



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO**

**FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
COLEGIO DE FILOSOFIA**

**EL HOMBRE EN LAS METAFORAS
DE LA MODERNIDAD**

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
LICENCIADO EN FILOSOFIA
P R E S E N T A :
CARLOS GUEVARA MEZA

ASESORA DE TESIS: DRA. LAURA BENITEZ GROBET



MEXICO, D. F.

1994

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



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 está 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 la memoria de mi padre
Gilberto Guevara
1920-1988*

*A mi madre
Elvira Meza
de cuyas auténticas
cansas grises, yo soy
el único responsable*

*Duda si hay luz en los astros.
Duda si se mueve el sol.
Duda si la verdad no es mentira
Mas no dudes de mi amor.
Tuyo, en tanto esta máquina me
pertenezca, Hamlet.*

Act. 2, esc. 2

INDICE GENERAL.

INTRODUCCION	p. VII
 Primera Parte	
EL HOMBRE Y EL GENIO	p. 1
LA SOMBRA DEL INFIERNO Algunas metáforas renacentistas	p. 2
I Poética y Política	p. 3
II Las Estrategias del Discurso	p. 8
III De Brujas y Demonios.	p. 16
 Segunda Parte	
EL GRAN TEATRO DEL MUNDO	p. 29
I De Maestros y Tipógrafos (el nacimiento del individuo)	p. 30
II De Marineros y Artesanos (los evadidos)	p. 39
III El Sueño de Descartes	p. 46
IV El Camino del Yo (y otras cosas por el estilo)	p. 58
V El Genio y su doble	p. 69
VI Viaje al Mundo de M. Descartes	p. 80
VII Las Pasiones del Automata	p. 92
VIII Una Puerta hacia... la Nada	p. 104
IX Descartes y el Espiritu del Barroco (en tres movimien- tos)	
1. El nombre de la rosa	p. 118
2. Intermedio sobre el Estado	p. 121
3. El Gran Teatro del Mundo	p. 125
 Tercera Parte	
EL YUGO Y LA ESTRELLA Nihilismo y Revolución en el siglo XIX.	p. 139
I Los Colmillos de la Fiera	p. 141
II Ser, al fin, Salvaje	p. 154
III Mi Tiempo: un Mundo Nuevo	p. 183
 CONCLUSIONES	
Suma y Sigue.	p. 213
Educación	p. 215
Política, Economía y Moral	p. 217
Arte y Estética	p. 220
Ciencia y Técnica	p. 222
El hombre paradójico.	p. 224
Debasar y rebasar.	p. 227
La risa de la inteligencia.	p. 229
Colofón	
 Bibliografía	p. 233

INTRODUCCION

Bosquejo para un ensayo sobre el hombre

Los bosquejos no son la charla que un hombre recluso establece con su propia mente y su propio corazón... sino sus intentos de abrir un diálogo con el mundo.

Nathaniel Hawthorne.

«No pretendo condensar las doctrinas filosóficas en la menor extensión posible de espacio, ni adoptar ese estilo rígido, conciso y desabrido, el estilo desprovisto de cualquier ornamento que los geómetras puros consideran propio, los cuales no emplean una sola palabra que no les venga impuesta por estricta necesidad... No creo que sea un defecto hablar de muchas y diferentes cosas, incluso en aquellos tratados que se ocupan de un solo tema... pues estoy convencido de que lo que otorga grandeza, nobleza y excelencia a nuestras acciones y descubrimientos no depende de lo que es necesario... sino de lo que no lo es...»

Esta cita resume con precisión la única justificación que yo pudiera dar para un libro como éste, de su naturaleza y pretensiones. Debo felicitarme por mi buena suerte, porque el autor de frases tan liberales es Galileo Galilei.

Hay que elegir un tema, aunque en él se hable de muchas y diferentes cosas, sin caer en el problema de hablar mucho sin decir nada. El tema es, en estas épocas de crisis de las humanidades, el único tema que a ellas les compete: *el hombre*.

¿Qué es lo «propio» del hombre? ¿Qué es lo que le distingue de otros seres? ¿Qué es lo que le hace ser lo que es (o lo que debería ser)? Vieja pregunta de reconocida prosapia filosófica, y que en estos tiempos de posmodernidad parece olvidada. Aunque quizá la verdadera razón del olvido sea que se ha dicho mucho al respecto y muy poco se ha sacado en claro.

Descartes se la hizo y, no sin trabajos, la volvió equivalente a otra interrogante que abrió nuevos caminos para llegar a la respuesta. Dice en las *Meditaciones*: «¿Qué soy yo, entonces? Una cosa que piensa. Y ¿qué es una cosa que piensa? Es una cosa que duda, que entiende, que

afirma, que niega, que quiere, que no quiere, que imagina también, y que siente.» Lo curioso es que Descartes no dice: *es una cosa que habla.*

Curiosidad interesante que suele pasar desapercibida, pero que revela un punto de crucial importancia: *es el lenguaje el que hace posible la duda. Pienso, luego hablo. O tal vez, hablo, luego existo.* El lenguaje se presenta entonces como una realidad más originaria incluso que la Realidad misma. Por eso Descartes puede dudar de todo: de los datos de los sentidos y aún de las certezas matemáticas, pero no puede dudar de que duda, es decir, de que habla.

Y ¿qué es el lenguaje? Es un puente que se lanza más allá de sí para alcanzar ese mundo terco que se empeña en permanecer silencioso. Un puente, o sea, en griego, *símbolo*, que nos "lleve más allá", o sea, en griego, *metáfora*. Ya lo decía Nietzsche: el lenguaje se basa en el instinto de crear metáforas. Así pues, el lenguaje es símbolo y metáfora, alegoría e imagen, muchísimo más que esas traducciones que acostumbran los lógicos en sus análisis «concisos y desabridos, desprovistos de cualquier ornamento». El lenguaje es, también, por tanto, *estilo*. Pero si es símbolo y metáfora, alegoría e imagen, el lenguaje no sólo es lo escrito, sino también lo pintado, lo cantado, lo construido. Filosofía, arte y ciencia encuentran aquí un nuevo vínculo.

Aparece entonces, aquí, una idea subyugante que apenas se atreve a decir su nombre: *la filosofía es la continuación de la literatura por otros medios.* Y es que, viendo bien las cosas, algunos de los más grandes momentos de la historia de la filosofía coinciden con el surgimiento de las más grandes metáforas, imágenes y alegorías inventadas por los filósofos. A despecho de Platón —que quería expulsar a los poetas de su República—, la filosofía es más grande cuanto más poética es, cuanto más se acerca al arte. El fuego de Heráclito; el mundo de las ideas, la alegoría de la caverna y la imagen del carruaje tirado por los corceles de las pasiones, en Platón; la imagen extraña y apenas comprensible de Nicolás de Cusa y Pascal (el mundo es una esfera cuya centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna); el Genio Maligno de Descartes; el Hombre-Máquina de la Mettrie (tan denostada que ocultó la otra gran metáfora del médico exiliado: el hombre-planta). El búho de Minerva y la dialéctica del amo y el esclavo, de Hegel. Y, por

supuesto, la metáfora del edificio de Marx, que inauguró una larga serie de imágenes arquitectónicas.

Para hablar de lo «propio» del hombre, ¿qué metáforas se han utilizado? Habría que detectarlas y comprender su sentido original. Pero se puede hacer mucho más que simplemente fecharlas y etiquetarlas, hay que *hacerlas trabajar*.

Hacerlas trabajar, sin embargo, no es cosa fácil si no se descubre el mecanismo de su funcionamiento. ¿Cómo, pues, trabaja la metáfora? Muy lejos estamos, por supuesto, de la retórica griega y latina. Lejos estamos también de Hegel, para quien la metáfora es sólo una comparación simbólica en la cual la palabra "como" —presente en toda comparación— no existe. Para Hegel la metáfora, si bien central en el discurso poético no sirve nada más que para embellecer. «La metáfora no debe pretender el valor de una representación independiente, —dice Hegel— sino solamente accesoría; en su grado más elevado, sólo puede aparecer como simple ornamento de la obra de arte. Sólo encuentra su aplicación en el lenguaje hablado».

La función de la metáfora en Hegel es, por lo mismo, limitada. Su función ornamental no aporta ningún verdadero conocimiento, pero su utilización se justifica por una necesidad del espíritu y no solamente del discurso poético: «Se dice que las metáforas tienen por fin dar vivacidad al estilo poético. Sin duda producen este efecto, pero no es esto lo que da vida real al discurso. Pueden comunicarle cierta claridad sensible y más alta determinación, siempre que no sean demasiado numerosas. El verdadero sentido de la dicción metafórica debe ser buscado más bien como para la comparación, en la necesidad que siente la imaginación y la sensibilidad, una al desplegar su potencia, la otra en revelar su intensidad, por lo cual no se contentan con la expresión simple, vulgar o común. La inteligencia se coloca sobre este terreno para elevarse más, divirtiéndole la diversidad de ideas y combinando varios elementos en uno solo». Este origen espiritual de la función metafórica determina, sin embargo, un sentido potencialmente superior al que el mismo Hegel le otorga. La metáfora como juego de la fantasía hace posible un *ars combinatoria* de las imágenes y símbolos del mundo, cuya función cognoscitiva será descubierta después y problematizada por los «poetas malditos» (Baudelaire el primero). Pero para Hegel, el juego de

la fantasía sólo place por sí y no representa ningún cambio en la función de la figura: «La expresión metafórica puede provenir también del simple placer que la imaginación siente en no representar las ideas bajo su forma propia; en su simplicidad, sino por mediación de objetos análogos; o es un juego del espíritu, el producto de la fantasía que, por rehuir la expresión ordinaria, busca lo picante y gracioso, y sólo se satisface cuando ha encontrado entre los objetos más heterogéneos algunos rasgos semejantes, cuando ha combinado las cosas más alejadas de modo que produzcan sorpresa.»

No por ello la metáfora en Hegel deja de cumplir una función importante: el modo de establecer las comparaciones varía de una cultura a otra y establece una diferencia notable entre ellas. Por lo mismo, dice: «[En Oriente] la imaginación, arrancada de toda concentración interior, sana de toda enfermedad del alma se satisface en la representación comparativa del objeto que le interesa, principalmente si éste, por lo mismo que está comparado a lo más brillante y bello de la naturaleza, adquiere más valor y llama más vivamente la atención. Por lo contrario, en Occidente el hombre está más ocupado de sí mismo, más dispuesto a derramarse en lágrimas, en lamentaciones sobre sus propios sufrimientos, dejándose llevar por la languidez y por vagos deseos.»¹

Pero, como decía, ha pasado mucho tiempo desde entonces. Nuevas formas de funcionamiento de la metáfora son descubiertas por las escuelas estructuralistas en lingüística, fomentando mayor interés por dicha figura. Con base en los planteamientos más sistematizados, podemos proponer que la metáfora cubre tres funciones:

1) la función poética que correspondería a la normalmente aceptada, desde la retórica clásica hasta Roman Jakobson y otros.

2) la función persuasiva (o apelativa) que explica por qué el enunciado metafórico es más eficaz que un enunciado puramente literal o denotativo.

¹ Hegel. *De lo bello y sus formas*. Apéndice. «La metáfora, la imagen y la comparación».

3). la función cognoscitiva, la más novedosa añadida a este mecanismo, desarrollada con exhaustividad por Lakoff y Johnson.¹ Esta última, que Hegel no contempla y en cierto modo rechaza, es desde luego la más interesante. La metáfora de este modo vista constituye un mecanismo de conocimiento de la realidad. La metáfora creativa (estética) contiene una racionalidad imaginativa que produce nuevas formas de comprender y sentir los problemas y los conflictos de la existencia, la misma existencia, además de crear nuevas realidades; tal función cognoscitiva en la metáfora estética, hace posible la comprensión y creación de referentes y de muchos imposibles desde otra racionalidad.

Otra dimensión importante de señalar del funcionamiento metafórico es su carácter cultural e histórico: las metáforas tienen una historicidad y no funcionan para todas las culturas; tal afirmación no pretende negar que existan metáforas que logran superar los límites históricos y culturales. ¿Por qué ciertas metáforas perviven y otras no?, es una pregunta importante de responder. Algunas de las que aquí se analizan tienen una duración de varios siglos y perviven, en ese lapso, fungiendo como organizadoras de saberes de diverso tipo. En general se puede decir que existen metáforas que son lexicalizadas, que se desgastan y entran en el lenguaje cotidiano y no son percibidas ya como tales, sufren un proceso de cristalización, de petrificación. Sobre tal proceso, Lakoff y Johnson sostienen que a pesar de la cristalización, las metáforas continúan vivas y funcionando; sin embargo, hay que añadir que en esos casos tienen un funcionamiento diferente y una eficacia distinta. Este proceso de cristalización explica el cambio histórico de las metáforas, que no son las mismas desde el romanticismo. El mundo contemporáneo exige otras construcciones metafóricas, porque los tiempos son otros, porque los recursos de interdiscursividad cambian, porque los sujetos productores y receptores no son los mismos. Pero el proceso en general no explica del todo la pervivencia de ciertas imágenes. Es posible entender por qué seguimos diciendo que "el sol sale" cuando hace varios siglos que dejamos de creer en que el astro rey se mueve en torno a la Tierra. Pero en el caso de las metáforas utilizadas en los discursos teóricos, donde cumple una función cognoscitiva constituyéndose en una

¹ Lakoff, G. y Johnson, M. *Metáforas de la vida cotidiana*. Editorial Cátedra. Madrid. 1986.

Imagen productora de conceptos, el problema es más difícil. Para resolverlo se han intentado diversas clasificaciones de los tipos de metáforas; en un esfuerzo por encontrar la especificidad de cada uno. Una de ellas es la siguiente: aunque necesita todavía de un mayor desarrollo teórico que la sostenga con base en funcionamientos distintos de los diferentes discursos:

1) la metáfora poética o estética; la propiamente literaria.

2) la metáfora científica.

3) la metáfora política.

4) la metáfora cotidiana.

He intentado en este escrito, en aras del sagrado principio de la síntesis de los conocimientos, un juego de combinación entre los diversos tipos de metáforas. Metáforas poéticas, científicas y políticas se consideran aquí al mismo nivel y con una función similar. No incurro, sin embargo, en una falta de rigor, porque la intención central de este texto es explorar las posibilidades que ofrece la consideración de lo metafórico como proceso de conocimiento.

La metáfora, por lo tanto, constituye un proceso de sustitución con base en el principio de la similitud, de la semejanza, pero esta semejanza puede estar establecida desde una dimensión denotativa o desde una dimensión connotativa; en este segundo caso es cuando tal mecanismo logra su mayor grado de productividad, de creatividad; además, el proceso de sustitución por similaridad conlleva a una selección de rasgos, de características, de aspectos del término que se sustituye. Tales posibilidades de selección, en consecuencia, son el soporte de las infinitas posibilidades de la creación poética en torno a determinados fenómenos culturales y sociales, como el amor, el mundo y el hombre.³

³ Leggern, Michel. *La metáfora y la metonimia*. Cátedra. Madrid, 1978.
Murray Turbaine, Collin. *El mito de la metáfora*. F.C.E. México. 1974.

El hombre y el mundo son los dos temas de que se habla aquí, desde una perspectiva que pretende establecer la siguiente tesis: El gran problema a resolver para la Modernidad es la incertidumbre. Me refiero a la incertidumbre existencial, lo que Kierkegaard llamaría *angustia*. Ella se traduce en incertidumbre en el conocimiento del mundo. Para un animal como el hombre, débil y frágil, el conocimiento es su mejor y más eficiente arma contra un mundo amenazador. Pero el conocimiento no es sólo el conjunto de datos que recibe de ese mundo, sino la forma entera que tiene el hombre de mirarlo. La Edad Media había promovido una forma de percibirlo que le otorgaba sentido no sólo a lo ya conocido, sino también a lo desconocido e incluso a lo incognoscible. Un sistema de valores que le daban a la existencia humana seguridad y certidumbre desde antes de nacer hasta después de morir. Todo el tiempo del mundo estaba justificado. Pero hacia el siglo XIII el sistema comienza a dar de sí y la incertidumbre acerca del lugar que se tiene en el mundo y después de él hace su aparición.

Para el Renacimiento, el problema está generalizado. La incertidumbre es el pan de cada día precisamente para aquellos personajes que van a la vanguardia en la transformación social: los mercaderes, los intelectuales y los artistas. Burgueses todos ellos en un mundo donde el burgués no tenía aún sentido, se lanzan a buscarlo de diferentes formas. El problema se respira y son ellos los más interesados en resolverlo. Los grandes poetas lo harán tema de sus obras, pero lo harán de manera que una estrategia de solución comienza a generarse.

La incertidumbre es el origen de la Modernidad.

Ella es la nota distintiva de una nueva forma de mirar al mundo. Ella es la que distingue a esos personajes que están obligados a cambiarlo por la sencilla razón de que ese en el que viven no tiene lugar para ellos. Sin embargo, para que nazca el Nuevo Mundo, primero hay que destruir al Viejo. No hay lugar para dos. Esta idea determina la doble caracterización de la Modernidad: por un lado, una vocación libertaria de los mecanismos tradicionales de sujeción de los hombres, una vocación crítica del estado presente de las cosas; por el otro, una

propensión dogmática a considerar la propia forma de ver como la única. Esta es la paradoja de la Modernidad: quiere destruir y quiere construir, quiere dominar y ser libre, quiere subvertir y quiere establecer. Quiere siempre un enemigo en quien se ha de ejercer la crítica, el dominio, la subversión. Pero no resiste que se le apliquen las mismas armas. Voltaire dijo: «no estoy de acuerdo con lo que él dice, pero daría la vida por su derecho a decirlo». —¿La vida de quién *monsieur* Voltaire? —La de él, por supuesto. Esto no lo dijo, pero sus polémicas con Rousseau y La Mettrie muestran que lo pensaba. Los revolucionarios franceses del 89, y del 93, declararán que *todos* los hombres nacen libres e iguales, pero no siempre aceptarán que los negros de sus colonias americanas sean *hombres*, y las mujeres, por supuesto, *no lo son*. «No se debe mirar a la mujer como si fuera un hombre imperfecto» dice Rousseau en el *Emilio* y páginas después, cuando hable de la educación de las niñas, aclarará el sentido de este dicho: no se debe mirar a la mujer como un hombre imperfecto, porque ni a eso llega.

Para resolver el problema de la incertidumbre, la Modernidad convierte el tema de lo «propio» del hombre en su tema principal. Todo lo demás: la metafísica, la teoría del conocimiento (con todo y sus discursos del método), la fundamentación de la ciencia nueva, *todo*, es accesorio. O mejor dicho, es una condición de posibilidad para resolver el problema que afecta al hombre. Condición necesaria, sin duda, pero no suficiente de la reflexión filosófica. Para decirlo con claridad, «conoce a tu enemigo y concóctate a ti mismo, y siempre vencerás». Hay que fundar un sujeto del conocimiento y de la acción; ese sujeto es el individuo; por lo mismo los demás individuos pueden ser también objetos del conocimiento y de la acción. Por tanto, hay que establecer una diferencia, entre lo que, en el hombre, puede ser objeto y lo que *no puede ni debe serlo*.

Sin embargo, con todo lo sabia y precisa que es la estrategia general, por alguna extraña razón que trataremos aquí de desentrañar, la Modernidad no sólo no resolvió el problema, sino que lo institucionalizó. La incertidumbre, es decir, la duda, la crisis y la crítica, se convirtió en el referente perpetuo de toda Modernidad, independientemente de su lugar en la historia o en la geografía del mundo. *No hay Modernidad sin crisis*. Y no hace falta más prueba que revisar la

historia del arte o de la filosofía. ¿Qué gran estilo artístico o qué gran filosofía no ha surgido en un período de crisis? ¿Qué intelectual o artista no ha dicho explícitamente que el mundo anterior ha fenecido y que hay que construir uno nuevo?

Pero andan los intelectuales de hoy deseosos de encontrar rupturas y "parteaguas de la historia", como anduvieron también sus antecesores, y cada cosa que pasa parte en dos la historia del mundo. En cierta forma tienen razón: la Modernidad instituyó la crisis permanente y en ese sentido, cada instante es crucial, cada momento marca el nacimiento del mundo nuevo.

La Modernidad es el gran horizonte de racionalidad de Occidente, lo cual significa que todos los discursos (ya sean filosóficos, estéticos, artísticos, educativos, políticos o económicos) están organizados y contruidos mediante las mismas reglas básicas. Esto explicaría que, a lo largo del tiempo que la Modernidad ha durado, ciertas ficciones y metáforas tengan continuidad y guarden su sentido, a pesar de ser trasladadas a otros discursos que no son el de su origen. Y que haya ciertas ficciones y metáforas cuyo aliento en el discurso y extensión en el tiempo las convierta en centros de atención y organización de los saberes. Como he dicho, descubrir estas metáforas y hacerlas trabajar ha sido la intención de este libro.

Por tanto, si la incertidumbre es el problema fundamental de la Modernidad, entonces *todos* los discursos se lo plantean, parten de ella, la problematizan y tratan de resolverla. Esta es la razón de que haya elegido, para este ensayo, una forma de trabajo poco utilizada en las tesis de licenciatura. He tratado el problema en diferentes registros que se corresponden a distintos discursos: la filosofía, el arte, la política, la ciencia, la educación y la literatura. En todos ellos se encuentra el problema, en todos ellos el tema es esencialmente el mismo (es decir, *el hombre*), y esta forma de trabajo que va encontrando las semejanzas, las coincidencias tiene como finalidad mostrar la compleja interrelación y unión de tales actividades humanas. No pretendo ser en este punto original: todo el mundo sabe que estas cosas van unidas y se relacionan, e incluso se ha dicho hasta el cansancio lo importante, interesante y fructífero que podría ser una reflexión sintética,

interdisciplinaria. Pero como diría Marx, *de lo que se trata ahora es de hacerlo.*

La fecundidad de este planteamiento me parece evidente. Si la incertidumbre es el problema central de la Modernidad, entonces las filosofías modernas pueden clasificarse en función del tipo de respuestas que tratan de aportar. Algo he bosquejado sobre este asunto. Creo posible intentar un gran *mapa* de las filosofías modernas diseñado en función de los tipos de respuestas y tácticas que ponen en juego ante el problema. Desde luego, *el mapa no es el territorio.*

En este contexto, dos temas son inseparables para toda reflexión y todo discurso en la Modernidad: lo *«propio»* del hombre y su relación con el mundo. Así de abstracto, porque cada filosofía, cada discurso explicativo o normativo de la realidad humana y natural problematiza la unión de esos dos temas de manera distinta —aunque las diferencias no siempre sean verdaderamente significativas. Para analizarlos he elegido algunas metáforas y ficciones representativas y centrales en los discursos de la Modernidad: la metáfora del *Genio* (en sus diversos sentidos, es decir, como demonio o carácter personal) y la metáfora del *hombre-máquina*, para el primer tema. Para el segundo, he elegido otras dos: el *mundo como texto* (ya sea el Gran Teatro del Mundo o el Gran Libro del Mundo), y el *mundo como estructura arquitectónica* (la metáfora del edificio del mundo). No es posible analizarlas por separado porque precisamente es su interrelación conflictiva la que caracteriza a la Modernidad.

Pero *el mapa no es el territorio.* Muchas otras cosas podrían haberse elegido como imágenes rectoras de este viaje. La del «sueño», por supuesto, que uniría desde el sueño de Descartes hasta los de Jean-Paul, y —¿por qué no?— el de Martín Luther King, o Martí (*sueño con claustros de mármol...*), pasando desde luego por Calderón de la Barca (*La vida es sueño*). O el conocimiento como un arma para la guerra, que iría desde ese Galileo que ofrece su telescopio para usos militares, pasando por Wallis quien utilizó lo mejor de su ciencia matemática para descifrar los mensajes enemigos, hasta las famosas "bombas inteligentes" de la guerra del Golfo. Después de todo, ¿no es Minerva una diosa armada? O la imagen del reloj con todo lo que implica sobre el problema de las concepciones del tiempo. Podría ser... Pero Albert Béguin y

Jacques Attali han transitado por esas sendas con tal excelencia que sería soberbia en mí tratar de seguir sus pasos, como no sea en el intento de la gran síntesis.¹ Y precisamente ellos dos son la muestra más clara de la fecundidad que este tipo de textos tiene para la reflexión.

Brevemente descrito, este libro está dividido en tres grandes partes: La primera dedicada al planteamiento del problema en la literatura; la segunda al desarrollo de las estrategias de solución en las filosofías, tomando como base los planteamientos de Descartes (cuyo largo aliento hemos de considerar); y la tercera al análisis de las consecuencias derivadas de aquellas estrategias.

Para terminar, sólo me resta decir que las preguntas que me he planteado aquí no son, desde luego, mías. De hecho son muy antiguas. Fueron planteadas por Pascal y La Mettrie:

*¿Qué quimera es, pues, el hombre?*²

*Y Se puede e incluso se debe admirar a todos estos bellos genios en sus trabajos más inútiles; los Descartes, los Mallebranches, los Leibnizs, los Wolffs, y otros, pero, os ruego, ¿qué fruto se ha obtenido de sus profundas meditaciones y de todas sus obras?*³

Cd. Universitaria, febrero de 1992.

C.G.N.

¹ Me refiero por supuesto a *La idea romántica y el sueño*, e *Historias del tiempo*, respectivamente.

² Pascal. *Pensamientos*. 1670.

³ Julien-Offray de La Mettrie. *El Hombre-Máquina*. 1748.

EL HOMBRE Y EL GENIO

...donde el principal intento
ha sido mezclar verdades
con fabulosos inventos.
Cervantes.

La metáfora se usa en el conocimiento cuando la conceptualización falla. Desde allí donde el concepto se detiene, la metáfora es lanzada hacia adelante para captar una realidad que se escapa del saber, pero que no puede, no *debe* —sería demasiado peligroso—, quedar fuera del discurso. No en balde *meta-fora* es "llevar más allá."

He aquí, pues, las metáforas del mecanicismo para hablar del *hombre* y de lo que le es «propio», en un proceso que sitúa al hombre "más allá" de sí mismo. Siempre más allá, en el ideal o la utopía, en el deber ser o en lo inexplicable.

Pero si de metáforas se trata, se impone una digresión en la búsqueda de su origen. Así pues, de la literatura a la ciencia nueva, de la geometría y su rigor a una paradoja fundamental, capaz de normar el saber que buscamos.

El fin justifica los medios: para encontrar el saber sobre lo humano vale conjurar "genios" o construir "autómatas." Satán y Golem, ¿no anuncian el umbral de la rebeldía?

Es necesario alcanzar la metáfora y deshacerla, para traer al hombre "más acá".

LA SOMBRA DEL INFIERNO

Algunas metáforas renacentistas

Si las digresiones nos pueden conducir al conocimiento de nuevas verdades, ¿qué nos impide a nosotros, que no estamos obligados a seguir ningún método estrecho y riguroso, sino que nos reunimos más bien por propio placer, hacer digresiones ahora para no dejar de lado datos que, olvidada la ocasión propicia, tal vez no nos vuelvan a aparecer de nuevo? Más aún, ¿quién sabe si muchas veces no se pueden descubrir curiosidades más bellas que las conclusiones que se buscaban en un principio?
Galileo. *Discorsi*.

De metáforas se trata, pues. Y una digresión se impone. Las más grandes metáforas de la cultura occidental moderna tienen aquí su origen, y por tanto su sentido. El hombre y el cosmos encuentran en ella su primera explicación y sus primeras normas de comportamiento, ante un mundo que ha crecido merced a los descubrimientos geográficos.

El filósofo, que tendría que estar al tanto de *Todo* lo que pasa, siempre llega tarde al bombazo social (después lo dirá Hegel con otra metáfora, la del búho de Minerva, que Poe transformará en un cuervo sobre el busto de la "Palas pálida"). Siempre llega tarde, sólo para encontrar en el lugar de los hechos, irremediablemente, al artista con la crónica del suceso ya terminada —si no detonó él mismo el hipotético explosivo—. Pareciera que al pobre filósofo no le queda otra que replantear los problemas descubiertos por el artista, ya sin la metáfora, en complicados entramados teóricos; o bien tratar de solucionarlos como pueda, con todo y metáfora.

Sin arrebutar al filósofo la autoasumida categoría de heroísmo intelectual, y sin demeritar a los poetas colocándolos en el nivel de filósofos en verso, la concepción del hombre y las formas de describirla y descubrirla encuentran aquí el principio de una cosmovisión nueva que la historia irá construyendo, poco a poco, y los filósofos deberán ir fundamentando, paso a paso.

De cualquier forma, que Sagredo me proteja de una digresión absurda.

I Poética y Política

«El lenguaje —dice Marx— es la conciencia práctica», esto es, no hay conciencia sino a condición de un lenguaje. Este, desde luego, es un producto social efecto de las necesidades de la vida material. El lenguaje, y por tanto, la conciencia, no es una cosa surgida *ex nihilo* y completa de una vez y para siempre, sino que es, en su realidad histórica, un proceso. La conciencia de sí no es referible a un Yo categorial siempre ya dado, transhistórico, sino que depende de un proceso de reconocimiento social y de identificación social a través del lenguaje. Proceso que comienza cuando el trabajo humano hace hombre al hombre (y esto no es una tautología).

Cuando las incipientes estructuras del capitalismo se enfrentan a un feudalismo en decadencia, se establecen las premisas, conocidas por todos, que harán necesario el surgimiento de los Estados Nacionales que, para ser y mantenerse como tales, tienen que establecer sus aparatos de Estado. Estos deben garantizar la reproducción de las condiciones de existencia del modo de producción burgués pues, como dice Marx en la célebre *Carta a Kugelmann*, un sistema social no puede existir a menos que se reproduzca a sí mismo al tiempo en que produce las condiciones de su vida material. Además del aparato represivo, están los aparatos ideológicos, entre los cuales se encuentra el Cultural. El Estado Nacional necesita identificarse, tomar conciencia de sí como distinto a los demás pues en esa diferencia funda su razón de ser. Y hay que tener en cuenta que esto no es un proceso meramente político (en el sentido que hoy damos a este término), es decir, no se trata de establecer un gobierno con una determinada área de influencia geográficamente delimitada, sino de construir un nuevo tipo de sociedad con una estructuración interna distinta a los tipos rebasados históricamente.

El asunto central para nuestra problemática consiste en que el naciente Estado Nacional debe establecer su hegemonía en lo ideológico tanto como en los otros aspectos, a través de un aparato ideológico cultural propio. Aparato cultural distinto y opuesto al aparato cultural eclesástico medieval, que podría caracterizarse con dos notas fundamentales: la religiosidad medieval como discurso dominante que ordena todas las prácticas ideológicas, y el latín como vehículo "transnacional" de

ese discurso por el cual la Iglesia domina ideológicamente en el sistema feudal.⁷ El aparato cultural del nuevo Estado necesita, pues, imponer su dominio en esos dos aspectos: por un lado, requiere un cambio de temática literaria a una más acorde con la nueva realidad social, sobre todo, con la realidad y el proyecto de la clase que es ya la destinataria del quehacer literario, es decir, la aristocracia burguesa mercantil. Por el otro necesita cambiar el *idioma* en que se escribe por otro que lo identifique y distinga.⁸

Así nos encontramos en este período con las grandes obras literarias escritas en lengua nacional, surgidas todas en el contexto del desarrollo del nuevo Estado, en el pináculo de la gloria de imperios coloniales que importan (*imponen*) su cultura a sus conquistas en América y África. En Italia, la *Divina Comedia* de Dante (escrita entre 1307 y 1321), y *El Príncipe* de Maquiavelo (1513); en Portugal *Os Lusíadas* de Luis Vas de Camões (1572); en Francia se podría señalar *Gargatúa y Pantagruel*, la irreverente y comiquísima obra del abate Rabelais (1532 o 33); en Inglaterra desde luego Shakespeare (1564-1616); y en España el *Quijote* de Miguel de Cervantes (1605 y 1615 las dos partes respectivamente). Al lado de estas luminarias se encuentran otras que no podrían llamarse menores: Petrarca y Boccaccio; António de Ferreira, Francisco Sá de Miranda, Gil Vicente, Bernardim Ribeiro; Clément Marot, Maurice Scève, Louis Labé, Pierre de Ronsard y *la Pléiade*, Montaigne; Ben Jonson, Thomas Kyd, Christopher Marlowe; Lope de Vega, Francisco de Quevedo y la muy interesante poesía de carácter místico con nombres como Sn. Juan de la Cruz, Fray Luis de León y Santa Teresa de Jesús.

El proceso se inicia en pleno siglo XIII, cuando las estructuras capitalistas comienzan a formarse con las primeras ciudades o burgos y los primeros talleres manufactureros. El más antiguo texto italiano en

⁷ Ciertamente, los siervos de la gleba no hablan latín, lo mismo que la mayoría de los señores feudales, pero a través de él se educa a los promotores de la cultura medieval, como los frailes y sacerdotes que realizan las producciones artísticas a través de las cuales se difunde la religión.

⁸ Los términos en que se plantea la cuestión no deben hacer suponer un proceso intencional, esto es, la existencia de un Sujeto individual o multiindividual que tenga en cuenta estas consideraciones a la hora de plantearse sus fines.

lengua vulgar data de 1224 y es el *Cántico del hermano Sol* de San Francisco de Asís, cuya religiosidad humilde contrasta con la fastuosidad y enorme riqueza de la Iglesia Romana.⁹ La poesía religiosa italiana de la segunda mitad de siglo tuvo una intención más bien didáctica que lírica, y por eso se escribía en lengua vulgar. No deja de llamar la atención que este afán pedagógico se muestre tan intensamente en esta época, esto es, que coincida con el surgimiento del capitalismo, y con las características señaladas más arriba: una religiosidad distinta a la propiamente medieval y la utilización de dialectos vernáculos. Nombres importantes en este sentido: Gerardo Patecchio, Pietro de Barsegapé, Giacomo de Verona, etc.

La poesía no religiosa tiene un desarrollo análogo. Cuando Federico II de Suabia es proclamado rey de Sicilia impulsa enormemente la poesía cortesana. La poesía cortés siciliana toma como base lingüística el dialecto culto siciliano, que se hablaba en la corte, e incorpora las técnicas y motivos de la poesía trovadoresca cuando ésta se hallaba en decadencia. Aquí, aunque la temática sigue siendo estrictamente feudal, es importante señalar la utilización del idioma vernáculo en el contexto de una corte principesca y de un Estado que busca afirmarse a sí mismo como tal. En este sentido cito nombres como Giacomo de Lentini, Guido delle Colonne, Rinaldo d'Aquino, Pier della Vigna y Giacomo Pugliese.

Un cambio relevante de temática se da con la poesía municipal, cuyos cultivadores se desarrollaron en burgos o municipios peninsulares carentes de una corte al modo de Sicilia, durante los últimos veinte años del siglo que nos ocupa. Esta escuela niega y considera superado el amor cortés¹⁰, por un lado; por el otro se dan notas humorísticas escritas para un público burgués no demasiado culto. En Rustico Filippi encontramos, por ejemplo, temas políticos y personajes como el ama de casa tacaña, el marido cornudo, etc. Vale mencionar a Cecco Angiolieri, Folgore da San Gimignano, Brunetto Latini y el autor del poema alegórico *L'Intelligenza* (al parecer Dino Compagni).

⁹ Aunque la Iglesia va a desquitarse con los frescos que le manda a hacer a Giotto en la basílica de Asís.

¹⁰ El *Cancionero* de Guittone d'Arezzo; Bonagiunta Orbicciani, Chiaro Davanzanti, Compiuta Donzella, Monte Andrea, etc.

Estas dos grandes vetas temáticas y formales: la poesía religiosa y la laica, alimentarán una revolución de las letras italianas y universales que Dante llamaría el *dolce stil nuovo*¹¹ que vendría a ser el principio del Renacimiento en lo literario.¹²

El *stil nuovo* puede caracterizarse, en términos generales, como sigue: el concepto de nobleza (o gentileza) que en la poesía cortesana está íntimamente ligado a la estructura feudal, se democratiza y pasa a ser propia de las nuevas clases cultas. La poesía cortesana casi no trató temas religiosos, mientras que el *stil nuovo* los introduce con términos procedentes de la escolástica y el averroísmo.¹³ El Amor será un personaje importante para esta poesía, pero no es el amor cortesano sino una especie de entidad ontológica. La mujer, más que un personaje autónomo, concreto, objetivo, que piense o actúe, que tenga voluntad e intelecto, que exprese sus propios sentimientos y los ponga en práctica desde el punto de vista de la propia condición amorosa, es una imagen en la que el poeta deposita su propia concepción de la vida formulada en el sentimiento amoroso como forma de conocimiento, es una confluencia de sensaciones y evaluaciones internas, una síntesis de ideales: en cierto sentido, no vive, sino que es vivida. En el aspecto lingüístico concluye el proceso de formación de una lengua poética general en idioma nacional iniciado por los sicilianos. Los grandes maestros del estilnovismo son Guido Cavalcanti, Cino da Pistoia y, desde luego, Dante Alighieri.

Un poco posterior es Giovanni Boccaccio que pone en prosa las preocupaciones de una clase mercantil, en forma de divertimento para sus

¹¹ Purgatorio, XXIV, 55-57.

¹² Un proceso similar se da, a finales de la Edad Media, en el resto de Europa, aunque no con el esplendor que se dio en Italia. Esto es observable con mayor claridad en el desarrollo del teatro, que va desde las representaciones de los pasajes bíblicos en las iglesias y en latín, hasta el teatro moderno en lengua nacional, lleno de alusiones a la mitología greco-latina, es decir, de temas o bien no religiosos o bien de una religiosidad heterodoxa, con cambios en el cometido —de lo pedagógico a lo lírico y dramático— y representadas en locales ex profeso, como *The Globe*.

¹³ El enemigo, pues, no es la religión, sino la Iglesia, y la manera en que ésta mantiene el poder sobre la base de sólo permitir su propia interpretación.

mujeres, abandonadas por los maridos que se hacen a la mar para comerciar con el Medio Oriente.

El tercer grande de la literatura italiana, junto con Dante y Boccaccio, es Francesco Petrarca que marca con su influencia toda la literatura posterior. En lo temático se le podría considerar el padre del humanismo, entendido como ese intento de conciliar el cristianismo con los clásicos de la tradición greco-latina que recién se redescubría, llevado por el afán de valorar la dignidad y la grandeza del hombre. En lo formal su cultivo de formas como el soneto fue una de las principales causas de que este se trabajara en toda Europa, al grado que me atrevería a afirmar que es la forma característica del Renacimiento. Juan Boscán y Garcilaso de la Vega lo aclimatarán al español; en Portugal lo introducirá Sá de Miranda, así como el cultivo del metro decasílabo y la égloga (forma latina muy apreciada por los petrarquistas italianos); en Inglaterra el soneto shakespearcano modificará la estructura de la rima (ABAB CDCD en vez del tradicional italiano ABBA ABBA) pero permanecerá apegado en lo demás. En Francia se cultivará especialmente el verso de diez sílabas, más apropiado a ese idioma (Valéry y *Le cimetière marin* son la consecuencia lógica): ejemplo, el cancionero de Scève, *Della*.

En Inglaterra la principal innovación formal la constituye el verso blanco. Este se utiliza por primera vez en *Gorboduc* de Sackville y Norton (1561). La ventaja del verso blanco estriba en que permite al poeta basar su composición en el acento y no en la rima que limita las posibilidades de expresión poética y resulta monótona en una composición larga, como una obra de teatro. Esta forma consiste en una serie indeterminada de versos de diez sílabas cada uno, organizado en forma de yambos. El verso blanco será desarrollado por el grupo de los *University Wits* (John Lyly, Thomas Kyd, Marlowe) hasta dejarlo en condiciones para que un genio como Shakespeare lo convierta en el vehículo más rico y elocuente de expresión poética en lengua inglesa.

II Las Estrategias del Discurso

En la lucha contra la Iglesia y su aparato por la hegemonía cultural, la utilización de la lengua vulgar en la literatura define, sobre todo, una *estrategia de combate*. Término fuerte, sin duda, pero igualmente exacto, que no nos debe hacer pensar en un proceso intencional.

Porque la estrategia se define, en buena medida, a partir de las armas que se utilizan, que a veces arrojan de un solo lado todas las posibilidades de la victoria. Esto es cierto para la batalla de Hastings (1066) cuando la caballería de Guillermo el Conquistador usó por primera vez en la historia estribos en las sillas de montar. También es cierto para las estrategias definidas sobre el uso de armas atómicas. Y por supuesto también vale para el uso literario de la lengua vulgar —término que, por otro lado, desaparece progresivamente—. Este uso pretende borrar de la escena el latín como lengua cultural y como vehículo "transnacional" del ejercicio del poder eclesiástico para convertir el idioma nacional en un instrumento útil. Y para ello, como en toda buena estrategia, se hacen alianzas. En este caso los intelectuales buscan la alianza con una nueva clase culta, a veces cortesana, a veces burguesa, pero que no está inscrita en los círculos universitarios donde el uso del latín es obligado. Esta clase representada por el Sagredo galileano, es la destinataria de la creatividad literaria.

Pero el uso del idioma nacional no basta. Se hace necesaria la crítica radical, consecuente y eficaz de la cultura que se busca superar. La crítica, timbre de orgullo de la intelectualidad moderna, comienza muy velada pero se hace progresivamente más manifiesta y audaz. Así los poemas satíricos de Quevedo están muy lejos de la escritura anagramática estilnovista. Un proceso que no se detendrá hasta la caída total del "antiguo régimen", de ahí las utopías críticas disfrazadas de relatos de viajeros (*Cartas Persas* de Montesquieu, 1721. Y *Los viajes de Gulliver* de Swift, 1726).¹¹

¹¹ Probablemente se plense que el concepto de Renacimiento ha sido extendido arbitrariamente hasta el siglo XVIII. Sin embargo, no es ilógico suponer que sus consecuencias culturales son continuadas por estos astutos críticos, y por muchos otros, como los libertinos estilo Sade y La Mettrie.

Los viajes de Gulliver muestra claramente el nivel que podía alcanzar la crítica, siempre y cuando fuera astuta y disfrazara su audacia con prudencia. «Jamás eran las guerras tan sangrientas y furiosas —dice Gulliver en la Tierra de los Caballos— como cuando se motivaban en diferencias de opiniones, en especial si versaban sobre cosas sin importancia.» Al asistir a la Academia de Lagado, el autor escribe: «En la escuela de arbitristas políticos me sentí muy a disgusto. Los profesores me parecían faltos de seso [...]. Aquellos infortunados proponían planes para persuadir a los monarcas de que eligiesen a los favoritos en virtud de su prudencia y capacidad; [...] para instruir a los príncipes en el conocimiento de sus verdaderos intereses, poniéndolos sobre la misma base que los de sus pueblos, con muchas otras quimeras imposibles que jamás hasta entonces concibiera un cerebro humano. Ello me confirmó la antigua observación, de que nada hay tan extravagante e irracional que no encuentre algunos filósofos dispuestos a preconizarlo como verdadero.»¹⁵

Swift realiza su crítica radical disfrazándola astutamente de divertimento, poniéndola en boca de un marino lleno de sentido común, pero que no por eso deja un momento de reflexionar sobre las maravillas que desfilan ante sus ojos asombrados. Haciendo uso, pues, de una prudencia que los "extravagantes" filósofos no siempre tendrán.

Porque los filósofos no están al margen de esta lucha. Descartes escribe y publica en francés dos obras fundamentales para la historia del pensamiento moderno: el *Discurso* y la *Geometría* (1637); Hobbes publica en inglés el *Leviathan* (1651); Galileo escribe en italiano el *Diálogo* (1632) y los *Discorsi* (1638). Al mismo tiempo los filósofos serán los menos comprometidos con la batalla, y no por otra cosa sino

¹⁵ Las estrategias críticas de Swift son las de uso común desde los inicios de la modernidad, aunque en él se vean claramente explícitas: o se inventa una sociedad donde los defectos de la propia sean exagerados al grado del ridículo (como la "guerra religiosa" por la forma de partir los huevos en Lilliput); o bien crea una comunidad donde los grandes ideales se hacen posibles y reales, o, para decirlo en una palabra, *verosímiles*, de manera que queden claras las deficiencias de nuestro actuar cotidiano, y se vuelvan absurdas las justificaciones "racionales" de nuestras salvajadas (como en la tierra de los Houyhnhnms). Sobre decir que estas estrategias se continúan en la ciencia ficción contemporánea, que no sólo por esto se convierte en digna heredera de esta literatura.

porque son menos amnésicos que los demás y han dejado mucha sangre regada en el camino de sus peleas. Los filósofos modernos no requieren remitirse al ejemplo de Sócrates para recomendarse prudencia, pues habían visto como la Inquisición convertía a Giordano Bruno en combustible de fogata. Así las cosas, Descartes publica en latín sus *Meditationes* (1641), y también sus *Principia* (1644) —aunque no así *El Tratado sobre las pasiones del Alma* (1644)¹⁶—. Hobbes escribe en latín el *De cive* (1642). Spinoza es un caso de vital importancia: su obra escrita por completo en latín (y el hecho, por supuesto, de ser judío) le niegan la alianza con la nueva clase culta que protegió a Descartes y Hobbes, y tanto como pudo a Galileo que era poco prudente (más bien imprudente por completo).

Sin embargo el daño ya estaba hecho, y el exceso de audacia se paga caro. Descartes, el más prudente de todos, cosa que le valió una vida cómoda (hasta que a Cristina de Suecia se le ocurrió levantarlo temprano), no estuvo exento de ataques virulentos. Hobbes probó el exilio después de la publicación de sus *Elements* (1640), y después de *Leviathan* no pudo ingresar a la *Royal Society*.¹⁷ Galileo, orgulloso

¹⁶ ¡El prudente Descartes escribiendo en francés en pleno año de 44! El tema no deja lugar a dudas: el proyecto de las filosofías mecanicistas es encontrar lo «propio» del hombre.

¹⁷ La función política de las Sociedades Científicas en el contexto del surgimiento de los Estados Nacionales, se muestra aquí con toda su crudeza e irracionalidad. El problema con Hobbes no es que haya apoyado el absolutismo en plena revolución cromwelliana (pues su solicitud de ingreso data de 1660, cuando la restauración monárquica iba en marcha) sino su salida del medio académico. Por supuesto caben otras explicaciones: *La Royal Society* está plagada de un baconismo con el que el intento de Hobbes de aplicar el método galileano no cuadra del todo. Sobre la función política de estas Sociedades, baste recordar que surgen en el momento de consolidación de los Estados Nacionales: Richelieu funda la Academia Francesa en 1635 encargada fundamentalmente de culdar el "idioma nacional". *La Académie Royale* es fundada en 1666 por Luis XIV, y por supuesto es Carlos II el fundador de la *Royal Society*. Sin embargo, cabe destacar el tipo de personas que las integraron: en Inglaterra se sumaron muchos puritanos que habían luchado junto a Cromwell, como John Wallis, quien alcanzó su fama como matemático gracias a su habilidad para aplicar la ciencia a las necesidades militares del Protectorado (lo cual ha sido la ocupación normal de los matemáticos en tiempos de guerra, como Wiener). *La Académie* es presidida por Huygens, holandés, protestante y cartesiano, en la misma época en que Francia invade Holanda gracias a un sistema político heredado de "eminencia roja."

polemista y comprometido completamente con la lucha, se salva apenas del tormento y es condenado al ostracismo, tanto más espantoso cuanto que Galileo era incapaz de vivir sin discutir con alguien. Spinoza también es condenado al ostracismo, quizás menos terrible que el del italiano en la misma medida en que prefiere la vida apacible y sin problemas.

El *Diálogo sobre los dos máximos sistemas del Mundo* es paradigmático. De hecho, es el más claro ejemplo de un escrito de combate en ese período, y el más importante. Ni el *Discurso*, ni el *Levjatán* ni mucho menos la *Ética* generaron una influencia tan honda en el pensamiento y la vida posterior. Esta obra, que a primera vista pudiera parecer mal escrita, revela con absoluta claridad las estrategias del discurso que habían comenzado a utilizarse en el siglo anterior, aunque de manera titubeante, y las que se explotarán con suma eficacia hasta la caída del antiguo régimen.

El *Diálogo* está lleno de redundancias: se vuelve una y otra vez sobre el mismo punto, se analizan hasta la saciedad los argumentos. Koyré explica esto como una necesidad política: es necesario transformar el sentido común de los lectores del siglo XVII, y esto sólo es posible mediante un continuado e incansable trabajo de convencimiento.¹⁸ A decir de Feyerabend, el texto es una obra de *propaganda* y como tal se cifra al principio que Goebbels formulará tres siglos más tarde: «una mentira repetida mil veces llega a ser verdad.»¹⁹ Por cierto que Galileo no miente, pues está convencido de la verdad de la teoría de Copérnico, pero también es cierto que en esa época la nueva concepción del mundo carece de la más mínima evidencia empírica. De ahí la necesidad de un panfleto. Galileo se enfrasca pues en una guerra de guerrillas que no tiene otro fin que el de permitir que la nueva teoría sobreviva hasta encontrar la evidencia que la sostenga. Pero la redundancia tiene otra explicación. Galileo está preso de las limitaciones del relato *oral*, dado que maneja un idioma que no ha sido aún desarrollado en su totalidad. La lengua vulgar ha prestado servicios a la literatura, pero aún se desconocen sus aplicaciones filosóficas (porque es, más que un

¹⁸ Por supuesto, *Estudios Galileanos*. De él tomo el término "escrito de combate."

¹⁹ *Tratado contra el Método*. Con seis capítulos enteros dedicados a mostrar las "trampas" de Galileo.

texto científico, una obra, filosófica), o si se quiere el terreno está aún inexplorado. En este sentido, Galileo quiere convencer, pero lo hace como se convence a un oyente más que a un lector.

Digo que Galileo se enfrasca en una guerra de guerrillas, porque ataca y lucha a muerte por cada palmo de terreno, de lugares estratégicos sólo desde el punto de vista propagandístico. Galileo apunta sus baterías contra el cuartel general del enemigo a sabiendas de que esa batalla no decidirá la guerra porque no tiene manera de ocupar las posiciones enemigas y tomar así el control absoluto. Pero, si no choca demasiado la analogía, el *Diálogo* es para la ciencia y la filosofía del siglo XVII, lo que para la Revolución Cubana fue el asalto al Cuartel Moncada. Una acción menos valiosa por el aspecto militar que por su espectacularidad, que llama la atención del mundo y la centra, quizá no sobre la verdad de las proposiciones —en el caso de Galileo— o la justicia de las demandas —en el caso de Fidel—, pero al menos sobre la importancia del conflicto. El *Diálogo* es, a la vez que un escrito de combate, un escrito de resistencia: hay que aguantar hasta que se desarrollen las ciencias auxiliares capaces de sostener la nueva teoría. Una nueva dinámica, una nueva cinemática y, por supuesto, una nueva metafísica.

Porque Galileo es platónico por intermedio de Arquímedes. Galileo hace una alianza histórica con Platón y en contra del aristotelismo prevaleciente. Y es platónico en más de un sentido. Lo es, en primer lugar, porque está comprometido con un regreso a las esencias matemáticas que en el *Timeo* organizan el mundo. Lo es también por la anámnesis que toma del *Fedón* y el *Menón* (aunque no en el sentido metafísico y epistemológico que tiene en esos diálogos, sino como táctica de convencimiento). Y lo es finalmente, pero no menos importante, en un sentido literario.

El diálogo platónico, ya se sabe, hace su aparición en escena como un arma para la lucha ideológica, por la necesidad de Platón de revalorar la figura de Sócrates y continuar su lucha contra los sofistas y la revolución democrática que se venía desarrollando en Grecia por aquel tiempo. Obras como el *Protágoras* y el *Gorgias* muestran con claridad las estrategias del discurso socrático que, para vencer a los sofistas, requiere asumir algunas de sus tácticas de convencimiento. En

el período de madurez Platón utiliza la anámnesis, es decir, el recuerdo de cosas aprendidas sin el concurso de la experiencia, como una eficaz arma de convencimiento, aunque en este período dicha idea tiene un fuerte contenido metafísico (se usa por ejemplo en el *Fedón*, para probar la inmortalidad del alma y la existencia del Mundo de las Ideas). La anámnesis galileana, en cambio, tiene más que ver con usos retóricos como los usados en el *Protágoras* (474b, por ejemplo). Se trata de convencer al oyente de que está en un error o que miente, pues no dice lo que *en realidad* ya sabe. En la parte citada del *Protágoras* leemos: «Yo creo que tú, yo y los restantes hombres estimamos que cometer injusticia es peor que sufrirla, y no ser castigado, aún peor.» Y en el *Diálogo* (p. 147) encontramos: «Sin experimentos, estoy seguro de que el efecto ocurrirá como te digo, porque debe ocurrir así; y podría añadir que tú mismo también sabes que no puede ocurrir de otro modo, aunque pretendas no saberlo...»

Al igual que Platón, Galileo sabe que toda la eficacia de su ironía y creatividad reside por entero en su capacidad para reproducir, con absoluta claridad y consistencia, los argumentos del contrario. Tiene que resistirse a la tentación de convertir a su enemigo en una caricatura, y dibujarlo de cuerpo entero y de tamaño natural, porque la diferencia entre la eficacia maquiavélica y la locura del Quijote reside en no atacar a los molinos sino a los monstruos verdaderos. No obstante lo cual, Galileo no renuncia en ningún momento al divertimento y a la ironía que hagan interesante la lectura: los mejores argumentos y demostraciones servirían de poco si la gente dejaba de leerlo. Por eso Simplicio (cuyo nombre es ya una broma pesada) es menos bruto de lo que parece: de hecho, Galileo se cuida mucho por plantear con exactitud los argumentos proaristotélicos por boca de este personaje, y cuando la estupidez con que el autor lo dotó en virtud de la ironía le impide hacerlo, Sagredo y Salviati se esfuerzan por ayudarlo. Galileo sabe perfectamente que se estaba jugando la supervivencia de la teoría copernicana, por eso no puede darse el lujo de caer en la descalificación fácil de un enemigo caricaturizado al grado de no representar al contrincante real.

Por cierto que Galileo no es ni el primero ni el único que exploró estas estrategias discursivas. Giordano Bruno escribió sus principales

obras en italiano y en forma de diálogo (*La cena de le ceneri; Della causa, principio e uno y De l'infinito, universo e mondi*, 1584). También fue el primero en regresar a la metafísica platónica para apuntalar una nueva concepción del mundo. Y quizá sea el único filósofo que le ganó la carrera a los científicos. Galileo es menos radical que Bruno. Por eso estrategias como la anámnesis forman una trinchera contra una embestida directa por parte de los teólogos: Galileo sabe perfectamente que en "la cena de las cenizas" Bruno fue convidado en calidad de platillo principal. Quizá por eso también, y a diferencia de Bruno, Galileo se retracta de sus opiniones... sólo para continuar la lucha después con los *Discorsi*.²⁰

Como lo hará después Descartes, Galileo aprovecha la oportunidad para hacer su autobiografía —muchos años después otro dilettante escribirá: «¿Por qué no podría uno tratar de sí mismo?... cuando ya se ha dicho que se quiere hablar de sí mismo, la excusa está dada, o más bien no se requiere ninguna.»²¹— lo que ya deja ver el importante papel que representará el individuo en la reflexión filosófica futura. Pero a diferencia del francés, Galileo no hace una historia de su vida, sino de sus ideas, y al mismo tiempo, una historia de la física de su tiempo. Así lo vemos pasar del aristotelismo a la física del impetus de la Escuela de París, y de ahí a Copérnico. Por eso aparecen, a lo largo del diálogo, las mismas palabras, los mismos términos, incluso los mismos hechos naturales. Pero página tras página vemos que cambian su significado, su sentido y su orden interno. Es esta genialidad, a la vez literaria y filosófica, la que le permite acciones cuya espectacularidad sorprende, como cambiar el argumento de la torre (hecho para apuntalar el aristotelismo) en uno en favor de Copérnico. Galileo es, como escritor y como científico, un radical, un revolucionario de cuerpo

²⁰ El diálogo se revela como la forma literaria por excelencia para defender lo imposible. Platón lo usa para defender la causa perdida de Sócrates; Bruno para defender a Platón y Galileo para defender a Copérnico. Muchos años después, Berkeley publica sus famosos *Three Dialogues between Hylas and Philonous* (1713) para plantear el inmaterialismo; y durante su estancia en América —porque él sí fue a conocer el Nuevo Mundo— escribió *Alciphron or the Minute Philosopher*, apología del cristianismo contra los librepensadores.

²¹ La Mettrie. *Le Système d'Epicure*. 1750.

entero y tiempo completo. Trepado en el argumento de la torre con su telescopio en la mano, este anciano jovial e imprudente se lanza, en un sentido poco menos que metafórico, a tomar el cielo por asalto (para usar la bella imagen de Marx).

El argumento de la torre sintetiza la estrategia galileana: es un argumento ampliamente conocido en su época y aparentemente irrefutable. En realidad es irrefutable si nos mantenemos en el sentido común. Por eso Galileo transforma el sentido común, cambia las interpretaciones naturales (es decir, la forma en que expresamos lo que vemos), otorgándole un nuevo sentido a las palabras y a las cosas. Y no sólo refuta el argumento sino que lo utiliza en su favor. Y en el camino genera una noción fundamental para la física clásica: *el principio de relatividad*. Se opera una *inversión teórica*.

De hecho, la obra de Galileo y toda la literatura filosófica de la época, constituye una revolución copernicana en más de un sentido. Copérnico desplaza el geocentrismo, Bruno intentará desplazar el antropocentrismo; Galileo elimina la diferencia entre espacio sublunar y supralunar, irá del cielo a la tierra, de la teoría a la experiencia, de lo desconocido a lo conocido, del futuro hacia el presente y el pasado. Estamos ante una verdadera y radical *transvaloración de los valores*.

III De Brujas y Demonios

Para tí mismo llegarás a ser un hereje, y una bruja, y un hechicero, y un loco, y un incrédulo, y un impío, y un malvado. Tienes que querer consumirte en tus propias llamas. Sin antes haberte reducido a cenizas, ¿cómo renovarías tu ser?

Así habló Zarathustra. Del camino del creador.

San Agustín para recuperar al hombre, después de disolver el tiempo mediante la duda radical, echa mano de la memoria, porque el pasado constituye el presente: somos lo que somos por lo que fuimos. En la Modernidad el futuro determina la dirección y la estructura de la actividad y el pensamiento tanto de la vida como de la ciencia. Es la anticipación del futuro más que el retorno a la tradición, lo que constituye el fundamento del conocimiento científico y de la acción práctica. De hecho, la operación de analizar el pasado y el presente se vuelve un proceso secundario. De ahí la necesidad de hacer *todo de nuevo* (esta es la pretensión cartesiana evidenciada notablemente con la ficción literaria que rige a *Le Monde*, escrito en 1633, es decir, un año después que el *Diálogo*, y en el que ya no se encuentra ni sombra de una polémica para defender la ciencia nueva del aristotelismo. Sin embargo, no es casual que Descartes retrasara su publicación a consecuencia del proceso contra Galileo: es como si reconociera que el tiempo de pelear con la tradición aún no termina). La ciencia nueva encontrará su legitimidad en la capacidad de predicción: las predicciones comprobadas son las que justifican las hipótesis y el sistema de conceptos. En otras palabras, lo que hemos aprendido del pasado es conocimiento sólo porque el futuro confirma que era verdad.

Ciertamente la anticipación del futuro era de vital importancia para la cultura medieval. Carlomancia, nigromancia y astrología son instituciones sociales reconocidas y respetadas (Kepler es, todavía, astrólogo de la corte). Pero la diferencia entre la adivinación astrológica o quiromántica y la predicción científica es que ésta «no supone que el futuro ya existe, que puede ser invocado o conjurado anticipadamente con sólo ordenarlo. No pretende decir nada más que el

futuro puede ser, en general, predicho, dentro de determinados límites de incertidumbre.»²²

La *incertidumbre* es la piedra de toque de la problemática del hombre nuevo. Puesto que el futuro determina el presente: lo que queremos ser mañana es lo que nos hace ser lo que somos ahora. Pero en tiempos de cambio el futuro se revela incierto. Cuando Descartes vuelve filosófica la duda, ésta no hace en realidad más que su segundo debut, porque ya había sido explorada en la tragedia moderna.

De hecho, es en este punto donde se puede establecer con absoluta claridad la diferencia entre la tragedia clásica y la moderna. Para el griego, lo trágico se urde sobre el sino de Casandra, mujer a quien se le otorga el don de la profecía pero se le niega la posibilidad de ser escuchada. Tener un destino y no poder escapar de él es la frase que resume el carácter trágico de Edipo, a quien se le ha revelado el futuro; un futuro tan irremediable e irrevocable como es el pasado para un hombre moderno (por ejemplo, Jankélévitch o Sartre²³). El futuro es trágico porque es destino en el sentido más radical de esta palabra, por eso es que el problema no es ignorar el porvenir sino conocerlo y no poder evadirse. La tragedia moderna se teje sobre la incertidumbre: el futuro no es irremediable porque no es destino, no está hecho: es heterogéneo respecto del pasado y del presente. Enfrentarse pues a esa nada que es el porvenir, implica un acto de heroísmo. Y este heroísmo no tiene nada que ver ya con un maridaje entre cualidades divinas y humanas, sino con la voluntad de un ser que se encuentra a medio camino entre potencias inferiores y superiores, entre la vergüenza y la gloria, entre la vida y la muerte (una muerte sin esperanza de trascendencia, es decir, el olvido); un ser, en fin, al que se le ha negado la posibilidad de colocarse "más allá del bien y del mal", un ser que tiene que elegir una opción necesariamente sin conocer el fundamento de esa decisión y quizá dudando de que lo tenga en absoluto.

Así pues, del problema del tiempo al problema del bien y del mal (nueva inversión: Agustín recorrió exactamente el camino inverso). Por

²² J. Bronowski. *The Common Sense of Science*. cap. VII, sec. 8.

²³ Cfr. Jankélévitch. *La mauvaise conscience*. cap. II, sec. 3. Y Sartre. *El Ser y la Nada*; además de *El existencialismo es un humanismo*.

eso los poetas, situados desde ya ante ese tiempo vuelto al revés, para llegar a la eflicidad deberán echar mano de una mitología medieval a la que revaloran y transvaloran: el uso recurrente de las figuras de la bruja y el demonio, y de las metáforas unidas a ellas para la descripción de lo humano, no es simplemente una remanencia de una cultura en vías de extinción, sino una nueva forma de descubrir el ser del hombre.

Y al mismo tiempo, una forma de subvertir el *stablishment*. Porque, ya se sabe, la brujería es para la Edad Media una práctica esencialmente subversiva; el carácter orgiástico del *aquellarre* —del cual todavía Goya en el siglo XIX nos dará unas magníficas representaciones— con todo lo que tiene de sexualidad desplegada e irreprimida, de irracionalidad sin límite y de transvaloración de los valores, mide su eficacia por la represión que genera, represión con aparato y sistemática que costó alrededor de 300 mil vidas, hecatombe sólo comparable a la peste negra. (Dicho sea de paso, el arte de cazar brujas, lo mismo que la alquimia, es esencialmente empírico, con un tipo de experiencia poco menos que baconiana. De hecho, es esta vinculación con lo mágico la que lleva a Bacon a colocar la experiencia como principio. Por la misma razón es que es despreciada por Descartes e inclusive por Galileo.¹¹ En el mismo contexto, el Genio Maligno cartesiano no niega su ascendencia demoníaca, y como uso retórico, es decir, como ficción literaria está íntimamente relacionada con las metáforas que me propongo explorar a continuación.)

El Demonio, cuya etimología judaica (*Al Satán*) significa literalmente *El Adversario*, no será más el contrincante de Dios, sino como metáfora de la lucha del hombre contra el hombre o, para decirlo más exactamente, del hombre contra sí mismo. El Diablo es, en buena medida, la "mala conciencia" del hombre moderno. Y estas son las notas caracte-

¹¹ Sobre la alquimia citamos a Agripa. *De occulta philosophia*. (I, 10): «A las fuerzas formales se les llama fuerzas ocultas puesto que sus causas nos están ocultas, el entendimiento humano no puede someterlas a prueba hasta el fondo y este es el motivo de que los filósofos hayan aprendido de la experiencia y no del pensamiento profundo.» Sobre la caza de brujas, Matthew Hopkins, temible cazador del siglo XVI, responde a la pregunta sobre de dónde proviene su capacidad para descubrirlas: «...de la experiencia, que, aunque no se la considera de gran valor, sigue siendo la vía más clara y segura para juzgar.» Citados por Feyerabend, *Experts on Free Society*.

rísticas del héroe trágico por excelencia de este período¹⁵; me refiero por supuesto al Satanás de Milton. *Paradise Lost* comienza a ser redactado en 1658, año de la muerte de Cromwell y del inicio del proceso de restauración monárquica, y es, como los diálogos de Galileo, un panfleto no muy diferente, políticamente hablando, de los que el mismo Milton había escrito a partir de 1638 y en los cuales llega incluso a justificar la ejecución del rey Carlos I. El famosísimo libro I es, en la misma época en que Hobbes alza sus loas al Estado Absoluto, un canto de rebeldía y liberación, y en la figura de Satanás resume y diseña las características de este nuevo hombre capaz de arriesgarlo todo por una esperanza: «*Su orgullo hizo que lo arrojaran del cielo, con su hueste de ángeles rebeldes, con cuya ayuda quiso más que sus pares encumbrarse en gloria, y confió que al Altísimo tal vez igualarla, si, oponiéndose y con ambiciosos afanes, contra Dios y su trono y monarquía reñía impía guerra en el cielo, orgullosa batalla, aunque baldía.*»¹⁶

Es este tipo de héroe, que cifra su esperanza en la desesperación, que sabe perdida la batalla de antemano, pero aún así se lanza a fondo porque la razón de la lucha es justa y la lucha misma necesaria, el prototipo de este nuevo carácter trágico del hombre. Más adelante, Milton pone en boca de su personaje lo siguiente: «*Dios se mostró más fuerte con su trueno; hasta entonces, ¿quién supo el poderío de esas terribles armas? Mas no por eso ni por lo que el potente Triunfador en su rabia pueda infligir, contrito me sentiré, ni cambio, aunque mude mi externo fulgor, la mente fija, el desdén alto, viendo el mérito ultraja-*

¹⁵ Hay que notar que aquí, héroe y antihéroe son extremos que se tocan y confunden.

¹⁶ Milton. *Paradise Lost*. I, 36-44.
...his pride
Had cast him out of heaven, with all his host
of rebel angels, by whose aid aspiring
To set himself in glory above his peers,
He trusted to have equalled the most High,
If he opposed; and with ambitious aim
Against the throne and monarchy of God
Raised Impius war in heaven and battle proud
With vain attempt.

do, lo que me alzó en lucha contra el Omnipotente.²⁷ Milton no era ateo (textos como *On his Blindness* y *Paradise Regained* lo muestran claramente), de ahí que sea evidente que el libro I es una maravillosa metáfora de la revolución fallida de Cromwell. Las palabras citadas, una arenga después de la caída, recuerdan por su estilo retórico el discurso de Marco Antonio en *Julio César*, y presagian, si no el sentido, sí la actitud del discurso que pronunció Robespierre, poco más de un siglo después pidiendo la cabeza del Rey.

Comparado con este Satanás, el Genio Maligno cartesiano no es, en verdad, más que un pobre diablo. Capaz de trastocar las esencias matemáticas pero completamente inexistente por lo que respecta a la moral, el Genio Maligno cumple, sin embargo, una función terapéutica: es una ficción que nos permite recuperar la certidumbre, de la misma forma que el Diablo de Milton es un paso necesario para recuperar la gracia divina después de la experiencia de la libertad.²⁸ Hasta el punto en que nos encontramos, el Satanás de Milton es plenamente humano, sin duda, pero no se diferencia mucho del héroe clásico: su status ontológico sigue siendo superior al de los mortales. Por eso Milton cambia el foco de atención y el escenario de la acción dramática en un proceso análogo al seguido por Galileo: del Cielo a la Tierra. En la misma arenga citada, Satanás formula su estrategia de resistencia —hay que plantearlo así, pues el Rebelde sabe que no puede ya vencer— en la forma de una filosofía del mal (*As being the contrary to His high will / Whom we resist*)²⁹. Satanás será el encargado de llevar el Mal a la Tierra, al paraíso donde habitan otras criaturas de Dios. Y ¿qué es llevar el Mal? Es poner el caos en acción, generar la incertidumbre, provocar la Nada,

²⁷ *Ibid.*

*...so much the stronger proved
He with his thunder: and till then who knew
The force of those dire arms? Yet no for those
Nor what the potent Victor in his rage
Can else inflict do I repent or change,
Though change in outward lustre, that fixed mind
And high disdain, from sense injured merit,
That with the mightiest raised me to contend. (92-99)*

²⁸ Ya veremos después que el Genio Maligno tiene, empero, consecuencias morales muy importantes.

²⁹ Versos 161-162.

y por lo mismo hacer posible la libertad. Y más aún, *la libertad humana*. La lucha entre Bien y Mal, cuya tensión dialéctica genera la libertad pero también la incertidumbre —y constituye a ésta en condición de posibilidad de aquella— se traslada a la Tierra y tendrá como escenario el ser del hombre; en otras palabras, el ser humano no es más que la manifestación de ese combate.

Aparentemente este proceso no se diferencia mucho del planteado por la polémica entre Agustín y los maniqueos. La diferencia estriba en el tiempo. El predominio del futuro sobre el pasado y el presente en el proceso de la acción.

Milton no es el único, por supuesto, que se vale de estas metáforas. Hobbes toma el nombre de su libro *Leviathan*, de una figura mitológica, también citada por Milton, que aparece en el libro de *Job*, el cual se inicia con una especie de apuesta entre Dios y Satanás.³⁰ De la misma imagen de la apuesta, Goethe tomará el inicio del *UrFaust*, el cual resume el proceso de la transvaloración que advertíamos ya en Galileo: de la sabiduría a la acción, sólo para establecer a ésta última como fundamento (*Am Anfang war die Tat*). Muy anterior, el *Fausto* de Marlowe (1588) muestra al personaje como un nigromante que en la búsqueda del futuro vende su alma al diablo. Marlowe utiliza constantemente este tipo de metáforas: *Tamerlán* es descrito como un demonio —y en verdad que sus salvajadas lo hacen digno del epíteto—, que resume las ambiciones fantásticas de una generación asombrada por los descubrimientos geográficos que se están realizando gracias al valor y la audacia de los hombres del Renacimiento —a los que Tamerlán representa—, y elimina cualquier consideración moral en la justificación enfática y contundente de la ambición absoluta, en la que los principios del cristianismo no entren en consideración (por prudencia o por lo que sea, Marlowe escoge a la antigua Persia como teatro de la acción).³¹

³⁰ En la versión de Casiodoro de Reyna (1569) del *Libro de Job*, se lee la siguiente descripción del monstruo: «¿Hará pacto contigo para que lo tomes por siervo perpetuo? ¿Lo repartirán entre los mercaderes? (...) Animal hecho exento de temor, menosprecia toda cosa alta; es Rey sobre todos los soberbios.» (Job. 41, 1-34)

³¹ Dice Tamerlán el Grande, una vez que vence a sus enemigos y despoja de su corona a Usumcasane: «Todas las maldiciones que las furias pronuncien no me harán dejar tan rica presa (...). Aún cuando el propio

Pero las brujas no faltan y tendrán un papel principal en la tragedia del otro gran héroe moderno junto con el Satanás de Milton: *Macbeth* de Shakespeare (1606). Sí, *Macbeth* y no *Hamlet* (1601): a éste la incertidumbre lo paraliza, le impide actuar y todo se vuelve una "tragedia de equivocaciones", aunque vale, por cierto, por ser la otra cara de la moneda. Además *Hamlet* es demasiado filosófico como para ser humano.³² *Macbeth* es un criminal tan despiadado como el Tamerlán de Marlowe, y aun peor, porque conoce el futuro: las brujas le han revelado su destino. Sin embargo, al igual que el Príncipe de Dinamarca, *Macbeth* duda, como lo hará después Descartes ayudado por su Genio que encuentra en estas tres brujas su antecedente más claro. Pero la duda no lo paraliza. Y al final adquiere toda su dimensión ética que lo emparenta con nuestro Satanás: «*Aunque el bosque de Birnam haya venido a Dunsinane y estés tú frente a mí, tú, que no has nacido de vientre de mujer, lucharé hasta el final [Yet I will try the last]. Delante de mí arrojo mi escudo guerrero. Ponte en guardia Macduff, y que la maldición caiga sobre quien primero diga basta!*»³³ *Macbeth* pues, se lanza a una lucha sin esperanza, llevado por el orgullo y la necesidad de no perder su ser —que aquí ya no se identifica con la mera existencia—. *Macbeth*, que tenía el futuro en sus manos, de pronto descubre que todo ha sido una mala pasada del destino, y su aniquilación moral y psicológica, al igual que la de *Hamlet*, quizás explica por qué Descartes detiene el proceso de la duda: «*Nadie crea de nuevo en los demonios impostores que con dobles*

Marte, alzado dios de las armas, y todos los potentados terrenos conspiran para desposeerme de esta diadema, la llevaré a despecho de ellos como gran conmandador de este mundo oriental, siempre que dignéis vosotros que Tamerlán ha de reinar.» (Acto I, esc. 7)

³² Por supuesto la incertidumbre convertida en absoluto, la desesperanza que traspasa sus propios límites, paralizan la acción tanto como la certeza del fracaso. Esta es una de las razones por las cuales Descartes no asume las consecuencias de un Dios Engañador y detiene el proceso de la duda al llegar a la moral, pues «muchas veces las acciones de la vida no admiten demora»; por eso es que «debemos decidirnos por algunas [acciones] y considerarlas después no como dudosas sino como muy verdaderas y ciertas [...] Y esto fue bastante para librarme, desde entonces, de todos los arrepentimientos y remordimientos que suelen agitar las conciencias de esos espíritus débiles y vacilantes...» Como *Hamlet*. *Discurso*, Parte III.

³³ Acto V, esc. 7, 59-63.

sentidos se burlan de nosotros, manteniendo promesas que al oído susurran, y no cumpliendo nuestras esperanzas.»³⁴

Shakespeare es, sin duda, un autor que trasciende su época, pero que por supuesto está firmemente situado en ella. Por eso sorprende que el primer personaje propiamente humano, después del puro efectismo de *Tito Andrónico*, y de las comedias, sea un judío —como el denostado Spinoza. Efectivamente, el famosísimo y extraordinario monólogo de Shyloc inaugura el período de madurez del poeta.

Los judíos europeos, desde luego, también aportarán su grano de arena a esta mitología, con una figura de primordial importancia para el imaginario de la cultura de la sociedad industrial avanzada, emparentado de cerca con la figura del Demonio. El primer autómatas hecho por el hombre y que, al igual que Satanás, se rebela contra su creador en la búsqueda de su propia libertad, y al hacerlo pone en tela de juicio las intuiciones más básicas del humano sobre sí mismo: *El Golem*. La creación del Rabino Löw de Praga, basada en el conocimiento, abre la posibilidad para el hombre de ser como Dios, creando un ser a su imagen y semejanza. Sin embargo, el límite entre Dios y el hombre debe ser infranqueable, de lo contrario sobreviene la tragedia. «Si un hombre crea una criatura por medio del Libro Yezira, tiene fuerza para hacerlo todo, a excepción de una sola cosa.» El Golem es, debe ser, un parahombre. Si oye, no comprende; si comprende, está mudo; si está mudo, aunque comprenda, no "piensa". La "sola cosa" que no puede tener está ahí siempre para recordar que no es el hombre. Hay que pasar por las falsas figuras de Henoch, por el robo del signo, vía Satán, para que el Golem tenga figura humana completa; pero los que se comprometen en el camino de una transferencia tal se ponen fuera de la ley. El don de la existencia viene de la imposición de la palabra *emeth*: Dios fija la etiqueta de "verdadero" sobre la criatura humana natural que el inventor reproduce a su vez sobre el material antropoide. Porque aquí se da una contradicción vivida: sólo Dios y lo que Dios da pueden ser significados como verdaderos. Se retira, pues, con toda urgencia, el *aleph* grabado sobre

³⁴ Acto V, esc. 7, 48-51. El Genio Maligno no puede engañar al filósofo de que es él. Para que la duda sobre el fundamento de la acción no paralice al hombre, la acción misma debe ser postulada como fundamento. Eso es lo que descubren Macbeth y Satán y lo que Goethe hará explícito después.

el Golem, en donde se lee entonces: *meth* (muerte). El Golem vuelve al polvo.

Algo más unifica a todos estos personajes: el afán de poder. Pareciera que el poder es la salida a la incertidumbre angustiante sin renuncia a la libertad. Si la incertidumbre se asienta sobre la imposibilidad de controlar el futuro, ¿quién más libre que el poderoso, que puede controlar la acción de los demás y, por tanto, su propio porvenir? Pero la voluntad de dominio se revela como una puerta falsa: es el poder la causa, en primera o en última instancia, de la tragedia. La de Satán y Golem, la de Macbeth y Hamlet y Tamerlán. Porque el poder corrompe y el poder absoluto corrompe absolutamente. De ahí la importancia y la radicalidad de los planteamientos democráticos, que se extienden desde el pensamiento calvinista de Hubert Languet, pasan por el radicalismo jesuita de Francisco Suárez y Juan de Mariana, llegan a La Boétie, y de ahí se lanzan a Rousseau hasta el anarquismo libertario (Malatesta inclusive).

El principal argumento clásico contra la democracia (de Platón y Herodoto) se basaba en la ignorancia del pueblo, que no podía gobernarse a sí mismo por estar perpetuamente en un estado de abyección moral y falta de conocimiento. El argumento se critica, por supuesto, con argumentos: Descartes inicia nada menos que el *Discurso del Método* con un postulado directamente dirigido contra esta postura: *El buen sentido es la cosa mejor repartida del mundo*. Se critica también con acciones concretas, como la reforma de la educación, encabezada por Guarino de Verona, hasta Comenius y Charron. No en balde Rousseau exigió que se publicaran juntas dos de sus obras: *El Contrato Social* y el *Emilio*. Si el poder corrompe, la solución estriba en repartir el poder entre el mayor número posible para que la corrupción toque a menos, y eso sólo es posible sobre la base de que el pueblo esté preparado para tomar las mejores decisiones. El poder, pues, antes que ser una solución es un problema. Pero, ¿cómo escapar a la angustia de la incertidumbre sin renunciar a la libertad? Filósofos como Descartes y Spinoza encontrarán la solución en una moral estoica, que los aparta de este mundo y les permite refugiarse en una actitud de sabio subido en su torre de marfil, al amparo de los males de esta tierra. La Mettrie y Fourier se irán del otro lado, hacia el epicureísmo, con el goce por centro y fundamento de

la acción: el placer de los sentidos y el intelecto sin comulgar con un hedonismo vulgar. Para Hobbes, sólo el poder podía mantener unida a la sociedad. Para Fourier, la cohesión social está basada en el *deseo*. Diferencia radical y notable.

Para terminar, y a fin de no ser acusado de machismo, diré que el problema de la mujer no es en absoluto el mismo problema que el del hombre. Si el hombre es un "ser arrojado al mundo" de la incertidumbre, la mujer en cambio es un "ser en medio del mundo"... de los hombres. Para el estilnovismo la mujer (sea la Laura de Petrarca o la Beatriz de Dante) no es nunca una persona, es más bien un *espejo* en el que el poeta refleja sus propias cualidades y valores. Esta suerte de narcicismo del siglo XIV presagia el concepto de individuo que comenzará a forjarse después. Y hasta tal punto es "especular" la imagen de la mujer, se revela por el uso continuo del ojo en las metáforas para cantar el amor dolido. Así por ejemplo, Petrarca dice: «*Sé que nunca podría narrar ni imaginar cuántos efectos esos ojos tan suaves me han causado*». Y Gutierre de Cetina escribe: «*Ojos claros, serenos, si de un dulce mirar sois alabados, ¿por qué si me miráis, miráis airados? Ojos claros, serenos, ya que así me miráis, miradme al menos*». Quevedo, por su parte, añade: «*Voyme a vengar en una imagen vana / que no se aparta de los ojos míos; / búrlame, y de burlarme corre ufana. / Empiézola a seguir, fáltame bríos; / y como de alcanzarla tengo gana, / hago correr tras ella el llanto en ríos.*»

La mujer es casi siempre un personaje marginal —aunque desde finales del siglo XVI comienza a adquirir personalidad—, que, sin embargo, centra las preocupaciones del hombre sobre sí mismo. Este carácter a la vez central y descentrado revela las estrategias fálicas del discurso que Nietzsche, según Derrida, denuncia en textos como *Also Sprach Zarathustra*.³⁵ Y es Quevedo, en la maestría del Soneto LVII, quien resume el carácter de la mujer como metáfora del conflicto humano, a la vez imagen y existencia, a la vez real e inasible, a la vez centro y periferia de la vida:

¿Qué imagen de la muerte rigurosa,

³⁵ J. Derrida. *Espolones*.

*qué sombra del infierno me maltrata?
¿Qué tirano cruel me sigue y mata
con vengativa mano licenciosa?*

*¿Qué fantasma, en la noche temerosa,
el corazón del sueño me desata?
¿Quién te venga de mí, divina ingrata,
más por mí mal que por tu bien hermosa?*

Habrà que esperar a Sor Juana para que la deuda se pague con una estrategia similar: *«Detente, sombra de mí bien esquivo / Imagen del hechizo que más quiero / bella ilusión por quien alegre muero / dulce ficción por quien penosa vivo.»*

La mujer es hechicera, es bruja, es Celestina; es pasión, intriga, traición, locura. Pero también es amor, pureza, ingenuidad y, en ocasiones, hasta razón. Es Fedra (de Racine) quien con su intriga, producto del amor apasionado, labra la desdicha del "casto" Hipólito. Es Zenocrate (de Marlowe), mujer a quien Tamerlán viola después de asesinar a su padre, y a quien, sin embargo, ama con una fuerza sólo comparable a su ambición desmedida, la única capaz de detener la carrera alucinada del antihéroe por el camino de las hazañas y las atrocidades para ponerlo a reflexionar. Es Lady Macbeth quien, cuando su esposo dice *«Me atrevo a lo que se atreve un hombre»* le responde *«Eras un hombre cuando te atrevías, y más hombre serías, mucho más, si a más te atrevieras.»* Es Cleopatra (de Shakespeare) quien reduce a Marco Antonio a menos de una sombra de aquel sofista capaz de pervertir los nobles fines de Bruto. Es Eva (de Milton), ingenua pero ambiciosa, que se deja convencer de la serpiente para cometer el pecado, arrastrando con ella a su compañero y a toda la humanidad por la senda del castigo, pero también de la libertad. Es también Cordelia, representante del amor filial, y la enloquecida Ofelia, es la Dulcinea-Aldonza y Melibea. Pero sobre todo, sobre todo es Julieta. Ella es la verdadera protagonista de la obra shakespeariana. Romeo no es más que una víctima de las circunstancias. Es ella la que quiere subvertir el sentido de las palabras, es ella la que crea las condiciones para la entrega, es ella la que enfrenta al padre, es ella la que bebe la pócima del monje alquimista y alcahuete

que es fray Lorenzo, es ella la que, a fin de cuentas, modifica la voluntad del Príncipe. Pero a pesar de todo, no deja de ser *un espejo*. Por eso Romeo al creerla muerta, al ver su espejo roto, no se reconoce, no se encuentra, no hay nadie que le devuelva su imagen y por lo tanto su ser. Ante el supuesto cadáver de su amada, Romeo se encuentra sin ser propio: quitarse la vida no es más que la consecuencia lógica.

De estos personajes Nietzsche podría haber dicho, como en realidad dijo aunque no de ellos: «*En verdad amamos la vida, no porque estemos habituados a vivir, sino porque estamos habituados a amar.*»³⁶

³⁶ Así habló Zarathustra. «Del leer y escribir».

EL GRAN TEATRO DEL MUNDO

Descartes y los Orígenes del Mecanicismo

Yo era el producto maligno de un suelo maligno. Si no fuera impercedero, el "yo" de que escribo habría quedado destruido hace mucho tiempo. A algunos esto puede parecerles una invención...

Henry Miller.

Descartar a Descartes: he aquí un imperativo estratégico para cualquier crítica a la Modernidad que se pretenda radical. Empero, los filósofos "posmodernos", que tantos golpes de pecho se dan por el "olvido del ser", se olvidan de Descartes. Ocupados como están en citar a Heidegger, quizás para legitimar sus esfuerzos, se olvidan también de la lección galleica: cómo deshacer una filosofía. Es necesario, pues, des-hacerse de Descartes.

Sin embargo, ¿es posible reconstruir (o des-construir) una filosofía a partir de una metáfora? ¿Por qué no? La mía es el Genio Maligno. Ciertamente que luego, en los *Principia*, desaparece (y de qué manera!), junto con todo atisbo de broma literaria que Descartes haya intentado antes. Mas no por eso deja de ser una ficción *necesaria*, por estar a la base de una filosofía mecanicista. Los usos clásicos de mejané, la raíz griega de máquina, son reveladores y me permiten explicar mi por qué: es, en primer lugar, máquina de guerra (carro de combate o caballo de Troya); también es *tramoya* o *máquina teatral* (¿no es el teatro la metáfora que usan Hume y Gracián para hablar del hombre?). Y también es *intención engañosa*. Aquí está el punto: El Genio Maligno *maquina* su trastocamiento de las esencias matemáticas, su perversión de la conciencia lógica, para reafirmar el carácter metafórico del orden geométrico del mundo, y así establecer las condiciones de posibilidad del Yo. De la misma forma que el Satán de Milton hacía libre al hombre, este genio lo vuelve sujeto. Con Milton el hombre deviene voluntad libre; con Descartes, pensamiento autónomo, sujeto fundante.

Pero si el Genio Maligno es una metáfora, ¿de qué lo es? Buena Pregunta.

I De Maestros y Tipógrafos (el nacimiento del individuo)

Por supuesto, antes del Yo-Razón hay un Yo a secas. Asistamos a su nacimiento porque el Yo es ya de por sí, aparentemente, lo «propio» del hombre.

Edad Media: sinónimo de oscurantismo, superstición e ignorancia, de falta de libertad e intolerancia. O bien, de solidaridad, de sentimiento de seguridad, de unión de personas y pueblos por encima de intereses particulares o nacionales. ¿Cuál de las dos interpretaciones? Las dos más bien. Lo interesante aquí no es eso, sino los usos políticos del sentido de la historia. Por un lado, una interpretación liberal, generada fundamentalmente por la Ilustración del siglo XVIII, que se pretendía heredera del Renacimiento y, por tanto, revolucionaria, fincando en su desprecio y devaluación de la Edad Media la medida de su propia radicalidad histórica. Por el otro, una interpretación romántica, decimonónica, causada ya del moralismo del "progreso" y sus excesos sociales, que con su revaloración busca una referencia que haga posible la crítica. Por eso, ni la una ni la otra, más bien ambas.

Empecemos, pues, por el principio.

Una cultura oral privilegia fundamentalmente los sentidos del oído y el tacto. El lenguaje, medio fundamental de transmisión ideológica de la comunidad, presenta una estructura donde las inflexiones de la voz hacen la diferencia en cuanto al significado, y más aún, donde el mismo signo denota una pluralidad de significados, todos ellos simultáneamente presentes en el acto de la enunciación. Una multitud de gestos corporales forma parte del lenguaje y permite precisar el significado de las proposiciones, no solamente como una acción que refuerza una enunciación meramente verbal, sino como parte del signo mismo, y en general de la estructura signica. Pero una cultura de estas características enfrenta problemas cuando se trata de transmitir información para difundirla a través del tiempo, es decir, de una generación a otra. La estructura del lenguaje contiene entonces, una "métrica ritual", esto es, un fraseo de extensión silábica uniforme, con rimas que relacionan estructuralmente las frases en una unidad al interior de cuyos límites es posible

contener una gran cantidad de información con el mínimo riesgo de alteración. Toda la información necesaria para la vida cotidiana (técnicas para la transformación de la naturaleza, o valores y concepciones del mundo que mantengan la cohesión social) se transmiten a otras generaciones mediante cantos cuya misma estructura es ya mnemotécnica. La enunciación de estos cantos es siempre ritual, no sólo por el sentido mágico que establece su propio ritmo, también porque es comunitaria: no es el individuo aislado quien lo enuncia, sino la comunidad entera que canta al unísono entrando en una suerte de trance que involucra la concentración de todo el cuerpo y todos los sentidos.

La invención de sistemas de escritura, que permiten almacenar información fuera de la memoria fisiológica de los individuos, opera necesariamente una transformación en la estructura del lenguaje. Sin embargo, escrituras como las jeroglíficas o las ideográficas, aún mantienen la supremacía audio-táctil de la sensibilidad. Sólo el alfabeto fonético transforma radicalmente la proporción entre los sentidos, creando un desequilibrio sensorial en beneficio de la vista, lo cual acaba por cambiar la percepción misma del espacio y el tiempo. El alfabeto fonético representa los sonidos más básicos del lenguaje hablado con signos convencionales. Representa las palabras sobre una matriz lineal horizontal, y exige de la vista un entrenamiento para seguir la secuencia convencional de los signos, incluso cierto punto de vista, como ángulo y distancia de enfoque, para captar el complejo signico. Esta forma de relación entre el signo visual y el sonido que representa, permite abstraer el signo del sonido, lo que conduce finalmente a una primacía de lo visual sobre lo audio-táctil. Esto sólo se logrará completamente con la imprenta de tipos móviles.

La supremacía de lo visual, y el entrenamiento a que debe ser sometida la vista para la lectura y la escritura, conlleva un cambio en la forma de percibir el mundo circundante. El entrenamiento, esto es, en términos de McLuhan, la interiorización de la nueva tecnología alfabética, habitúa la vista a percibir el mundo de una manera lineal.³⁷ De ahí surge la concepción euclídea del espacio y la concepción lineal del tiempo que predominarán prácticamente hasta nuestros días. Asimismo, la

³⁷ M. McLuhan. *La Galaxia Gutenberg*. Por supuesto.

invención, utilización e interiorización de la tecnología alfabética, supuso cambios en las formas de coherencia interna y verosimilitud del discurso, al nivel mismo de la estructura gramatical de la proposición. De hecho, la filosofía, desde Platón, tiene en su misma base de constitución estos cambios, en el sentido de que muchos de los problemas que plantea, su lógica y sus supuestos, descansan en la estructura gramatical de las proposiciones.³⁸

A pesar de la evidente revolución en la sensibilidad y el razonamiento operada por la tecnología alfabética, las formas orales de comunicación siguieron teniendo un papel fundamental en la cultura. El análisis de McLuhan y Le Goff sobre las técnicas educativas de la Edad Media, donde el leer y escribir estaban conectados directamente con la pronunciación, de tal manera que el acto de copiar un texto era a la vez el acto de leerlo, sentirlo, decirlo y memorizarlo, ejemplifica perfectamente la remanencia de la cultura oral al interior de la cultura escrita, aun cuando la percepción del tiempo y el espacio estaba ya plenamente organizada a partir de la tecnología alfabética. La cultura de los escribas es, en medida no despreciable, todavía una cultura oral.³⁹

Es necesario notar que en la cultura de los escribas, tanto la prosa como la poesía estaban constituidas aún por el *desideratum* de la transmisión oral de la información, de manera tal que el manejo de los tiempos y las personas gramaticales estaba en función de los énfasis oratorios que la narración exigiera. El punto de vista, esto es, el sujeto gramatical ficticio de la narración, cambia constantemente de posición, según lo requiera la historia. Incluso la puntuación, en los manuscritos, está pensada en función de la pronunciación oral y en voz

³⁸ Y se entiende. Después de todo, Platón fue el primero en *escribir* filosofía en el sentido más radical de la palabra: Heráclito y Parménides *cantaban* la filosofía y su mismo lenguaje revela la oralidad de sus planteamientos. «Sabio es que quienes oyen no a mí sino al Logos...». La filosofía, desde Platón, no es más que el intento por establecer, autoritariamente, la supremacía de la escritura por sobre formas orales de comunicación.

³⁹ Jacques Le Goff, *Los intelectuales en la Edad Media*. Habremos de regresar al problema educativo poco después.

alta de lo escrito, exigiendo un esfuerzo corporal (audio-táctil) por parte del lector.

Pero con la imprenta de tipos móviles la situación se modifica por los mismos requerimientos materiales del medio. La tipografía permite la reproducción masiva y uniforme de los signos, exige un perfeccionamiento de la matriz lineal horizontal que los agrupa; al plantear la posibilidad de la distribución masiva de la información, opera una disminución de la necesidad de transmisión oral (es decir, en la medida en que todos —o casi— pueden conseguir un libro, el papel del orador pierde sentido), esto conlleva un nuevo cambio en las formas de coherencia y verosimilitud de los discursos: en la transmisión oral es necesaria la repetición constante de las proposiciones, incluso de las palabras que las forman, para evitar que la información se pierda; en la transmisión por escrito, el lector puede volver las páginas cuantas veces quiera, por lo que la repetición se vuelve no sólo innecesaria, sino estorbosa para el cabal entendimiento de lo planteado. La posibilidad de reproducir una enorme cantidad de productos, todos ellos homogéneos y uniformes, permite generalizar el sistema de precios, tanto por el código que subyace a la producción, como por el hecho de que se uniforma el precio del artículo.

La imprenta de Gutenberg radicaliza el proceso de individuación de los miembros de la sociedad, primero porque constituye al "autor", bajo cuyo nombre se agrupan una serie de textos por los que se le debe pagar (retribución económica del trabajo); segundo, porque al permitir que cada persona estudie los libros sin intermediación de un transmisor oral se desarticula el sentido comunitario original del conocimiento. Además, al uniformar la gramática de las lenguas vulgares, crea un poderoso elemento de integración social, dando origen al nacionalismo.¹⁰ La historia humana se divide en *antes y después de Gutenberg*. Afirma McLuhan: «La imprenta es la fase extrema de la cultura del alfabeto, que destribaliza o descolectiviza al hombre en primera instancia. La imprenta eleva las características visuales del alfabeto a la más alta intensidad definidora. Así, la imprenta comporta el poder indivi-

¹⁰ Eventualmente, al menos. Por otro lado, los Estados Nacionales así lo creyeron, puesto que llegaron a prohibir el uso de otras lenguas al interior de sus territorios, como las que definían identidades étnicas y regionales. Es el caso del vasco y el catalán.

dualizador del alfabeto fonético mucho más allá que la cultura del manuscrito pudo hacerlo jamás. La imprenta es la tecnología del individualismo.⁴¹ Desde mediados del siglo XV, el tipógrafo se convierte en un revolucionario en más de un sentido.⁴²

El *autor*. Noción problemática a la que Foucault dedica algunas de sus mejores páginas. Sin duda la Edad Media también tiene sus *auctores*, pero estos están más cerca de la autoridad que del actor (persona).⁴³ El *auctor* medieval es un libro, no un individuo, y su calificación de "divino" lo aleja aún más de lo que nosotros entendemos por la palabra. Sin embargo, la crítica moderna al sistema de autoridades sobre el que se fundaba la educación del intelectual medieval, resulta un tanto exagerada, sobre todo si se aplica al escolasticismo más robusto e innovador del siglo XIII. El método de la autoridad es producto de un verdadero Renacimiento que permite recuperar la doble aportación del pasado al Occidente: el cristianismo y el pensamiento antiguo enriquecido por la cultura árabe. Por cierto que el peligro de una educación fundada en los *auctores* es la repetición, la imitación servil y la pedantería; cierto es también que la educación humanística que va del siglo XV al XVII no se salva de ello en sus peores momentos (y cierto es igualmente que la educación contemporánea, sobre todo en las Humanidades, cae con mayor facilidad en esos vicios que antes la universidad

⁴¹ McLuhan. pp. 190-191.

⁴² El tipógrafo, y su pariente cercano el periodista, han participado en primera fila en prácticamente todas las revoluciones y revueltas de la Modernidad. Es, por ejemplo, la clausura de los diarios parisinos lo que desencadena la revolución de julio de 1830. Es tipógrafo de oficio Spies, editor de la *Arbeiter Zeitung*, el anarquista que pagó con la horca sus provocaciones aquel 1 de mayo de 1886 en Chicago. Y, ¿qué decir de *El Hijo del Ahuizote?* Una historia universal de la tipografía tendría que ser, a la vez y quizá más que un libro de técnicas, un libro de política y cultura.

⁴³ *auctor* y *actor* es algo más que un juego fácil de palabras. Actor, personaje y persona son palabras de teatro, y con él, de su tramoya: *mejané*. Además, el individualismo propiamente dicho, como actitud ante la vida, es una invención romántica del siglo XIX, fundada en el énfasis en la vida del artista (el poeta en especial) como autor y persona, logrado gracias al talento histriónico de Byron y Shelley entre otros. A partir de ahí, el artista será crítico no sólo con su obra sino también con su vida: el *maldito* (Baudelaire, Rimbaud, Van Gogh, Gauguin) se volverá héroe.

medieval). Nada más lejano del anquilosamiento del saber y de la pedantería disfrazada de erudición, del rechazo a la verdad y el elitismo intelectual, que lo que dice Gilberto de Tournai en pleno siglo XIII: «Nunca encontraremos la verdad si nos contentamos con lo que ya se ha hallado... los que escribieron antes que nosotros no son para nosotros señores sino guías. La verdad está abierta a todos y todavía no ha sido poseída por entero». Hombres como Gilberto fueron los que llevaron a Bernardo de Chartres a una afirmación que se ha hecho famosa: «Somos enanos trepados en hombros de gigantes». Una humildad de sabio seguro de su propia capacidad, de sus posibilidades y sus aportaciones es el espíritu que Gilberto y Bernardo transmiten con su actitud. Una actitud alejadísima del "todo está dicho" que André Gide completaría después con una nueva concepción de la vida, el arte y la función social del intelectual, impensable, sin embargo, sin este optimismo que en el "oscuro" siglo XIII presagia ya el Renacimiento y el siglo de "las luces".⁴⁴

Pero la diferencia fundamental entre el *auctor* medieval y el autor post-Gutenberg es que éste, al ver su trabajo reproducido masivamente y vendido como mercancía, adquiere el derecho a cobrar por su labor. Colocándose así, y definitivamente, en una categoría económica de la que había estado alejado siempre: es un *productor*. La imprenta de tipos móviles comporta modificaciones radicales al substrato material de la producción intelectual, y por tanto transforma los hábitos de trabajo y las estrategias del discurso, abriendo la posibilidad de la primera persona del singular como sujeto gramatical del relato. Esto es lo que legitima para Descartes el *je suis* del *Discurso* y le confiere sentido a una autobiografía *personal* puesta justo al principio de la obra filosófica, cosa que Galileo, a pesar de tener una personalidad más fuerte que la del francés (más optimista, soberbia y valerosa), y a pesar de ser su contemporáneo, no puede escribir. Y se entiende: Galileo está muy lejos de Dios y muy cerca del Papa.

⁴⁴ Gide, a principios del siglo XX, escribió: «Todo está dicho. Pero como nadie hace caso, hay que estarlo repitiendo». Optimismo y seguridad que trasunta, empero, un cierto aire de decepción (casi amorosa) por la cultura y su papel social.

Esta nueva concepción del autor termina por modificar también la relación del intelectual con sus abrevaderos, causando esto el origen del Renacimiento. Porque lo que el humanista crítica no es la valía ni las aportaciones del *auctor*, sino el tipo de relación que se establece entre éste y el que trabaja sobre él. Es el "espíritu de la época" y a donde se vuelva la mirada se le encuentra. Sin embargo, es en el debate educativo donde alcanza su mayor intensidad y definición.

Desde Guarino de Verona hasta Comenius y Charron, pasando por Rabelais con su crítica a la educación medieval (crítica radical por irónica y concienzuda), lo que está en juego es el desplazamiento de una educación que se ha anquilosado al grado de perder todo su sentido, y su sustitución por una *paideia* nueva que responda a cabalidad a las nuevas necesidades de la vida material y espiritual. La famosa carta de Gargantúa a su hijo Pantagruel, puesta a continuación de la divertidísima y corrosiva descripción de la biblioteca de la Sorbona, no por muy citada menos importante, revela no sólo los defectos de la universidad medieval, sino que establece un programa educativo que, palabras más palabras menos, será asumido por los grandes educadores del siglo XV al XVII. Dice Rabelais: *«Y lo que ahora te escribo no es tanto para que sigas observando este virtuoso método de vida como para que te alegres de vivir y haber vivido así, y pongas igual empeño en ello en lo sucesivo. Acuérdate de que no sólo no he escatimado nada para que llegara a buen término esta empresa, sino que te he ayudado como si no tuviera más deseo en este mundo que verte al menos una vez en mi vida absoluto y perfecto tanto en virtud, discreción y honradez, como en todo saber liberal y decoroso, y dejarte a tí, después de mi muerte, como espejo que refleje la persona de tu padre, que, si bien no es tan excelente como yo querría, sí lo es en deseo. [...] Pero como, según el sabio Salomón, la sabiduría nunca entra en almas malévolas, y ciencia sin conciencia no es sino ruina del alma, te conviene servir, amar y temer a Dios...»*.⁴⁵

Desde el siglo XV comienzan a surgir en Europa instituciones educativas que hoy llamaríamos bachilleratos, en franca oposición a la universidad medieval, sus métodos y propuestas, brindando una alternati-

⁴⁵ Pantagruel, cap. VIII.

va que se convertiría, en buena medida, en la punta de lanza de una nueva actitud ante la cultura. El humanista no niega las aportaciones de los *auctores*, pero los quiere ver como hombres que han vivido, pensado y actuado más intensamente que otros, y por lo mismo, que pueden transmitirnos con más fuerza el gozo de vivir, pensar y actuar. El bachillerato surge, pues, con un proyecto aparentemente muy sencillo, casi tautológico, absurdamente redundante, que, sin embargo, se reveló tan complejo que todos los profesores que en el mundo han sido desde entonces, se han dado de toques contra él: se pretendía *hacer humano al hombre*. Nada más y nada menos.⁴⁶

¿Qué es el hombre? Se vuelve una pregunta obligada que da origen al Renacimiento como movimiento que afecta todos los ámbitos de la cultura. El hombre es un ser racional, un ser que conoce el mundo, que lo inventa y lo reinventa con la imaginación y la sensibilidad, un ser que actúa sobre la realidad y la transforma. Y qué mejor maestro que aquel que ha hecho todo eso en el más alto grado de excelencia. Por eso la educación del bachiller incluye Historia, Literatura, Poesía y Ciencia. Para que el joven entrara en contacto no sólo con las grandes creaciones del espíritu humano, sino también con sus creadores, pero en una relación *personal*, como quien se acerca a alguien con mayor experiencia y madurez para pedirle consejo. Había que poner a disposición del joven todo el inmenso campo de la acción humana, poner el mundo sobre la mesa para que se lo merendara. Y en esta educación la Lógica cumplía la función del cuchillo y el tenedor del banquete: el medio infalible para resolver cualquier problema, y a la vez la cumbre de la racionalidad humana, el pensamiento puro al margen de todo contenido y, por tanto, aplicable a todo.

⁴⁶ Eugenio Garín. *La Educación en Europa. 1400-1600*. Sin duda sería interesante discutir qué queda de ese proyecto a estas alturas del siglo XX. La educación media superior, en nuestra época, no es sino un obstáculo que hay que brincar para llegar a lo de veras importante (la profesión que nos sacará de pobres), eliminando prácticamente toda legitimidad de las materias cuya relación con la inmediatez de las actividades económicas rentables, no sea igualmente inmediata. Materias como Lógica, Historia, Filosofía, Ética y Literatura, que en el proyecto original eran centrales y le conferían al bachillerato su sentido y su fuerza, son desplazadas hoy por una educación meramente instrumental, íntimamente vinculada a "los problemas concretos", pero en la cual lo "humano" se ha perdido.

Para el siglo XVII este proyecto había caído en los mismos vicios cuya crítica le había permitido nacer, al grado que los mejores elementos de este tipo particular de educación, como Descartes, prefieren matricularse en la universidad de la vida antes que seguir en manos de instituciones que sólo generaban hombres pedantes, incapaces para la acción, consumidores acrílicos de una cultura alejada de la realidad.

El bachillerato, más que crear habilidades particulares, pretendía la formación integral de la persona. Buscaba convertir al joven en un ser consciente de sus propias potencialidades humanas, en un hombre de bien, *en un buen capitán...*

II De Marineros y Artesanos (los evadidos)

«La sociedad medieval —afirma Fromm— no despojaba al individuo de su libertad, porque el "individuo" no existía todavía; el hombre estaba aún conectado con el mundo por medio de sus vínculos primarios. No se concebía a sí mismo como un individuo, excepto a través de su papel social (que entonces poseía también un carácter natural)». ⁴⁷ Cada hombre tiene su lugar en el mundo, prefijado e inmutable, cada uno un clérigo, un guerrero o un trabajador por nacimiento y hasta la muerte. Cada hombre posee una posición indiscutible y una función precisa dentro de un orden general que se extiende desde antes de nacer hasta después de morir de manera continua, desde el soplo divino infundiéndole vida hasta el premio o castigo eternos, de modo que la vida posee una significación que no deja lugar ni necesidad para la duda.

Vínculos primarios que unen al niño con su madre, al primitivo con su clan y la naturaleza, al hombre medieval con la Iglesia y su casta social, y cuya ruptura, tanto en un sentido psicológico como histórico, representa la condición de posibilidad de la individualidad. Vínculos que por su misma naturaleza impiden la autoconciencia necesaria a la personalidad individual.

Las Cruzadas habían generado un nuevo mercado: el de los productos orientales. Los caballeros se habían acostumbrado a los grandes lujos y estaban dispuestos a seguirlos disfrutando ahora de vuelta en sus tierras. Esto generó el surgimiento de un grupo de *desarraigados*, *evadidos* de ese orden cósmico en el que cada uno tenía su lugar y pertenecía a él, y cuyas necesidades generaron el surgimiento del modo de producción capitalista: los comerciantes. Marineros, aventureros, locos en busca de fortuna y fama en las lejanas tierras del Oriente y que Marco Polo el veneciano representa a carta cabal, rompen con esos vínculos y se ven en la posibilidad de experimentarse a *sí mismos* como seres independientes. Dice Xirau: «La influencia del comercio, de la política y la división en pequeños estados en lucha contribuyeron a quebrantar la constitución social y política específicamente medievales. Se constituyen ciudades libres y pequeños principados. A su frente,

⁴⁷ Erich Fromm. *El Miedo a la Libertad*. cap. III.

personalidades enérgicas mantienen un gobierno absoluto y munificente. El hombre se hace poco a poco independiente, la personalidad humana va cobrando importancia. Aparece el político, el orador, el poeta, el artista, el *hombre libre de toda condición social*.¹⁸ Los colegios bachilleratos han influido en la constitución de este nuevo tipo de hombre que por primera vez en la Historia se siente y se piensa a sí mismo, considerándose lo más importante, sometiéndolo a un entrenamiento, tanto en el ámbito personal como en el de conocimientos, que le permite aventurarse y sobrevivir en ambientes extraños, ajenos a su cultura. Marco Polo, capaz de aprender cualquier idioma y adaptarse a cualquier cultura, por lejana que esté de la suya propia, habla en primera persona y sirve a Kublai Khan como diplomático y consejero. Después serán Hernán Cortés y Pizarro. Desarraigados a los que nada deliene porque no tienen nada que perder y sí todo que ganar, que se lanzan a continentes extraños guiados por el mismo dicho del Borgia que sirvió de modelo al Príncipe maquiavélico: *César o Nada*. (Olvidando, por cierto, lo que decía el buen Rey Salomón: «comer mucha miel no es bueno, ni buscar la propia gloria es gloria».)

Pero el marino comerciante, el aventurero capitalista, no es ni el primero ni el único que ha roto los vínculos que lo unen a la tierra y a la casta. Como siempre, la crítica al sistema medieval comienza desde dentro.

La Universidad representa para la Edad Media no sólo su máxima apuesta cultural, sino el mayor logro y la cabeza de su aparato ideológico. Por lo mismo, la Universidad fue el blanco privilegiado de los ataques de fuerzas sociales emergentes. Nada más significativo del papel predominante de la Universidad en el aparato de poder medieval, que el impacto social apabullante y profundo de sus huelgas, que los *schollars* manejaban con suma eficacia. En París, por ejemplo, después de los sangrientos hechos de 1229 (un enfrentamiento entre estudiantes y la policía real), la Universidad decreta la huelga y se traslada a Orleáns. Dos años después, san Luis reconoce solemnemente la autonomía de la Universidad, y renueva y extiende los privilegios que en 1200 le había reconocido Felipe Augusto. Estos privilegios incluían el autogobierno

¹⁸ Joaquín Xirau. *Descartes, Leibniz, Rousseau*.

(incluyendo la elección de autoridades) y se extienden hasta una legalidad interna al campus hecha valer por un cuerpo de seguridad propio. Muchas peleas como éstas tendrá que librar la institución para mantener su independencia, no sólo del poder real sino también del papado, y no es sino hasta el ingreso de las órdenes mendicantes —de nuevo los desarraigados— que entre otras cosas, boicotean las huelgas, que comienza su declive.

Pero entre todos los evadidos del orden general del medioevo que participan de la institución universitaria, destacan los *goliardos*: un grupo semianarquista (a veces francamente anarquista), constituido por pequeño-burgueses e hijos de campesinos que asisten a la Universidad en busca de una movilidad social que de otra forma les estaría negada. Evadidos del orden social, forman bandas de estudiantes pobres que sobreviven como pueden en un París que si es el paraíso para los ricos, es el infierno para los pobres. En ocasiones se vuelven criados de sus condiscípulos ricos o viven de la mendicidad, y no faltan los que se convierten en bufones o juglares populares. No hay que olvidar que *Joculator* o juglar, es el nombre que se aplica también a los proscritos, a los indeseables y a los rebeldes...

Sin tener nada más que su propio cuerpo, su inteligencia y las ropas que llevan puestas, los goliardos siguen a los maestros que quieren y, vagabundeando por las ciudades, difunden sus enseñanzas. «Forman el cuerpo de esos estudiantes vagabundos tan característicos también del siglo XII. Contribuyen a darle su porte aventurero, espontáneo y vivo, audaz».⁴⁹ Considerándose a sí mismos como hombres a carta cabal, llenan las tertulias escolares y adornan sus tropelias con cantares escandalosos, irónicos y por demás hermosos, donde fustigan el orden social y glorifican la carnalidad, el sexo y el vino, ganándose la indignación de las "buenas conciencias" de entonces: *Yo soy cosa ligera, / Cual la hoja que arrastra indiferente el huracán. / Como el esquife que boga sin piloto. / Como un pájaro errante por los caminos del aire, / No estoy fijado ni por el ancla ni por las cuerdas. / La belleza de las muchachas hirió mi pecho. / Aquellas a las que no puedo tocar las poseo con toda mi alma.*

⁴⁹ Le Goff, *op. cit.*

Errantes, vagabundos, desarraigados del orden social, plagan sus cantos de metáforas marineras que los vinculan con esos otros navegantes que también han roto los lazos que los ciñen a la sociedad, *y pueden ser libres*: los unos para criticar, los otros para ampliar el mundo con sus descubrimientos geográficos.

Y entre todos los goliardos (Hugo de Orleáns, Serlon del Wilton, Gautier de Lille, etc.) destaca Pedro Abelardo, el más grande de todos. Nacido en el seno de la pequeña nobleza que comienza a sufrir con los principios de la economía monetaria, Abelardo es un batallador que despoja de su cátedra a Guillermo de Champeaux en medio de *disputatia* sin fin. Todos conocemos su historia: la desafortunada mutilación sufrida a manos del tío de Eloisa, lo sume en una depresión: ¿cómo hablar como un hombre si ya no se es un hombre del todo? Pero Abelardo se cura de sus heridas con la pasión intelectual y se convierte en el centro de la Universidad. Con su *Logica ingredientibus* y sobre todo con su *Sic et Non* dio al pensamiento occidental su primer Discurso del Método.

En este contexto destaca François Villon, aunque no se le podría considerar un goliardo, ya que escribe en lengua vulgar, y cosa curiosa, el tema fundamental de su obra es él mismo, aunque esté escrita en tercera persona. Su vida lo constituye, en cierta forma, en el primer "poeta maldito" de la historia.

Pero la ruptura de los vínculos primarios no siempre pasó por el desarraigo físico y social. Si los errantes goliardos son evadidos, es cierto que sus cantares, por más críticos del orden social que fueran, siguen siendo estructuralmente hablando plenamente medievales, y sus máximas figuras intelectuales, como Abelardo, son profesores universitarios que permanecen dentro de los límites técnicos y didácticos de la Universidad. En cambio, en su camino hacia la Modernidad, el artesano que luego se convertirá en artista, recorre exactamente la vía inversa: de la vida vagabunda al arraigo geográfico. El goliardo es todavía un hombre medieval, el artesano gótico comienza a dejar de serlo.

El estilo Gótico es la máxima expresión artística de la Plena Edad Media. La bóveda de crucería con sus arcos ojivales y sus delgadas columnas, así como sus arbotantes exteriores, eliminaron por completo la función estructural de los muros que entonces, literalmente, colgaron

del techo, poblándose de emplomados policromos, vitrales cuya luminosidad tiene una calidad mística y espiritual que forma parte de la concepción artística y religiosa. Las catedrales góticas, aunque su plan fuera todavía basilical (con nave central y laterales, crucero y su coro rodeado por un deambulatorio con capillas), liberadas de columnas interiores, transmiten la impresión de ligereza, amplitud y elevación de espacios que el estilo románico, del cual es, simultáneamente, cúspide y superación, nunca tuvo con su sólida pesadez. El Gótico, a diferencia del románico, es un estilo dinámico, que se va haciendo ante nuestros ojos; no es un espacio cerrado, estable y con un interior relativamente amplio, solemne y sereno, en donde la mirada del espectador pueda descansar y permanecer en pasividad absoluta. La iglesia gótica representa un proceso, no un resultado, no se ofrece completa a la visión desde parte alguna, desde donde se pueda captar de manera perfecta la estructura del conjunto y obliga, por lo mismo, al movimiento del espectador: la obra total sólo se ofrece por medio de una reconstrucción activa. Curiosamente, la mejor definición de la concepción que está a la base de este estilo la brinda Santo Tomás: *«Dios se alegra de todas las cosas, porque todas y cada una están en armonía con su Esencia»*. Así, toda la realidad por ínfima que parezca, por mucho que la totalidad sólo tenga sentido por su relación con Dios, y por mucho que esté jerarquizada a imagen y semejanza de la sociedad de castas, es importante y tiene una relación inmediata con Dios. No se necesita más justificación para el naturalismo gótico que adornó las portadas y pórticos de sus catedrales con esculturas-retratos, de un realismo que requirió por fuerza de un modelo auténtico y vivo.

Montado sobre el dualismo de una época que se debate entre la fe y la razón, entre el alma y el cuerpo, entre Dios y la Naturaleza, el Gótico asumirá el nominalismo moderado propuesto por filósofos como Abelardo para salvar el abismo entre los dos mundos. El nominalismo moderado, que no niega la realidad de las ideas, pero las considera inseparables de las cosas de la realidad empírica, es la fórmula fundamental de todo el dualismo gótico, tanto de los antagonismos de la estructura social y económica, como de las contradicciones del idealismo y el naturalismo artístico de la época. El Gótico no sólo representa la cúspide ideológica de la Edad Media, sino que, con su naturalismo, su

dinamicidad y sus espacios libres, señala una nueva actitud de movilidad, no sólo del estilo, sino también social y económica.

Es el Gótico un arte hecho en la ciudades, por y para las ciudades, con sus descubrimientos técnicos y las peripecias en la construcción de sus catedrales, la vía que llevará a los artesanos a nuevos modos de trabajo que abrirán la posibilidad de su conversión en *artistas*. Hasta el siglo XII, el arte es predominantemente una función de los monasterios, en el que los laicos sólo participan ocasionalmente. Pero con el desarrollo de la economía monetaria, el creciente poder de los municipios y de la burguesía arraigada en ellos, comienzan los proyectos de las grandes catedrales góticas. Y con ellos la laicización de los artesanos, que han de moverse continuamente de una ciudad a otra en busca de trabajo, organizados en logias que ya son errantes, ya se han establecido permanentemente en la ciudades. La logia aportó al artesano un lugar propio de trabajo, cercano pero independiente de la construcción. Allí realizaba las esculturas y las tablas pintadas que luego se colocaban en las paredes y en las portadas. En suma, le permitió trabajar aparte de los demás obreros, en lugar de sobre la pared de la iglesia. En las épocas de penuria, cuando el patrocinador de la obra (el municipio o la diócesis) se quedaba sin dinero, el artista se dedicaba a pintar cuadros para adornar las devociones o las vanidades de la burguesía local. Es decir, por un lado, la independencia de la escultura respecto de la arquitectura; por el otro, el inicio de la pintura ornamental de uso particular. En el Gótico es «nueva la intimidad expresiva que da a toda obra de arte del período gótico y posterior a él un carácter de confesión personal. Y aquí encontramos otra vez aquel dualismo que invade todas las formas en que se manifiesta el gótico. El carácter de confesión del arte moderno, que presupone la autenticidad y unicidad de la experiencia del artista, tiene, desde entonces, que imponerse contra una rutina cada vez más impersonal y superficial».⁵⁰

⁵⁰ Arnold Hauser. *Historia Social de la Literatura y el Arte*. T. 1, sec. iv, caps. 9-11. Esta contradicción marcará por completo el destino del arte moderno, cuya historia es la de una progresiva autonomización de los demás ámbitos de la vida, proceso que concluye con el postimpresionismo de Van Gogh, Gauguin, Seurat y Cezanne, que llega a sus excesos con el expresionismo primero y luego con el arte abstracto. Las vanguardias —algunas al menos— intentarán remontar el camino en sentido contrario, es decir, vincular el arte con la vida, pero sin salirse de

La actitud que da origen al naturalismo gótico es la misma que da origen a la ciencia moderna: un apego cada vez mayor a la realidad empírica. Los intelectuales y artistas, desarraigados y evadidos, extirpados de una casta que constituía a sus ojos un ambiente natural, se ven en la necesidad de encontrarse a sí mismos, y de poner en su propio Yo la fuente de su supervivencia. Las personas poco a poco van descubriéndose a sí y al mundo que les rodea. El individualismo surge producto de las necesidades de la vida material, del afán de lucro y del afán de libertad. La comunidad de la Edad Media era siempre un obstáculo contra el desarrollo personal; la imposibilidad de abandonar la tierra a la que uno pertenecía o las restricciones comerciales impuestas por el señor feudal o por los mismos compañeros de oficio, impedían la superación del lugar que se tenía en el mundo.

Porque ahora el lugar en el mundo se gana, no es algo dado e inmutable, sino *conquistable*. Las grandes travesías y los descubrimientos geográficos, la conquista del "Nuevo Mundo" no son casuales: a su base está una nueva concepción del ser del hombre. Surge el Yo —un Yo que Descartes elevará, apenas surgido, a nivel de único y fundamental principio— luchando para ser, contra toda autoridad, contra todo lo que no lo deja ser. Aparece Maquiavelo predicando la eficacia: *si el fin justifica los medios, es válido cualquier medio porque el fin es siempre Yo.*

los límites impuestos por el arte postrenacentista, o sea, sin renunciar a la absoluta libertad del artista para la experimentación formal. Por poner un ejemplo, Maiakovski es víctima de esa contradicción entre el compromiso social y el apego a la autonomía del arte. Su suicidio en 1930 manifiesta de manera trágica este proceso.

III El Sueño de Descartes.

«El Discípulo seguía la vereda trastabillando bajo el peso feroz de los libros que llevaba, cuando se encontró con el Maestro. —¿A dónde vas con todo eso? —preguntó el Maestro, sorprendido. —A estudiar —respondió el joven. El Maestro, más sorprendido aún, le dijo: —¿Y tú te consideras menos hombre que aquellos que escribieron esos libros? —Por supuesto que no —dijo el Discípulo un tanto amoscado. —Pues entonces déjalos y encuentra las verdades que contienen por tí mismo —concluyó el Maestro. El Discípulo abandonó los libros y se fue a meditar».

Este no es el sueño que Descartes tuvo. De hecho es una parábola zen que me he tomado la libertad de modificar un poco. Sin embargo, pareciera no haber mejor descripción metafórica de la actitud que Descartes tiene ante el conocimiento.

El advenimiento de la imprenta de tipos móviles (que modifica radicalmente los hábitos de trabajo del intelectual y con ellos la noción misma del intelectual y su relación con la cultura y la realidad), así como el naturalismo gótico (basado en un nominalismo moderado, digna expresión de una época antitradicionalista y liberal, y cuya esencia consiste en concebir como valores relativos, es decir, completamente mutables y transitorios, las normas consideradas hasta el momento como universalmente válidas y atemporales, y en negar los valores puros, absolutos e independientes de premisas individuales), terminan por dar origen a la ciencia nueva. Así Galileo dirá que el mundo es un libro escrito en lenguaje matemático, y al hacerlo fundará la física-matemática. De la misma forma, Descartes, que había estudiado en La Flèche, un bachillerato jesuita que un tanto a la fuerza asumió el proyecto de "hacer humano al hombre", en cuanto se ve libre de sus preceptores, se dedica a buscar una ciencia «que pudiera hallar en sí mismo», o bien en «el gran libro del mundo».⁵¹

Al hacerlo, Descartes conferirá a la matemática un papel paradójico dentro del sistema del conocimiento: a la vez central y descentrado, a la vez dominante y subordinado. La matemática, "femenina" a fin de cuentas, se moverá dentro de los límites conflictivos que las estrate-

⁵¹ *Discurso del Método*. I. A.T. VI, p. 9.

gias del discurso imponen al género. Una paradoja claramente implícita en la distinción entre *La matemática* y las matemáticas (que Descartes hace en las dos primeras partes del *Discurso* y en la cuarta de las *Regulae*) constituyendo una estrategia similar a la de Platón. Si bien es Galileo quien funda la física-matemática al utilizar la geometría para representar las variables físicas, es Descartes quien con mayor claridad entiende el papel de la matemática en el sistema del conocimiento y el tipo de modificaciones técnicas que deben implementarse en esa disciplina para cumplirlo. No en balde Descartes unifica la geometría con el álgebra abriendo la posibilidad de eliminar las complicadas demostraciones geométricas utilizadas por Galileo y después por Newton, y modifica igualmente el simbolismo algebraico haciéndolo más sencillo y útil tanto para el matemático como para el tipógrafo.

De Descartes es, pues, el proyecto, pero no sus logros: su física fracasa, aunque sea suya la enunciación correcta del principio de la inercia. Y es Fermat quien alcanza una mayor claridad en la modificaciones técnicas que darán origen a lo que más tarde se conocería como geometría analítica. Pero es Descartes quien define el proyecto físico-matemático de la nueva ciencia, que buscará imponer su hegemonía en las formas de producción y expresión del conocimiento legítimo, y es Descartes quien ve la geometría no como un recurso técnico, sino como un procedimiento que pudiera dominar en la matemática, como un método nuevo y general de resolver todos los problemas. Por eso Descartes tiene discípulos y su obra se enseña, se difunde y se amplía con nuevas aplicaciones. El, más que ninguno, tuvo conciencia (y lo dijo bien claramente) de hacer una obra definitiva.

Fermat, simultáneamente a Descartes (quizás antes que él, aunque la paternidad se le atribuya al filósofo por razones de prioridad en la publicación), aplica también el álgebra a la geometría estableciendo los principios fundamentales del método de coordenadas, y presenta dicha aplicación más naturalmente como un recurso técnico, logrando con ello una mayor claridad en la exposición de los problemas. Una claridad que Descartes no tuvo por su desprecio a la matemática pura y al aspecto formal de esta ciencia, con cuyos problemas «acostumbran a entretenerse géometras y calculadores ociosos». Por lo mismo, Descartes constituye uno de los intentos más serios y consecuentes para imponer la hegemonía

filosófica sobre la matemática. No es el primer intento, aunque tal vez sí el último (pues Hilbert, al despuntar el siglo XX, solemnemente proclamó la declaración de independencia de la disciplina, constituyendo a Cantor en el padre de esa patria⁵²), porque Platón lo intentó antes, y con él tiene Descartes más de una semejanza.

Platón también vive en una época antitradicionalista y liberal, que tuvo en los sofistas (los primeros nominalistas consecuentes en la historia de la filosofía) su digna expresión filosófica. En esa liberalidad de su época Platón ve más, quizás con razón, un signo de decadencia que de progreso y por ello se opone durante toda su vida y con todas sus fuerzas a esa revolución, que se inventó la democracia pero también señaló el principio del fin de la cultura griega. Los argumentos morales de Sócrates, si bien contundentes, no bastaron para vencer en la lucha, y el filósofo muere a manos de sus enemigos (y confundido con ellos). Platón también tuvo ocasión de tomar su trago amargo: *la esclavitud*. Ante ambas derrotas, Platón comprende que la victoria pasa —paradójicamente dado su conservadurismo— por un salto hacia adelante que implica la reorganización total del campo de los saberes.

En esta reorganización, la reforma "pedagógica" —en el sentido más radical y originario de la palabra— cumplirá una función estratégica, como la cumplirá después en el Renacimiento (no en balde los humanistas que fundaron el bachillerato son casi todos, en un sentido o en otro, platónicos). Platón retoma de los sofistas, que eran original y fundamentalmente educadores, la idea del papel central que juega la matemática dentro de la educación, pero desprecia el carácter pragmático que ellos le otorgan. Empeñado está el griego en fundar una educación que enriquezca el ser del hombre (aunque, a diferencia de los renacentistas, sólo afecte a algunos hombres —"los mejores"— y sea, literalmente, para hombres, porque las mujeres en *La República* sólo

⁵² Una patria verdaderamente extraña, casi diríamos "infernal": antinomias, paradojas y, después de Gödel, la aparente imposibilidad de fundamentarla. No en balde Cantor perdió la razón (aunque no necesariamente debido a ello).

sirven para dos cosas⁵³). Ciertamente los sofistas ven en la enseñanza de la matemática una finalidad *pragmática*, pero no necesariamente *práctica*, en el sentido de inmediata: para ellos la matemática no necesariamente representa una "gimnasia" mental o una ciencia que sólo deba tener fines utilitarios, y a veces la consideran como fundamental en la realización de la plenitud humana. Pero Platón busca de la disciplina un "*acercamiento al ser*" en el contexto del proyecto metafísico que definirá después en el *Timeo* y *Las Leyes*. Por eso en *La República* la matemática tendrá un papel de primera línea en la educación de los gobernantes. Si bien acepta, aunque a regañadientes, su uso como arma para la guerra, Platón distingue, precisamente al hablar de la geometría, sus usos pervertidos por lo utilitario (*praxis*) de los usos ideales y legítimos que él presume de establecer por vez primera: el conocimiento (*gnosis*) del ser verdadero (*República*, 527a).

Isócrates vio en la matemática un mero ejercitamiento formal del entendimiento; Hípias, en aras de la universalidad y armonía que deben caracterizar al conocimiento para constituirlo en instrumento eficaz para alcanzar la plenitud humana, la coloca como centro de la educación. Pero Platón le otorga un sitio más alto, al constituir a sus objetos en las ciencias mismas de la realidad. Sin embargo, le confiere un papel subordinado a la filosofía: efectivamente, la dialéctica es el escalón que sigue a la matemática en la educación del gobernante, y es ella la que otorga sentido a todo el resto del conocimiento.

Pocos años después de *La República*, Platón escribirá el *Teeteto*, un diálogo que en este contexto podría verse como la representación de un enfrentamiento: la lucha por el poder entre la filosofía, representada por el sabio y anciano Sócrates, y la matemática, que habla por boca del joven y talentoso Teeteto de Atenas. Al final la matemática pierde y Teeteto se somete reconociendo la sabiduría de Sócrates. Quizás sea esa sumisión la que explica el papel preferente que tiene en *La República* la

⁵³ Es cierto que las mujeres de "los guardianes" no son marginadas del tipo de educación prescrito para ellos, incluyendo la gimnasia. Pero el uso de su cuerpo propio está completamente normativizado en la *paideia* utópica de Platón, al grado de no poder estar en contacto con sus propios hijos, o sufrir obstáculos para la procreación sino se pertenece a la clase de los más aptos. Se trata de "mejorar la raza". Cualquier semejanza con Huxley y Orwell es, desde luego, pura coincidencia.

ciencia creada por el joven matemático: la estereometría. Sin embargo, Platón pierde la batalla a final de cuentas, precisamente en aquel lugar que había sido la vanguardia de sus fuerzas: la *definición de ciencia*. Será para Aristóteles la victoria, y Platón no regresará por sus fueros sino hasta el Renacimiento. La segunda intentona la encabeza Descartes y tiene fecha...

La noche del 10 de noviembre de 1619, encerrado en una habitación muy caldeada, Descartes sufre una crisis en la que, en medio de una agitación febril, tiene tres sueños que producen una profunda impresión en su espíritu, porque en ellos, según sus propias palabras, tuvo «*la visión de una ciencia nueva y admirable*».

Una ciencia, dice Descartes en las *Regulae*, que estudia «cierto orden y medida», sin importar que deban buscarse «en los números, en las figuras, en los astros, en los sonidos o en cualquier otro objeto; y que por lo tanto, debe haber una cierta ciencia general que explique todo lo que puede buscarse acerca del orden y la medida, pero independientemente de toda aplicación a una materia especial, y que es llamada, no con un nombre adoptado, sino ya antiguo y recibido por el uso, Matemática Universal (*Mathesis Universalis*)».⁵¹ Una matemática universal, en singular, que restituye al vocablo su sentido etimológico, y del cual, «las matemáticas», en plural, vendrían a ser sólo «su envoltura». Es precisamente con el tema de la educación que Descartes introduce la distinción (que ha ocupado y preocupado a múltiples eruditos como Marion, Gilson, Schuster, Röd y Scholz), y con razón, pues la diferencia entre la *vera Mathesis* y las matemáticas, es la misma que entre el conocimiento verdadero y las banalidades de los eruditos que Descartes combate.

Tanto en el *Discurso* como en las *Regulae*, el filósofo aplica el término *matemáticas* cuando se refiere a estudios escolares y destaca entre ellas al álgebra y la geometría, reconociendo en estas ramas cierta sencillez y prioridad respecto de las demás, aunque para él la geometría «está siempre ligada a consideraciones sobre las figuras que no pueden ejercer el intelecto sin cansar mucho a la imaginación», y en el álgebra «se está tan sujeto a ciertas reglas y ciertas letras que en

⁵¹ *Reglas para la Dirección del Espíritu*. IV. A.T. X. p. 378.

lugar de una ciencia que eduque la mente se convierte en un arte oscuro y confuso que la turba». ⁵⁵ El vínculo que establecerá entre ambas ramas responde a un proyecto consciente de «tomar lo mejor del análisis geométrico y del álgebra, corrigiendo los defectos del uno por medio de la otra». A estos defectos se refiere Descartes con dureza: «Pues, en verdad, nada es más vano que ocuparse de simples números y figuras imaginarias, de tal modo que parezca que queremos contentarnos con el conocimiento de tales bagatelas, y que dedicarse a estas demostraciones superficiales, que se encuentran más veces por casualidad que por arte y que incumben más a los ojos y a la imaginación que al entendimiento, a tal punto que nos desacostumbramos en cierto modo a usar la razón misma; y al mismo tiempo nada es más complicado que resolver, con tal modo de proceder, las nuevas dificultades encubiertas en números confusos». ⁵⁶ En las *Regulae*, al hablar de las matemáticas, Descartes añade los adjetivos «corriente» y «vulgar». Sin embargo, ve en la matemática un método de demostración y, sobre todo, de búsqueda de nuevas verdades que tendrán aplicación en la física y otras ciencias, donde impondrán su dominio, siempre guiadas por la filosofía.

Descartes unifica la geometría con el álgebra mediante un recurso bastante simple en realidad. La diferencia esencial entre los segmentos geométricos y las letras algebraicas, que impide su comparación, consiste en que mientras con las letras pueden realizarse operaciones aritméticas en número ilimitado obteniéndose nuevas combinaciones de letras, con los segmentos tales combinaciones quedan limitadas al caso en que la "dimensión" del resultado sea 1, 2 o 3, pues en los otros casos deja de ser expresable en términos de figuras geométricas, es decir, líneas, superficies y sólidos. Para eliminar este problema, Descartes recurre a la idea del segmento unitario, porque así como en aritmética el número 1 funcionando como factor o divisor en cualquier expresión aritmética o algebraica no altera su valor pero sí modifica arbitrariamente el número de factores o divisores, es decir, su "dimensión"; de igual modo Descartes, para que «los segmentos se reduzcan tanto mejor a los números», adopta un segmento arbitrario como

⁵⁵ Discurso. II. A.T. VI, p. 18.

⁵⁶ Reglas para la Dirección del Espíritu. IV. A.T. X. p. 375.

unidad y, operando convenientemente con él, reduce toda combinación de segmentos, cualquiera sea su "dimensión", a un segmento único. Por otro lado esa unidad irá sobreentendida y, de hecho, ni ella ni sus operaciones aparecerán, pues —he aquí la gran genialidad del filósofo— bastará indicar con una letra cada uno de los datos y el resultado con la combinación respectiva de las letras de acuerdo con la reglas del álgebra. De ahí que a cada problema geométrico corresponderá cierta relación entre letras, es decir, una ecuación. Si ella tiene una sola incógnita, su valor dará el segmento que resuelve el problema geométrico; si éste es «indeterminado», es decir conduce a una ecuación con dos o más incógnitas, lo reduce Descartes a un sistema determinado, dando valores a todas las incógnitas menos a una. De ahí que, en el caso de tratarse de dos incógnitas, resultará que si una de éstas representa un segmento variable sobre una recta fija, uno de cuyos extremos es fijo, y la otra coincide con uno de los extremos del segmento de dirección fija distinta de la anterior que representa la segunda incógnita, el otro extremo de este segmento dibujará una curva que resuelve el problema. Lo cual es la manera cartesiana de introducir el método de las coordenadas, nombre que, por cierto, no aparece en los escritos del francés, como tampoco la mención de ejes.

Con base en estos principios, Descartes va construyendo su *Geometría* hasta resolver el famoso problema de Pappus, de cuya solución se siente legítimamente orgulloso, no sólo por las dificultades que entrañaba su solución con los medios tradicionales (sobre todo si tenía más de cuatro rectas), sino porque tiene aplicación concreta en la *Dióptrica*, cerrando así el círculo de los tratados que acompañan al *Discurso*. Hay que decir que Descartes, en sus demostraciones, se salta algunos pasos, faltando quizás a sus propias reglas del método para encontrar la verdad y conducir nuestra razón (recuérdese el último precepto en la segunda parte del *Discurso*), pero lo hace, según su propia afirmación, por una razón que no podemos menos que calificar de pedagógica, en efecto dice: «...no me detengo a explicar esto con más detalle para no privar a cada uno del placer de aprenderlo por sí mismo, ni impedir el cultivo útil del propio espíritu ejercitándolo, que es. a

mi parecer, la principal utilidad que puede obtenerse de esta ciencia». ⁵¹

Desde las primeras páginas la *Geometría* señala modificaciones técnicas al simbolismo algebraico que constituyen un hito en la historia de las matemáticas, ya que hacen más sencilla la lectura y la escritura de las ecuaciones. Y es que hasta el siglo XVI se encuentran textos con escrituras como la siguiente: *1Cm. 4zp. 3Rm. 6* para indicar lo que hoy se escribe: $x^3 + 4x^2 + 3x - 6$. Pues *R* indicaba la raíz; *z* el cuadrado (*zen-zus*); *C* el cubo, etc., *p* y *m* significaban más y menos (*plus, minus*). Descartes, por su parte, aunque conoce el signo = prefirió utilizar para la igualdad un signo parecido al actual para el infinito; cuando lo considera conveniente escribe el segundo miembro de una ecuación igual a 0 «pues es mejor considerar así en conjunto toda la suma, que hacer una parte igual a otra»; introduce el uso de letras minúsculas y la novedad, conservada por nosotros, de indicar los valores conocidos con las primeras letras del alfabeto y las incógnitas con las últimas. Se le debe también la introducción sistemática de los exponentes, con excepción de la segunda potencia, que escribe con la repetición del factor (*aa*, en lugar de a^2), siendo muy probable que esta modificación se deba a razones tipográficas pues es más simple y ocupa el mismo espacio que la expresión con exponente; no usa paréntesis, y escribe en columna los factores que son sumas, agrupados por una llave que a veces omite; indica la raíz cuadrada como hoy con el vínculo, anteponiendo una *C* cuando se trata de raíz cúbica. Como trabaja exclusivamente con números positivos debe distinguir los distintos casos de combinaciones con signos de los coeficientes, aunque cuando el signo puede ser indistintamente + o - lo indica poniendo un punto en lugar del signo, mientras que, como innovación superflua, indica con un asterisco la ausencia de un término de una ecuación por ser nulo su coeficiente.

Al final de la *Geometría*, Descartes sintetiza toda una actitud que difiere sustancialmente de la de sus antecesores e, incluso, aparentemente, de sí mismo: «*Pero mi objeto no es hacer un gran libro, y trato más bien de muchas cosas en pocas palabras, como se juzgará que lo he*

⁵¹ *Geometría*. A.T. VI, p. 374. Desde luego, es una forma también de proteger sus derechos de autor que, en aquella época, estaban lejos de ser respetados.

hecho, si se considera que habiendo reducido a una misma construcción todos los problemas del mismo género, he dado a la vez la manera de reducirlos a una infinidad de maneras; y, además de esto, que habiendo construido todos los que son planos, cortando con un círculo una línea recta, y todos los que son sólidos, cortando también con un círculo una parábola, y, en fin, todos los que son de grado más compuesto cortando lo mismo con un círculo una línea que no es más que de un grado más compuesta que la parábola; no hay más que seguir el mismo camino para construir todos los que son más compuestos, hasta el infinito. Pues en materia de progresiones matemáticas cuando se tienen los dos o tres primeros términos no es difícil encontrar los otros. Y yo espero que nuestros descendientes me estarán agradecidos no sólo por las cosas que aquí he explicado, sino por aquellas que he omitido voluntariamente a fin de dejarles el placer de descubrirlas».³⁸

He aquí, en estas frases finales no sólo de la *Geometría* sino de toda la obra que acompaña al *Discurso*, a Descartes pintado de cuerpo entero en su relación con las matemáticas y en su actitud ante el conocimiento. Descartes había hecho en el *Discurso* gala de dos virtudes que, aparentemente, nunca tuvo Galileo: modestia y prudencia. Sin embargo, Galileo fue lo bastante listo como para escapar del tormento sin renunciar a sus convicciones (no en balde escribe, durante su arresto, los *Discorsi*) y, a pesar de su soberbia, nunca habló explícitamente de sí mismo —aunque sería muy tonto suponer que no se identificaba con Salviati. Mientras que el francés escribe casi siempre en primera persona, utilizando una modestia que a veces parece escudo contra la posible represión (por ejemplo, *Discurso*, VI), y en otras es completamente falsa. Y es que Descartes quiere escapar de la pedantería que se había convertido en el principal vicio a criticar por parte de los nuevos intelectuales; un vicio que Arnauld, poco después que Descartes (en *Logique, ou art de penser* de 1662), describe en los siguientes términos: «La pedantería es un vicio del espíritu y no de una profesión; y existen pedantes en todas las profesiones, condiciones y estados. Ensalzar cosas pequeñas y vulgares; demostrar vanamente la sabiduría; atracarse de latín y griego sin medida; acalorarse con la ordenación de

³⁸ *Geometría*. A.T. VI, p. 485.

los meses áticos, la forma de vestir macedonia y disputas del mismo modo inútiles; criticar a un autor injuriándolo; insultar a quien no piensa como nosotros en la interpretación de un pasaje de Suetonio o en la etimología de una palabra, como si se tratara de religión o política; agitar a todo el mundo en contra de uno que es fanático de Cicerón como si fuere un perturbador del orden público, como hizo Julio Escaligero contra Erasmo; interesarse por la reputación de un filósofo antiguo como si fuese un pariente cercano: esto es la pedantería». ⁵⁹ Por eso Descartes no cita a nadie (o rara vez) para no permanecer dentro del estilo de trabajo de los antiguos intelectuales, haciendo difícil rastrear el camino de la génesis de su geometría, aunque sin duda es inexplicable sin los trabajos de Tartaglia y Viète. Pero el no citar a nadie es también una manera de reforzar el Yo que escribe, capaz de encontrar la verdad por sí mismo, con sus propias fuerzas y sin mas ayuda que un método para guiar la razón, cuyos usos "legítimos" son de vital importancia en un debate que se extiende por todos los ámbitos de la cultura. Así Nicole, en el prólogo a la obra de Arnauld, sintetiza esta nueva actitud donde la razón, su ejercitamiento y su potenciación a nuevas dimensiones es lo único que cuenta, estableciendo al mismo tiempo lo que Descartes había propuesto antes, la subordinación de las ciencias a una facultad que, desde entonces, ha de escribirse con mayúsculas: la Razón. Dice Nicole: «La aplicación principal y el fin de casi todos nuestros estudios debería ser la formación del juicio y su mayor perfección. Nos servimos de la razón como de un instrumento para la adquisición de las ciencias, en cambio, *nos deberíamos servir de las ciencias como instrumentos para perfeccionar la razón*: porque una mente recta vale infinitamente más que todos los conocimientos especulativos [...] Por eso, los hombres sabios sólo deben aplicarse en lo que es útil para este fin y ejercitarlo pero sin emplear todas las energías de su alma». ⁶⁰

Palabras más, palabras menos, es ésta la inquietud de Descartes transido, desde su sueño, por un afán cósmico, por un anhelo de

⁵⁹ A. Arnauld y P. Nicole. *Logique, ou art de penser*. Primer Discurso. p.18 [Ed. 1662] p. 13 [Ed. 1683]

⁶⁰ *Ibid.* p. 6 [1662]; p. 2 [1683]

generalización y de *absoluto*, que le hace perseguir la realización de una física general, capaz de explicar completamente todo lo que el universo encierra, así en la tierra como en el cielo, meta que cree alcanzar en 1644 con sus *Principios de la Filosofía*, aunque el afán mismo sea visible desde sus primeros descubrimientos. Es en virtud de ese afán que, en Descartes, la matemática no tiene un fin en sí misma: la considerará como modelo de la ciencia a la que dictará sus preceptos lógicos, servirá por eso admirablemente para ensayar su método, pero no será más que eso, un medio, un método. Pero, como ya se dijo, más allá de "las matemáticas", Descartes aspira a una ciencia universal (*Mathesis Universalis*), una ciencia integral. Esta tendencia a una ciencia universal explica también el juicio despectivo que le merecen al filósofo las matemáticas puras y su carácter formal. En cambio verá una finalidad de la matemática en el método de demostración y en sus aplicaciones. Así dirá en el *Discurso*: «las matemáticas tienen invenciones sutilísimas que pueden satisfacer tanto a los curiosos como facilitar todas las artes y disminuir el trabajo humano», y se asombra más adelante de «que siendo sus fundamentos tan sólidos y estables no se hubiera edificado sobre ellas nada más importante», mientras que de la práctica matemática que ha realizado no esperará otra cosa «que acostumbrar a la mente a nutrirse de verdades y no satisfacerse con falsas razones».⁶¹

Mucho antes de la aparición del *Discurso*, al parecer, ya se había apartado de las matemáticas, pues en 1630 escribe: «en cuanto a los problemas, estoy tan cansado de las matemáticas y me ocupo tan poco de ellas, que no sabría ya tomarme el trabajo de resolverlos por mí cuenta». Sin embargo, no obstante la desestimación de Descartes hacia las matemáticas puras y hacia el carácter formal que el álgebra introducía en ella, no obstante su desapego —ampliamente demostrado—; su afán cósmico, su ansia de unificación lo lleva a realizar una revolución en la disciplina, al mismo tiempo que la somete a un saber superior con una estrategia diferente a la de Platón. El griego veía en los objetos de esta ciencia las verdaderas esencias de la realidad, e igualmente desprecia sus aspectos técnicos y sus usos utilitarios, colocando a la

⁶¹ *Discurso*. I. A.T. VI, p. 6; *Ibid.* I. A.T. VI, p. 7.

filosofía (dialéctica) como el método para superar ese nivel de lo formal y utilitario. Descartes, en cambio ensaiza los fines prácticos de las matemáticas, pero extrae de ellas un método que organizará la filosofía (*more geometrico*), al mismo tiempo que se desentiende después de sus aspectos técnicos que, sin embargo, conoce, domina y mejora. Así, al no considerar los objetos matemáticos como una categoría ontológica especial al modo de Platón, pero al situarla en la base del método, Descartes constituye a la disciplina *en la metáfora del mundo*.⁶²

Después de la *Geometría*, Descartes no volverá a escribir sobre el asunto, salvo en su correspondencia y casi sobre pedido. El 17 de mayo de 1638 escribe a Mersenne sobre el tema en los siguientes términos: «creo que lo que he hecho imprimir puede bastar para un ensayo en esta ciencia, la cual hago votos de no estudiar más». Después de la *Geometría* Descartes se dedicará por entero a la filosofía, o como él mismo dice, a «librarme poco a poco de los errores que puedan ofuscar nuestra luz natural».

*«Mas después de haber empleado algunos años estudiando en el libro del mundo y tratando de adquirir alguna experiencia, tomé un día la determinación de estudiar también en mi mismo y de emplear todas las fuerzas de mi espíritu en la elección del camino que debía seguir».*⁶³

⁶² Después veremos cómo opera este juego de espejos entre el mundo y una conciencia que también es *more geometrico*, y cómo uno es la proyección de la otra.

⁶³ *Discurso*. I. A.T. VI, p. 10.

IV El Camino del Yo (y otras cosas por el estilo).

Las obras de Descartes, en orden de escritura, son las siguientes: *Compendium Musicae* (1618), *Regulae ad directionem ingenii* (1628), *El Mundo o Tratado de la Luz* —seguido del *Tratado del Hombre*— (1629), *Discurso del Método para conducir bien la razón y buscar la verdad en las ciencias*. Además la *Dióptrica*, *Los Meteoros* y la *Geometría que son ensayos de este método* (1637), *Meditationes Metaphysicae* (1641), *Epistola ad Voetium* (1642), *Principia Philosophiae* (1644), *Las Pasiones del Alma* (1649), así como una gran cantidad de correspondencia, entre las que destacan las sostenidas con Mersenne y la princesa Isabel de Bohemia.

Resulta interesante referirse a los cambios de estilo que se dan a lo largo de la obra. Un análisis completo del asunto tendría que incluir la elección del idioma (latín o francés), además de la estructura propiamente literaria que organiza la exposición de los temas cartesianos. Algo he dicho sobre el primer particular en la Primera Parte, pero me es imposible extenderme mucho sobre el segundo que, sin embargo, trataré brevemente.

Independientemente del uso del idioma, salta a la vista una curiosa diferencia entre el *Discurso* y las *Meditationes*, por un lado; y por el otro, los *Principia* y *Las Pasiones*: mientras los primeros están estructurados en tratamientos largos y flexibles que adoptan la forma de una especie de ritmo respiratorio del pensamiento; los segundos, en cambio, tienen una exposición escindida en un buen número de artículos breves y vigorosamente centrados, casi epigráficos en el mismo sentido literario que desarrollaría luego Marx (con esas joyas que son las *Tesis sobre Feuerbach*) y que Nietzsche elevaría a la categoría de género filosófico con su ejercicio intensivo y la normativización de sus reglas.⁶¹ Sin embargo, el prólogo de 1647 a los *Principia*, escrito en

⁶¹ Durante su amistad con Lou Salomé, en el momento álgido de su período aforístico, Nietzsche redactó para ella los Diez Mandamientos de la Escuela del Estilo. De ellos bastan los siguientes ejemplos: «I Lo que importa más es la vida; el estilo debe vivir. [...] III Escribir debe ser sólo una imitación de lo que se diría a viva voz. [...] VII El estilo debe mostrar que uno crec en sus pensamientos, no sólo que los piensa, sino que los siente. [...] VIII Cuanto más abstracta es la verdad que se quiere enseñar, más importante es hacer converger hacia

francés, indica un retorno al procedimiento primitivo; y tiene semejanza con el nuevo modo de expresión que Descartes ha descubierto al escribir a Isabel: la correspondencia se convierte para él en excelente medio que traduce e incluso descubre su propio pensamiento, al tiempo que sirve para mantenerse lo más cerca posible de su naturaleza de hombre y de escritor. La "negligencia" de que Descartes alardea se halla ligada probablemente al placer que ahora experimenta al sentirse liberado de ciertas obligaciones con las que anteriormente creía un deber obstaculizar su espontaneidad. Tal vez tenga que ver igualmente con las incertidumbres reconocidas y que deseaba corregir: el orden de sus tratados es siempre el de los impulsos de su espíritu antes que el de los resultados.

Características de un estilo no sólo cartesiano, sino enteramente moderno en el que las referencias a otros autores tendrán que recorrer un largo camino hasta volver a aparecer en el discurso filosófico: primero serán las referencias polémicas en los escritos de los ilustrados del siglo XVIII (como La Mettrie quien, además, se menciona a sí mismo en tercera persona), hasta llegar al uso intensivo de las citas textuales cuando la filosofía retome el camino de la Academia, del que Descartes, que no se había visto *«en condición tal que me viese obligado a convertir la ciencia en oficio para alivio de mi fortuna»*, la había sacado.

Y la había sacado del ambiente académico y universitario en más de un sentido. A fines de la Edad Media, la escolástica había conformado todo su sistema filosófico en torno a un centro deísta sometiendo a las ideas a un asunto de erudición, donde datos y citas bíblicas y de autores ejercían su magia de autoridad y eran el impedimento que la razón no podía traspasar para ejercer la crítica, ni para usar el raciocinio si se apartaba de los silogismos aristotélicos que el mallorquín Ramón Lull convertiría en dogmas alrededor de los cuales iba a girar toda la enseñanza universitaria durante dos siglos.

Los cambios, resultantes de la lenta evolución del espíritu y de la vida material que se han mencionado antes, no se hacen esperar. El desarrollo se acelera con los descubrimientos geográficos que agilizan

ella todos los sentidos del lector». 1881.

el comercio en gran escala y amplían el horizonte cultural. Uno de esos nuevos horizontes fue la recuperación de la filosofía griega, donde Platón constituye un lema y una bandera. Bajo su nombre se reúnen las nuevas tendencias contra el espíritu de la escolástica aristotélica. Este hervor intelectual va acompañado de la revolución que en las ciencias físicas operan las necesidades de la vida material. Copérnico, Kepler y Galileo no hacen sino elaborar teorías conforme a una realidad ya palpable. Ellos y muchos otros revolucionaron los conceptos "verdaderos" aprobados por la Iglesia, que vigilaba cada paso de las ciencias físico-matemáticas.⁶⁵

Sin embargo, la caída del sistema medieval trae consigo algo más que la libertad humana: también la *soledad* y la *incertidumbre*. Sin autoridad el concepto escolástico de verdad se viene abajo, y es necesario fundar la verdad de un modo distinto si ésta ha de seguir existiendo, no sólo como base del conocimiento, de un conocimiento cuya eficacia práctica (técnica) se hace indispensable, sino también como base de la moral de los hombres. Sin autoridad, no hay verdad; *sin verdad, no hay seguridad*. El que haya que ganarse un lugar en el mundo significa a la vez que no se pertenece a ninguna parte. Se ha perdido, ciertamente, el sentimiento de comunidad, pero se ha descubierto al hombre y se le ha hecho centro del Universo. Es el arte renacentista principal manifestación de estas actitudes, donde el cuerpo humano es glorificado y traspuesto a planos de donde había estado ausente: en la belleza del cuerpo se representa a Dios, a los santos, a los héroes, a los filósofos e incluso a sus ideas.

Pero la conciencia de sí como un ser arrojado al mundo, solitario, sin destino, sin pertenecer a ningún lugar provocan *angustia* en el hombre, que buscará desesperado por múltiples caminos su ser «propio». Así, la Reforma —que surge como negación de la autoridad eclesial— somete al hombre a una autoridad mil veces peor: la de un Dios que exigía como condición esencial de salvación la completa aniquilación de

⁶⁵ El inicio de la Contrarreforma religiosa marca también el inicio de una fiscalización de la Iglesia a las más diversas actividades. A Galileo se le entabla proceso por herejía. En el caso del arte, se somete a censura la producción. Se llega al extremo de querer borrar *El Juicio Final* de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina, por el solo hecho de que, ahí, Cristo no lleva barbas, "como marca la ortodoxia".

la personalidad individual, su total sumisión. Y así también, surgida de la negación de la escolástica, la ciencia nueva, que por su misma posición en la superestructura naciente está comprometida con una eficacia práctica que no admite ni sumisiones ni aniquilamientos, se lanza a la búsqueda de un método (otro "camino") que conduzca a verdades indudables, no respaldadas por ninguna autoridad que pueda venirse abajo con la crítica, sino sostenida por sí misma, como el hombre. No un método: *El Método*.

Bacon no es el primero ni el último que verá la solución a todos los problemas precisamente en un método para resolver todos los problemas. Pero sí es el primero de importancia. Un método de dos fases principales que reflejan a carta cabal las mismas fases principales del proceso histórico: una negativa que consiste en la destrucción de todos los prejuicios o anticipaciones en el conocimiento de la naturaleza (Teoría de los ídolos) y una fase de afirmación que consiste en llegar a generalizaciones válidas a partir de la experiencia por inducción. Un método para conocer la naturaleza y dominarla, para liberarse de las limitaciones que imponen la permanente zozobra de la incertidumbre y adquirir la felicidad humana: el retorno al Paraíso Perdido. *El Paraíso Recobrado*.

No se trata de regresar a la inocencia, perdida para siempre, sino de encontrar la manera de conocer y conocerse porque *«entonces no te sentirás perdido al tener que abandonar este paraíso, sino que poseerás un paraíso dentro de ti, mucho más dichoso...»*.⁶⁶

En 1619, según Hamelin, Descartes toma conciencia de que las figuras geométricas, vale decir, los objetos físicos, podían ser representados matemáticamente (ya antes Galileo había utilizado la geometría para representar variables físicas), es decir, como proposiciones algebraicas susceptibles de ser trabajadas deductivamente.

En vista de que no hay nada seguro, puesto que no hay nada inmutable, ni el lugar del hombre en el mundo y ni siquiera el lugar del mundo en el cosmos, que aquello que parecía totalmente indudable no era sino costumbre antigua, aceptada por algún pueblo (pues los descubrimientos geográficos y los viajes que individuos como Descartes podían

⁶⁶ John Milton. *Paradise Regained*.

hacer ahora, ponen de manifiesto un gran relativismo cultural), pero no algo universalmente válido, parece que no se puede confiar en nada y que se está condenado a la incertidumbre. Porque al caer la autoridad, cae también su metodología. Efectivamente, el silogismo, ciertamente deductivo, tiene varios inconvenientes: la verdad que se puede obtener de él se basa principalmente en la verdad de la premisa mayor, verdad que, a su vez, estaba garantizada por la tradición fundada en rebuscadas citas bíblicas o aristotélicas. Pero no sólo eso, porque el silogismo tradicional no permite *inventar*, es decir, consiste en incluir algo particular en algo más general, en una "verdad" aceptada de antemano, por lo que esa "verdad" no puede ser impugnada nunca. Descartes también critica la inutilidad de sus reglas porque impiden el razonamiento libre y natural de los hombres, debido al cuadro de oposición, porque «es posible deducir —dice— consecuencias sin necesidad de relacionar las nociones, puesto que ni siquiera hay que formarlas, tal es por ejemplo el caso en que se aplica a algunos lo que es verdadero de todos, sin más razón que la inclusión del menos extenso en el más extenso».⁶⁷

Pero la crítica al silogismo no se detiene aquí, porque bien puede ser que se encuentren otras verdades generales que no dependan de ninguna autoridad, y con esfuerzo, se puede obligar a la mente a no dejarse llevar por normas puramente formales sin contenido real que, por lo tanto, no pueden ser aplicadas. Es aquí donde surge la crítica más fundamental al silogismo: como señala Beck, el rechazo al silogismo y a todos los tipos de razonamiento formal está esencialmente basado en la opinión de que tales razonamientos, en cuanto formales, son estériles y totalmente incapaces de ayudar en la búsqueda de la verdad.⁶⁸

Todas estas críticas a lo establecido no dejan a Descartes, sin embargo, en el vacío. Su punto de partida es la *matemática* y su método, y puesto que ella puede aplicarse a todo, su método también, por lo menos en principio.

He aquí el razonamiento cartesiano: los objetos físicos pueden ser considerados como figuras geométricas; las cuales están constituidas por

⁶⁷ Octave Hamelin. *El Sistema de Descartes*. p. 61. Cf. *Regulae*. X. A.T. X, p. 406.

⁶⁸ L.J. Beck. *The Method of Descartes*. p. 153.

líneas, y éstas, a su vez, por puntos, los que pueden ser representados por relaciones numéricas que se pueden trabajar deductivamente. Esto hace suponer que todas las dificultades están igualmente compuestas de nociones más simples que pueden ser sacadas a relucir. En otras palabras, ¿es posible un método para resolver todos los problemas? Sí, si todos tienen en el fondo una misma naturaleza; descubre esa naturaleza y asunto arreglado: «*Esas largas cadenas de trabadas razones muy simples y fáciles, que los geómetras acostumbran emplear para llegar a sus más difíciles demostraciones, me habían dado ocasión para imaginar que todas las cosas que entran en la esfera del conocimiento humano se encadenan de la misma manera*». ⁶⁹

Esas nociones constitutivas que Descartes tiene que encontrar y definir para fundar su método son llamadas por él «naturalezas simples». Ahora bien, ¿cómo saber que se está en presencia de una naturaleza simple, y por qué tener confianza en su validez más que la que se tiene en otras cosas? Las naturalezas simples se captan por *intuición*; se captan inmediatamente como verdaderas en el entendimiento, es decir, en cuanto mi proceso mental me lleva frente a una naturaleza simple, la conozco como verdadera sin vuelta de hoja, lo que no implica un proceso mental por sí mismo: «Entiendo por intuición no el testimonio fluctuante de los sentidos o el juicio de una imaginación que compone mal, sino la concepción de una mente pura y atenta tan fácil y distinta, que en absoluto quede duda sobre aquello que entendemos; o lo que es lo mismo, la concepción no dudosa de una mente pura y atenta, que nace de la sola luz de la razón y que por ser más simple, es más cierta que la misma deducción...». ⁷⁰

La noción de naturaleza simple, cuya validez está más allá de toda duda, nos permite sacar varias conclusiones de importancia: sólo se puede estar seguro de aquello que es naturaleza simple, es decir, que es una idea *clara* (una idea es clara cuando esta separada y no se le confunde con las demás ideas) y *distinta* (una idea es distinta cuando sus partes tienen claridad interior). Las dificultades, desgraciadamente, no son todas naturalezas simples, sino compuestos de ellas, por lo

⁶⁹ *Discurso*. II. A.T. VI, p. 19.

⁷⁰ *Regulae*. III. A.T. X, p. 368.

que su verdad o falsedad dependerá del descubrimiento de sus componentes. Así se ha llegado a las dos primeras reglas del método: la regla de certeza y la regla de *análisis*. «Consistía el primer [precepto] en no admitir jamás como verdadero cosa alguna sin conocer con evidencia que lo era; es decir, evitar cuidadosamente la precipitación y la prevención y no comprender, en mis juicios, nada más que lo que se presentase a mi espíritu tan clara y distintamente que no tuviese motivo alguno para ponerlo en duda. El segundo, en dividir cada una de las dificultades que examinare en tantas partes como fuese posible y cuantas requiriese su mejor solución».¹¹

Evidentemente, el análisis cartesiano tiene su antecedente en el análisis de la geometría euclídeana que consiste en suponer como verdadera la dificultad y partir de ella hasta llegar a nociones conocidas de antemano, lo cual hace indispensable la demostración sintética, que es recorrer el camino inverso, partiendo de lo anterior conocido a la dificultad en cuestión y mostrar así que había una relación de necesidad, una relación lógica entre los primeros principios y la dificultad, de esta manera se muestra que las relaciones arrojadas por el análisis no son inventadas. Esto explica perfectamente la tercera regla del método, o mejor dicho, nos lleva a ella: «El tercer precepto, en conducir ordenadamente mis pensamientos, comenzando por los objetos más simples y fáciles de conocer, para ir ascendiendo poco a poco, por grados, hasta el conocimiento de los más compuestos; y suponiendo un orden aun entre aquellos que no se preceden naturalmente unos a otros».-
12

Porque, como hemos visto antes y señalan Hamelin y Beck, en la forma en que Descartes planteó y usó el álgebra, el orden sintético está sobreentendido, dado que todas las proposiciones son recíprocas, o mejor dicho, todas las igualdades reversibles. Sin embargo, en virtud de la regla de certeza no es posible "suponer" la verdad del punto de partida, en otras palabras, el análisis sólo es un paso para llegar a la deducción sintética en la que no sería posible el error. Efectivamente, la mente dejada a su sola *luz natural* es infalible: si se utiliza sin la

¹¹ *Discurso*. II. A.T. VI, p. 18.

¹² *Discurso*. II. A.T. VI, pp. 18-19.

influencia perturbadora de otros factores, no se puede errar. Desde luego, como se manifiesta en las *Regulae*, esta capacidad de la mente "infalible" es producto de un largo entrenamiento.¹³

Así, el método, tal como ha sido planteado en el *Discurso* parece poder reducirse a dos grandes principios: *la duda y la deducción al modo geométrico*. El primero significa el esfuerzo intelectual por considerar falso todo aquello para lo que puede aducirse alguna razón, por mínima que sea, para no estimarla absolutamente verdadera. Entre estas razones puede incluirse aun el uso de hipótesis o supuestos poco verosímiles, aunque probables en vista de ciertas suposiciones (me refiero, si duda cabe, al Genio Maligno). En cuanto al segundo principio, significa que una vez fijados ciertos axiomas o verdades evidentes *sin lugar a dudas* se infieren ciertas conclusiones, esto es, se demuestra que se siguen lógicamente de los axiomas. De esta manera, Descartes aplicará la duda a todos sus contenidos mentales con el fin de llegar a nociones indubitables con las que pueda construir (o reconstruir, según se vea) todo el conocimiento sin el riesgo de un derrumbe.

Descartes comienza, pues, a dudar de los datos de los sentidos porque —dice en las *Meditaciones*— «nos engañan a veces tocante a cosas mal perceptibles o remotas»; y porque aun es posible dudar de lo «bien perceptible y cercano» mediante el supuesto del sueño y el "hecho" de que no hay señales concluyentes para "distinguir con claridad" el sueño de la vigilia (al menos no las hay si pretendemos basarnos únicamente en los datos de los sentidos). En un segundo momento se puede dudar que los datos de los sentidos representan verazmente las realidades externas, es decir, que lo que los sentidos nos representan exista en realidad como tal (un perro *real* puede ser completamente diferente a la imagen que yo tengo de él). Pero hay que aceptar, por el momento, que esas cosas que se nos representan vía sentidos están compuestas de otras más simples y verdaderas (como los colores de una pintura, por mucho que la pintura represente algo absolutamente ficticio). Se puede dudar, por tanto, de las ciencias que —como la física y la astronomía— tienen su objeto en

¹³ Respecto al sobreentendido del momento sintético en el método cartesiano véase: Hamelin. *El Sistema de Descartes*. p. 66. Sobre el entrenamiento de la mente para evitar el error véase: *Regulae*. XII. A.T. X. p. 423.

cosas compuestas. Y suponiendo un *Genio Maligno o Dios Omnipotente* que tiene, por lo mismo, la capacidad de engañarme, aun de las ciencias —como las matemáticas y la geometría— que versan sobre esas cosas simples y generales, pues el Dios engañador tiene el poder de hacer que me equivoque cuando digo que $3 + 2 = 5$ (es decir, que 5 no sea el verdadero resultado).

«Arquímedes, para trasladar la Tierra de lugar, sólo pedía un punto firme e inmóvil; así yo también tendré derecho a concebir grandes esperanzas, si por ventura hallo tan sólo una cosa que sea cierta e indudable». ⁷⁴ Al ir tomando conciencia de mis contenidos mentales llego a darme cuenta de mi propio cuerpo y reparo en que, cognoscitivamente hablando, está compuesto por datos de los sentidos de los que se puede dudar. Pero al quedarme sin cuerpo pareciera que me quedo sin nada, empero, «si yo estoy persuadido de algo, o meramente si pienso algo, es porque yo soy». ⁷⁵

Ahora bien, puedo dudar de mi cuerpo y de todos sus atributos, así como de las facultades que de éste se derivan. Puedo dudar también del concepto del alma que se construye a partir de la creencia en la existencia del cuerpo. El alma así definida tendría cuatro características o propiedades: nutrirse, andar, sentir y pensar. Por lo que antecede, puedo dudar de los tres primeros, pero no del cuarto pues eso supondría precisamente el concurso de su acción. Por tanto: «¿Qué soy yo, entonces? Una cosa que piensa. Y ¿qué es una cosa que piensa? Es una cosa que duda, que entiende, que afirma, que niega, que quiere, que no quiere, que imagina también, y que siente». ⁷⁶ En otras palabras: *Pienso, luego soy.*

El *Cogito* permite establecer a la evidencia como criterio de verdad, en la medida en que, siendo verdadero, posee esta característica. Pero establece también un dualismo cuerpo-espíritu. Y lleva a sus últimas consecuencias el presupuesto del método, a saber: que el sujeto individual puede llegar a la verdad si sigue sus reglas.

⁷⁴ *Meditationes*. II. [Trad. Vidal Peña] p. 23. Todas las citas de este texto se refieren a esta edición [Ver bibliografía].

⁷⁵ *Meditationes*. p. 24.

⁷⁶ *Meditationes*. II. p. 26.

Sin embargo, a poco que se fija uno aparece un círculo, en la medida en que la duda metódica está presuponiendo al *Yo-Sujeto* (¿quién duda? Yo, ¿quién piensa? Yo. Ergo Yo soy, luego soy). En este sentido el *Cogito* no sería la conclusión de aquella sino su fundamento. En todo caso podría decirse que el principio está deducido "trascendentalmente" —en el sentido kantiano—, o sea que se muestra como la condición sobre la cual la experiencia (en este caso, la duda sistemática) es posible. Pero cabe la pregunta; ¿cómo es posible dicha "trascendentalidad" del Sujeto hacia sí mismo? O peor aún, ¿esta "deducción trascendental" demuestra qué? ¿Algo ya conocido, ya intuido y por lo mismo evidente? ¿Tan evidente que fluye con entera libertad por todo el discurso y termina cerrándose sobre sí mismo?

Repitamos una cita: «¿Qué soy yo, entonces? Una cosa que piensa. Y ¿qué es una cosa que piensa? Es una cosa que duda, que entiende, que afirma, que niega, que quiere, que no quiere, que imagina también, y que siente». ¡A fijarse bien en este catálogo de cualidades humanas con el que los actuales maestros de bachillerato acostumbran a torturar a sus alumnos a la hora del examen! A fijarse bien, que aquí hay una curiosidad interesante. Lo curioso es que el catálogo es *incompleto*. Lo curioso es que Descartes no dice: *es una cosa que habla*.

Curiosidad interesante que suele pasar desapercibida, pero que revela un punto crucial desde su propio silencio: *es el lenguaje el que hace posible la duda. Pienso, luego hablo*. O quizás, *Hablo, luego existo*. El lenguaje se presenta entonces como una realidad más originaria incluso que la Realidad misma. Por eso Descartes puede dudar de todo: de los datos de los sentidos, de las ciencias físicas y aun de las certezas matemáticas, pero no puede dudar de que duda, es decir, de que habla, puesto que no deja de hablar ni duda del habla (¿dudar del lenguaje no implicaría dejar de hablar, aunque sólo fuera un momento? ¿No implicaría dudar del sentido de lo dicho?) y aquí sí que no hay círculo alguno, porque este Yo, este sujeto gramatical y lingüístico del discurso no ha existido siempre. Es una *ficción*, una invención de la historia, o tal vez "una conquista del espíritu".

Descartes, repito, no dice "es una cosa que habla" y además no lo dice en ningún lado (y bien que me he afanado buscándolo)... salvo en un lugar, un fragmento apenas, un argumento en el que nadie se fija por dos

razones: porque es falso, y porque nadie repara en él si no está buscando "máquinas pensantes". Un argumento que bien le cuadra al Golem y quién sabe si no lo sacó el francés de la leyenda, y en el que ya tendremos oportunidad de detenernos. Por el momento, tenemos un Yo, un Yo-Sujeto (por ahora meramente gramatical), un Yo-Razón, a partir del cual podemos justificarlo todo. Un Yo "ficticio" que a una cultura primitiva, tribal, en una palabra, audio-táctil, le parecería una hipótesis poco verosímil. Tan poco verosímil como es, para nosotros, un *Genio Maligno...*

V El Genio y su doble

Este Descartes que, al escribir en primera persona, se constituye a sí mismo en personaje de su propia obra, resulta un tanto extraño, por no decir contradictorio. Ya hemos visto cómo se pasa de la humildad del *Discurso* a la soberbia —por lo demás justificada en virtud de sus logros innegables— en el párrafo que concluye la *Geometría*. Igualmente llamativa es su postura frente a Dios. Es, desde luego, un creyente pero, ¿de qué tipo? Las noticias que tenemos de su vida hablan de una tolerancia que será muy común en la Francia del siglo XVIII, pero que en el XVII aún era extraña. Se educa en colegio de jesuitas, pero se enrola primero en un ejército protestante (el de Mauricio de Nassau), luego cambia de bando y entra en el ejército católico del duque de Baviera (Maximiliano, fundador de la Liga Católica contra la Unión Protestante). Vive luego en París donde el cardenal Bérulle lo incita a reformar la filosofía dentro de un espíritu católico. Por las mismas fechas, se bate en duelo por una dama. Luego decide no casarse jamás.

¿Quién es Descartes? "Una cosa que piensa". Sí, ya lo sabemos. Pero ¿quién es esa cosa que piensa? *Bene vixit qui bene latuit*, «bien vive quien bien se oculta», solía decir. Y durante su estancia en la milicia nos dejó una frase que tentaría a Derrida para explicarlo todo a partir de ella: «*así como los actores se ponen una máscara, yo, en el momento de salir a la escena del mundo, en la que hasta ahora he sido sólo espectador, voy enmascarado*». ¹¹

¿Cuál es el rostro que la máscara oculta? A quién le importa, si lo que nos llega es la representación, un juego de palabras sancionado y utilizado por la historia, un Yo gramatical vacío de toda intimidad, de personalidad, de contenido, una categoría "filosófica". *Lo que importa es la máscara*.

¿Qué enmascara el Genio Maligno, sin embargo? ¿Cuál es el rostro que oculta, de quién o de qué? ¿Qué protege el ocultamiento y qué "representa"? Vayamos de nuevo al teatro de Descartes, el tramoyista invisible.

¹¹ *Cogitationes privatae*. A.T. X. p. 213.

La evidencia del *Cogito* y el proceso por el cual se ha deducido puede replantearse así: ciertamente existo y soy una cosa que piensa; por pensamiento entiendo las operaciones de la voluntad, del entendimiento, de la imaginación y de los sentidos, de las cuales soy inmediatamente consciente.⁷⁸ Estas operaciones son pensamientos y su forma, por cuya percepción inmediata tomo conciencia de ellos, es la *idea*. Así pues, lo inmediato a la mente son las ideas, y lo que es inmediato a la mente es lo que solamente puede ser verdadero. Por tanto, son las ideas los objetos del conocimiento.

Ahora bien, entendiéndolo por datos de los sentidos ya sea ideas en el entendimiento (*cualidades primarias*) o imágenes en la imaginación (*cualidades secundarias*) referentes a cosas corporales, y puesto que puedo dudar de esos datos de los sentidos pero no puedo dudar de mis pensamientos, es entonces "evidente" que concibo con claridad dos cosas como distintas entre sí, a saber lo corporal y lo mental.

La introducción del concepto "cosa" (*res*) está suponiendo un sujeto de los atributos, una sustancia al modo escolástico. En el caso del *Cogito* el atributo de esa *res* es el pensamiento. Por otro lado, considerando lo corporal, es notorio que, tanto si lo concibo con el entendimiento, esto es, me hago cargo de sus cualidades primarias (en una palabra, la extensión⁷⁹), como si me la represento en la imaginación "corporal"; es notorio, digo, que se me aparece como una sustancia, en el sentido de que no puedo atribuir la extensión ni sus modos al espíritu, sino que debo atribuirlos a otra "cosa" (*res*) que, en la medida en que el espíritu no necesita de dichos atributos para existir, es en realidad una sustancia distinta al espíritu. Antes sabía que concebía claramente dos cosas como distintas, ahora sé que esas cosas son sustancias. Podría decirse que al concebir dos cosas como distintas, es decir, que el concepto de una no necesita el de la otra, es criterio para distinguir en realidad dos sustancias (ya lo dice Spinoza, en los axiomas de la Primera Parte de la *Ética*, aunque él concluye otra cosa).

⁷⁸ *Meditaciones. Respuestas a las Segundas Objeciones* p. 129.

⁷⁹ Ver el ejemplo de la cera en la meditación II.

En cuanto a conceptos o ideas, lo corporal y lo mental (o espiritual) se me presentan como distintos, separables, independientes uno del otro, y necesito concebirlas como sustancias. Pero para probar su existencia real, o sea para pasar de la realidad de las ideas a la "realidad real", es necesario hacer el juego con las nociones de "realidad objetiva" (aunque suene extraño, la realidad de las ideas) y de "realidad formal" o eminente (aunque suene extraño de nuevo: la realidad actual, efectiva), y probar la existencia de Dios como ser omnipotente.

Las ideas, en cuanto modos del pensar, no son distinguibles unas de otras, pero se pueden distinguir por su origen y contenido. Por el contenido algunas representan sustancias y otras accidentes. «Hay diversos grados de realidad o entidad: la sustancia tiene más realidad que el accidente o el modo, y la sustancia infinita más realidad que la finita. Por ello hay asimismo más realidad objetiva en la idea de sustancia que en la de accidente, y en la idea de sustancia infinita que en la de sustancia finita».⁸⁰ Debe haber tanta realidad en la causa como en el efecto, pues, sino, ¿de dónde sacó el efecto su realidad? Así, la nada no puede producir nada y lo menos perfecto no puede producir lo más perfecto. Una cosa producida por algo que tiene formalmente, o actualmente, todos los elementos de la cosas y, al menos, en su mismo grado de perfección.

Lo mismo ha de suceder con las ideas. Pero las ideas, en cuanto tales, no necesitan más realidad formal que la que proporciona el pensamiento. Sin embargo, «...para que una idea tenga tal realidad objetiva más bien que tal otra, debe haberla recibido, sin duda, de alguna causa, en la cual haya tanta realidad formal, por lo menos, cuanta realidad objetiva tiene la idea».⁸¹ Así, si yo tengo una idea que representa una cosa, y esa idea es lo bastante clara como para darme la certeza de que no hay formalmente en mí la realidad que causa esa representación, es evidente que yo no puedo ser causa de ella.

⁸⁰ *Meditationes. Respuestas a las Segundas Objeciones. Axioma VI.* p. 133.

⁸¹ *Meditationes. III.* p. 36.

Ahora bien, si yo tengo en mí la idea de un ser perfecto, infinito y omnipotente; siendo yo imperfecto, finito... etc, de lo anterior se sigue que no puedo ser la causa de ella, y también que su origen debe ser algo realmente con esas características, o sea, *Dios*.¹¹ De otra forma, la idea que tengo de Dios me dice que es perfecto; es inconcebible un ser perfecto que no exista (pero, ¿es en realidad la existencia una perfección más, o es el soporte de las perfecciones?¹²), por tanto, *Dios existe*. Es decir, como no puedo concebir a Dios sin su existencia, de la misma forma que no es posible concebir una montaña sin valle, concluyo que Dios y su existencia son inseparables, así como el valle y la montaña, y por tanto Dios existe.

La función de Dios en el sistema parece ser la siguiente: como la verdad se da en la interioridad del sujeto, no hay objetividad. Es necesario suponer entonces una entidad suprasubjetiva de la que dependa que la claridad y distinción de las ideas estén en las ideas mismas y no en el sujeto: «...tras conocer que hay un Dios, y a la vez que todo depende de Él, y que no es falaz, y en consecuencia, que todo lo que concibo con claridad y distinción no puede por menos de ser verdadero; entonces, aunque ya no piense las razones por las que juzgué que esto era verdadero, con tal que recuerde haberlo comprendido clara y distintamente, no se me puede presentar en contra ninguna razón que me haga ponerlo en duda, y así tengo de ello una ciencia verdadera y cierta».¹³

Entre las cualidades de Dios, esas perfecciones que forman parte de la idea que yo tengo de Él y que le son inseparables, está la *omnipotencia*. La omnipotencia de Dios permite ahora fundar el dualismo cuerpo-espíritu (o cuerpo-mente, para decirlo en términos de las polémicas contemporáneas, aunque no sea del todo equivalente), es decir, la existencia verdadera de dos sustancias distintas: Dios puede producir todo aquello que concebimos claramente, y puede hacerlo de la manera en que lo concebimos (si yo concibo un perro de tal o cual forma, Dios,

¹¹ Definición de Dios en *Meditaciones*. III. p. 39.

¹² Cf. *Meditaciones*. Quintas objeciones. Objeción a la 5ª Meditación, p. 258.

¹³ *Meditaciones*. V. p. 58.

omnipotente, puede crearlo con esas mismas características). Esto no quiere decir que Dios tenga que crear lo que a nosotros se nos dé la gana pensar, sino que tenemos ya ciertas ideas cuyas causas deben tener por lo menos tanta realidad formal como realidad objetiva tienen las ideas. Ya se dijo que claramente se concibe al espíritu y al cuerpo como distintos, «luego, en virtud al menos de la omnipotencia de Dios, el espíritu puede existir sin el cuerpo y el cuerpo sin el espíritu. Además, las sustancias que pueden existir la una sin la otra son realmente distintas».⁸⁵

Ahora bien, soy consciente de que tengo ciertas ideas referentes a cuerpos y que, en tanto yo soy espíritu, no puedo ser la causa de ellas. Siendo Dios omnipotente puede crear las cosas que originan formal o eminentemente dichas ideas, y como es perfecto *no me va a engañar* haciéndome creer que son como yo las concibo si en realidad no es así. Pero ¿cómo puedo tener ideas referentes a cuerpos si el espíritu y el cuerpo son completamente distintos e independientes de manera tal que no pueden afectarse el uno al otro (son sustancias)? Cuando pienso en las ideas referentes a cuerpos me doy cuenta que a veces me las represento en el entendimiento, a veces nada más las siento y otras ocasiones me formo imágenes de ellos. Así pues tengo en mi pensamiento tres facultades, (aparte desde luego de la voluntad): *el entendimiento*, como facultad de concebir ideas claras y distintas; *el sentimiento*, que me permite hacerme consciente de afecciones a mi espíritu de procedencia no espiritual; y *la imaginación*, la capacidad de producir imágenes de las cosas. Estudiándolas me doy cuenta que podría hacer abstracción de las dos últimas sin que, por ello, mi esencia se viera disminuida o aniquilada [?], por lo que concluyo que dependen de *otro* en cierto sentido, y ese *otro es el cuerpo. Como existe Dios, y es omnipotente y no me engañaría*, ese cuerpo existe y es como lo concibo.

Pero siendo el sentimiento y la imaginación operaciones o facultades de mi pensamiento como sujeto humano, es obvio que, como dependen en cierto sentido del cuerpo, mi espíritu está íntimamente ligado a un cuerpo. *Como existe Dios, y es omnipotente y no me engañaría*, no puedo dudar de nada claro y distinto, y me doy perfecta cuenta de que siento,

⁸⁵ *Meditaciones. Segundas Objeciones. Respuestas. prop. IV. p. 137.*

imagino y concibo a *mi* cuerpo como si fuera *mío*, por lo que no hay razón para dudar de ello.

¿Había necesidad de seguir tan en detalle la argumentación cartesiana para fundar un dualismo que se veía venir desde el *Cogito*? ¡Cuánta tinta no ha corrido sobre el tema!⁸⁶ Sin embargo, hay cierta trampa en esta "re-presentación" del argumento que apunta al enigma del Genio Maligno. No se necesita mucho seso para darse cuenta de la posibilidad sugerida en estas líneas: *que el Genio Maligno es Dios. O mejor dicho, que sólo puede ser Dios. Pues, en efecto, ¿qué otro ser tendría suficiente poder para un engaño tal? De ahí la continua apelación al principio doble de la omnipotencia y la bondad divinas: Como existe Dios, y es omnipotente y no me engañaría...* entonces no necesito dudar más. Si Dios es así y mi idea de El ha estado presente en mi espíritu y es, además, evidente de suyo, ¿qué necesidad tengo de andar imaginando genios?

Busquemos pues la función del personaje en esta obra. En contraste con Silhon y Herbert de Cherbury, Descartes estuvo dispuesto a considerar la más radical y devastadora de las posibilidades escépticas: que no sólo nuestra información es engañosa, ilusoria e irreal, sino que nuestras facultades de conocer sean erróneas aun bajo las condiciones más favorables. Descartes sabe que, a menos que llevásemos la duda hasta ese supremo nivel y pudiésemos superarlo, nada podríamos tener por cierto. Y no tener nada por cierto significa abandonarse a la inacción y al vacío. La posibilidad de que seamos engañados por algún agente maligno (como *El Agente Secreto* de Conrad, que a fin de cuentas no es ese falso anarquista infiltrado con fines de provocación, sino una cadena de acontecimientos de los que nadie tiene el control), plantea dudas no sólo de las cosas más evidentes, sino de las normas mismas de la evidencia que pudiésemos proponer. Una vez sugerido que lo fidedigno de nuestras facultades de conocer, y precisamente del entendimiento que es lo único con lo que se ha quedado Descartes después de la duda, es un

⁸⁶ ¿Y por qué no podría echar yo a correr *mi tinta*? Algo me justifica, sin embargo, o mejor dicho, me absuelve: en el mejor de los casos, sólo cinco personas se verán sometidas al tedioso trabajo de leerme. Curiosa Inquisición ésta del examen de grado, en la que los torturadores se ven también torturados.

engaño, el hombre se transforma, de un depósito de la verdad en un pozo de incertidumbre y error.

Pliéscese por un momento en la radicalidad de este planteamiento cartesiano, tan radical que supera incluso su propia postura original, tal como se expuso en las *Regulae*. Allí el punto de partida era que la razón, al intuir y deducir, o sea dejada a su luz natural y sin interferencias —merced, desde luego, a un entrenamiento intensivo—, es infalible, y por tanto que las matemáticas son indudablemente ciertas, lo que abre la posibilidad de postular su método como un camino general "para dirigir el espíritu" o "para conducir bien la razón y buscar la verdad en las ciencias". Ahora esta posibilidad es desafiada por un escepticismo de nuestra capacidad para emplear la razón y las matemáticas. El Genio Maligno está dando al traste con la posibilidad de una racionalidad en el mundo y en el sujeto. Mientras podamos ser víctimas de alguna fuerza o agente que, de propósito, nos engañe, lo que consideramos más cierto, de lo que somos incapaces de dudar, en realidad puede ser falso. Al introducir este nivel de duda, creando la posibilidad del Genio, Descartes anula de hecho la intuición matemática de las *Regulae* como base de toda certidumbre.

En la IV Meditación, Descartes plantea la posibilidad de que Dios mismo sea un engañador. La alternativa es descalificada en virtud de la perfección de Dios: El puede, dado que es omnipotente, engañarnos; pero nunca lo "pretendería" puesto que actuar con malicia sería una imperfección incompatible con su esencia. Pero ¿por qué "pretender engañar" es síntoma de imperfección? Ello es así en el ámbito humano. Mas la hipótesis del Genio Maligno pone en tela de juicio precisamente toda racionalidad de ese ámbito. Al decir que Dios es perfecto, Descartes parece decir que la racionalidad humana —cuando conoce bien— está justificada. En cuatro palabras: *la proyecta sobre Dios*.

Sin embargo, si aceptamos "a priori" —diría con cierto escrúpulo ante cualquier reminiscencia kantiana— que el engaño es imperfección, entonces demostrar la existencia de la perfección (o sea Dios) implica que *no existe engaño*. Así el intuicionismo matemático de las *Regulae* queda salvado, mi conciencia lógica, racional, no puede equivocarse pues está justificada por Dios. Pero si Dios es una proyección de mi conciencia, entonces Él es el orden matemático del mundo. El orden ha

sido reestablecido y no queda ningún Genio travieso en él, aunque hubiese sido necesario (las cosas se conocen mejor en el límite, diría Althusser).

¿El Genio Maligno y el Dios Engañador son la misma cosa o dos figuras distintas? Claramente cumplen funciones diferentes: el primero, al parecer, representa el escepticismo de nuestras representaciones. El Genio niega sistemáticamente cualquiera de nuestras afirmaciones. Pero las niega una por una, y tal negación afecta sólo al contenido del juicio y no a su estructura lógica. En cambio, el Dios Engañador representa la duda acerca de la funcionalidad de nuestras facultades de conocer como tales. Es decir, mientras el Genio pone en duda el contenido de una representación, el Dios Engañador pone en cuestión la estructura lógica y psicológica de nuestra facultad de representarnos las cosas. De tal suerte que el Dios Engañador encarna un tipo de escepticismo mucho más radical, infinitamente más radical, que el Genio Maligno. *Pero es desde todo punto de vista imposible.* Aceptar la sola posibilidad de su existencia sería condenarse a no poder confiar en nada nunca.

Pero el que cumplan funciones distintas no quiere decir que sean dos cosas diferentes. En cierta forma tiene que aceptarse que la misma cosa cumple dos papeles, para cada uno de los cuales tiene un nombre. Pero son lo mismo porque de lo contrario, el argumento de la perfección divina sólo afectaría al Dios Engañador, pero no al Genio Maligno, como no fuera de manera solamente indirecta. Es decir, como Dios es perfecto, no es engañador; como no es engañador, entonces no crearía ni permitiría la existencia de un demonio, por tanto, si Dios es perfecto, entonces no existe el Genio Maligno. Sin embargo, con el mismo esquema de argumentación podría preguntarse por qué Dios, siendo perfecto, crea o permite la existencia de enfermedades y desgracias naturales o humanas. En cambio, si el Dios Engañador y el Genio Maligno son sólo dos nombres para una misma ficción que puede operar en dos niveles distintos, entonces el argumento de la perfección de Dios los destruye a ambos al mismo tiempo, dejando la posibilidad del error bajo exclusiva responsabilidad humana.

a la "prevención y la precipitación", sin meterse en los complicados laberintos de la Providencia Divina.⁸⁷

Interesante ficción ésta del Genio Maligno, pero ¿de dónde salió? Quizá no importe mucho, aunque la hipótesis planteada por Popkin suena interesante: en 1634 se llevó a cabo el famoso proceso de Loudun, donde se acusaba a un tal padre Grandier de infestar con demonios un convento. El asunto adquirió fama pública debido a ciertas cuestiones, como por ejemplo: ¿sería posible detener a Grandier dado que éste tenía el poder de engañar de tal forma que nadie se percatara de ello? Por esas fechas Descartes se encontraba ya en Holanda, pero el *affaire* alcanzó suficiente notoriedad como para llegar a sus oídos. Incluso los doctores de la Sorbona discutieron ampliamente sobre el posible valor jurídico de ciertas "evidencias", específicamente, el que se le podía conceder al testimonio de las religiosas poseídas por el demonio. Tres años después Descartes publica el *Discurso del Método*, y siete años luego aparecen las *Meditaciones*.⁸⁸

Esta aproximación en fechas no hace de ninguna manera descabellada la hipótesis de alguna posible vinculación entre el Genio cartesiano y el proceso de ese endemoniado de núbiles y devotas monjas. Una cosa es cierta, el asunto Grandier despertó gran interés por todo lo demoníaco y por las normas correctas para juzgar. Y de aquí se intuye algo interesante: si el Genio Maligno es el Demonio, *la situación de incertidumbre se vuelve permanente*, pues el Diabolo —ya lo vimos con Milton— tiene el poder de derrocar todas las normas, de poner el caos en acción. Si Dios fuese el Diabolo, *la situación se hace cósmica y totalmente irremediable*. Lo primero representaría la miseria del hombre

⁸⁷ Para decirlo en otras palabras: Descartes sabe que tiene que plantearse el problema de un Dios Engañador, que tiene que superar ese máximo nivel de escepticismo. Sabe también que es imposible. Así que hace un *enroque*, es decir, rebaja el nivel de la ficción escéptica y la convierte en un Genio Maligno. De esta manera puede establecer el *Cogito* y postular la claridad y la distinción como criterios de verdad. Luego se construye la noción de un Dios perfecto, que puede lanzar en contra de la ficción del Dios Engañador y en contra del Genio Maligno. Este último se ve parcialmente derrotado por el *Cogito*, pero sólo parcialmente, porque puede seguir engañando. Sin embargo, postulado el Dios perfecto, el Genio no puede seguir existiendo.

⁸⁸ Richard H. Popkin. *La Historia del escepticismo desde Erasmo hasta Spinoza*.

sín Dios, pero también su posible emancipación angustiante de toda libertad (ya lo decía Sartre, siguiendo al Dostoiévski de *Los Endemoniados*: si Dios no existe, todo está permitido. Ya sabemos las consecuencias que él sacó de aquí⁸⁹). Lo segundo sería *la ruina eterna*. Por eso, el Genio Maligno es, tiene que ser, sólo la máscara de un Dios bueno y perfecto... Pero Dios, ¿no será una máscara también?

Otra cosa resulta de la hipótesis de Popkin: con la ficción cartesiana asistiríamos al intersticio conflictivo de una cultura audio-táctil en vías de extinción, y una cultura visual, tipográfica, triunfante. Al respecto diría Carothers: «Puesto que en [las sociedades orales] toda conducta está gobernada y concebida con arreglo a líneas altamente sociales, y puesto que el pensamiento dirigido difícilmente puede serlo de otro modo que en el personal y único para cada individuo, resulta tanto más implícito en la actitud de tales sociedades, que la mera posibilidad de tal pensamiento sólo difícilmente se reconozca. Por lo tanto, si tal pensamiento se produce, a niveles que no sean los estrictamente prácticos y utilitarios, está expuesto a ser visto como procedente del demonio o de cualquier otra maligna influencia externa, y como algo temible para uno mismo y para los demás».⁹⁰

Así, el análisis de la ficción nos arroja una *doble proyección*: la del Sujeto sobre Dios, y la de Dios sobre la Naturaleza. Marx y Althusser estarían encantados con esto que parece una clara constatación de la "enajenación" del hombre en la "ideología".

Vista la cosa como hemos hecho aquí, el Genio Maligno es, en la filosofía, la puesta en obra de la estrategia dramática de Milton: perdida la "gracia" en virtud de la incertidumbre, somos presa fácil de un "demonio" capaz de trastocar todo orden y colocarnos en el error y en la angustia de la libertad. Derrotado el demonio con sus mismas armas, es decir, el afán de saber que él puso en el hombre —¿no nos tienta para

⁸⁹ De todos es sabido que la cita famosa sobre la que Sartre se basa proviene de *Los hermanos Karamazov*. Pero no deja de ser curioso el título de la otra novela. Como no deja de serlo tampoco la pervivencia de las metáforas "diabólicas" en el romanticismo, como veremos en la Tercera Parte.

⁹⁰ J.C. Carothers. *Culture, Psychiatry and the written world. Psychiatry*. 1959. p. 312.

que probemos el fruto del Arbol del *Conocimiento*?-, la "gracia" nueva (libertad sin angustia) es recuperada, al menos como posibilidad.

Pero algo curioso salta a la vista en los *Paraísos* de Milton: *Dios no es nunca el protagonista*. Primero es Satán, el ángel rebelde; luego es el humano, Eva y Adán, y finalmente es Dios hecho Hombre, Cristo, cuyo sacrificio precisamente como hombre, permite saldar la deuda de la falta original. De aquí la pregunta: ¿no será el rostro una máscara también? Para responderla, será necesario viajar al mundo de *monsieur* Descartes, como escribía socarronamente el padre Gabriel Daniel en 1690, respondiendo así a la única broma cartesiana, pero que -bien lo dice Koyré- es de vital importancia. Vayamos por la "metáfora" del *Mundo*...

**ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA**

VI Viaje al Mundo de M. Descartes

Ya sabemos la historia: Descartes saca *El Mundo* de la imprenta para que la Inquisición no lo saque del mundo a él, como había hecho con Galileo.

Ya sabemos la historia: Descartes concibió como una unidad *El Mundo* y lo que después se llamaría *Tratado del Hombre*. Sin embargo, ninguno de los dos vería la luz pública sino póstumamente y por separado. "La tradición", se arguye, pero habría que preguntarse por qué se la sigue respetando en las ediciones contemporáneas.

Ya sabemos la historia: Descartes rige su *Tratado de la Luz* con una imagen, la metáfora del Mundo Nuevo. *O brave new world*, diría Shakespeare. Y habría que preguntarse el por qué de la ficción, porque hay una curiosa *coincidencia*: Galileo, para proponer su proyecto arquimideano de filosofía natural, fundando así la ciencia nueva, utiliza un título curioso, *El Ensayador*, y también utiliza una imagen, la naturaleza es un *libro escrito en lenguaje matemático*.

Pero yo no creo en *coincidencias*.

Boccaccio, en un precioso texto dedicado a la defensa de la poesía, observó que ella no es totalmente una imitación, un remedo de la filosofía. La poesía, en sus formas propias, con exquisito estilo y maravillosa belleza (*summa cum cura exquisito decore conspicuo*), va cantando la verdad y evocando la realidad entera. Cuando se leen los cantos de los poetas, en seguida parece que las letras se transfiguran, y se convierten en las *«formas, los estilos, las palabras, los actos de cada ser animado, los movimientos del cielo y de las estrellas, el fragor y el impetu de los vientos, el chisporrotear de las llamas, los sonoros rumores de las olas, las cumbres de las montañas, las sombras de los bosques y el fluir de los ríos»*.⁹¹ Verdaderamente, la poesía compete, no con el abstracto discurso de la filosofía, sino con la artifice naturaleza: va creando un mundo. Los poetas nos abren un mundo, que es la realidad misma recogida y sorprendida en el dinamismo de su generación.

⁹¹ Citado por Eugenio Garín. *La Educación en Europa: 1400-1600*, cap. 3, sec 1.

El texto de Boccaccio tuvo una importancia crucial en el debate que dio origen a la educación humanística del Renacimiento —que hemos reseñado ya brevemente. Al respecto dice Garin: «[Defender la poesía] no significa defender un ideal estético, sino contraponer al aprendizaje libresco de técnicas abstractas la formación del carácter mediante la imitación de modelos sublimes que las formas del arte presentan más vivos que los vivos, modelos que suscitan ardor y aptitudes nuevas, liberadoras de las energías de cada cual, en un lenguaje de imágenes evidentes, claras y corporales, accesibles para todos, incluso para inteligencias infantiles, de forma muy distinta a las difíciles y áridas fórmulas de la filosofía».⁹¹ ¿No es esta la actitud que trasunta el estilo literario de Descartes, ese Yo gramatical que interpela familiarmente al lector? ¿No es esta inserción en el torrente cultural la que se esperaría de un producto de esa educación humanística que textos como el de Boccaccio ayudaron a crear, y que además se declara a sí mismo «un enamorado de la poesía»? ¿No habla Descartes siempre de la «evidencia» y la «claridad» proponiendo que la verdad es «accesible para todos», y por ello busca evadirse con su estilo directo de las «difíciles y áridas fórmulas de la filosofía»? ¿Y *El Mundo* no habla a fin de cuentas de «los actos de cada ser animado, de los movimientos del cielo y las estrellas, el chisporrotear de las llamas, las sombras de los bosques y el fluir de los ríos»? ¿Por qué entonces no usar una metáfora y hacer una fábula?

El Mundo no es desde luego —bien lo dice Benítez— "un roman de la nature", al menos no en el sentido peyorativo que pudiera tener la expresión, pero quizás lo sea en ese sentido místico del *roman* que descubre Rougemont, es decir, la pretensión de un acercamiento a una realidad más originaria y verdadera que la mera apariencia. Hay que analizar la ficción.

Por supuesto, lo que hace *posible* la imagen cartesiana, tanto como la de Galileo, es este contexto cultural que anda en busca de un sentido. Y es que la incertidumbre que hemos descubierto por boca de los poetas, y que Descartes sitúa como origen y centro de su filosofía, es una incertidumbre *poética*, es decir, creadora de sentido, pretende una

⁹¹ *Ibid.*

"fuga hacia adelante" como antes lo hizo Platón, fuga que es el recurso natural de esta especie de esquizofrenia implicada por el dualismo en que se debate la época: *si no se puede con este mundo, inventemos otro*. De ahí la estrategia platónica y galileana de negar las apariencias y la pretensión cartesiana de describir el mundo *no como es* (o sea, situado en el sentido común de un tiempo que ya ha fenecido), sino tal como *debe ser*. Es decir, tal como debería ser si fuera racional y perfecto, en una palabra: *predecible*. Y, por tanto, seguro y sin incertidumbre. La metáfora del mundo como libro apunta a eso: la naturaleza puede ser leída, o sea, descifrada y comprendida, porque *tiene sentido*. Pero no olvidemos que la metáfora es *poética*, que surge en la poesía y será llevada a sus últimas consecuencias por el poeta y, en general, por el artista: los lenguajes se inventan, y cada lenguaje genera un mundo nuevo, o si se prefiere, revela un aspecto distinto de la realidad que hasta entonces permanecía oculto e innominado. Estamos en la antesala histórica del demiurgo que quería Baudelaire y del vidente que decía Rimbaud.

El proyecto renacentista que Boccaccio plasma en su *Defensa*, si bien generó la inclusión en la enseñanza del latín y griego clásicos y de sus poetas, implicó también, para la filosofía, la renovación del estilo literario. De ahí la necesidad de escribir en idioma nacional, como hicieron Bruno, Galileo y Descartes, para poner la verdad al alcance de todos, única salida genuina a la incertidumbre. Se impone, pues, un estilo poético, es decir, creador de sentido en medio de un mundo que parece ya no tenerlo. Quizá sea Descartes quien con mayor éxito logró dicha finalidad, al grado de que aún hoy el *Discurso del Método* es lectura de jóvenes de entre 15 y 18 años, quienes, al menos en lo esencial, lo entienden y discuten, a diferencia de lo que pasa con esos autores contemporáneos cuyos textos están tan plagados de tecnicismos que meten en problemas incluso a los estudiosos especializados.

Benítez dice, al preguntarse el por qué de la metáfora que «Descartes quería evitar la controversia con teólogos y filósofos, y el planteamiento del Nuevo Mundo podría leerse así: esta explicación resulta más simple y mejor pero, a fin de cuentas, como no se trata sino de un análogo, puede ser aceptada o rechazada, aunque todos los

fenómenos físicos quedan perfectamente explicados en el análogo». ⁹³ De ser cierto esto, y no tiene por qué no serlo, la ficción del Mundo Nuevo definiría una estrategia del discurso como las que hemos analizado para el caso de Galileo que constituye al *Mundo* en un *escrito de combate*. Ciertó es que Descartes no lanzó el *Tratado de la Luz* a la lucha, aguardando un momento propicio que nunca llegó. Pero esto explicaría las continuas referencias "a los filósofos", como ataques críticos encubiertos. Planteado en los términos de Benítez, la ficción cartesiana sería su forma de aplicar el recurso utilizado por el editor de Copérnico para salvar al *De revolutionibus* de la hoguera. Pero al leer *El Mundo* algo salta inmediatamente a la vista: Descartes no critica argumentos, más bien ironiza sobre planteamientos aislados que parecen haber sido ya superados, y en los que sólo algunas mentes torpes, "los filósofos", se detienen. Es una crítica del lenguaje complicado e inútil de la filosofía tradicional, de su incapacidad para explicar y su total carencia de conocimiento, crítica hecha en aras del sagrado principio de la sencillez en el discurso y en la explicación: «Confiesan ellos mismos [los filósofos] que la naturaleza [del movimiento según ellos] es muy poco conocida, y que para hacerla inteligible en alguna forma, no la han sabido explicar aún mas claramente que en estos términos: *Motus est actus entis in potentia, prout in potentia est*, los cuales son para mí tan oscuros que me veo obligado a dejarles aquí con su "jerga", puesto que no podría interpretarlos (y en efecto estas palabras, el movimiento es el acto de un ser en potencia, en tanto está en potencia, no son más claras por estar en francés). Por el contrario, la naturaleza del movimiento del que yo quiero hablar aquí es tan fácil de conocer, que los geómetras mismos [...] lo han juzgado más simple y más inteligible...». ⁹⁴

La ficción, sin embargo, no es solamente un recurso retórico, aunque como tal tenga importancia crucial. Tiene además, una función teórica de primera fila, que también hemos de analizar. Para ello es necesario recordar la historia.

⁹³ L. Benítez. «Estudio introductorio». *El Mundo o Tratado de la Luz*. UNAM. 1986. p. 24.

⁹⁴ Descartes. *El Mundo* [Trad. L. Benítez] p. 85. Todas las citas son de esta edición. [Ver bibliografía]

En 1623 Galileo publica *Il Saggiatore* (El Ensayador), donde afirma su famosa metáfora: «La filosofía está escrita en ese gran libro, el universo, que está siempre abierto ante nuestros ojos. Pero no se puede entender este libro sin antes aprender a entender el lenguaje y conocer los caracteres con los que está escrito. Está escrito en lenguaje matemático, y los caracteres son triángulos, círculos y otras figuras. Sin éstos no se podría entender ni una sola palabra de él y sería como vagar en un oscuro laberinto». ⁹⁵

Para Galileo, las matemáticas eran esencialmente la geometría y la aritmética. Esto es evidente cuando observamos su demostración de un teorema de los *Discorsi*.⁹⁶ Sin embargo, lo que importa históricamente no es que Galileo usara la geometría, sino cómo la usó. Tradicionalmente la geometría era el estudio de las figuras y sus relaciones en el espacio. Pero Galileo la concibió de una manera más abstracta. Así, por ejemplo, las líneas de sus diagramas no siempre representan líneas o aun distancias en el espacio, sino que pueden representar igualmente tiempos, velocidades o cualquier otra variable interesante. El teorema mencionado es precisamente uno de esos casos: aunque trate de cuerpos que se mueven en una distancia dada, ninguna línea del diagrama representa el camino o la distancia (y para reafirmar esto, Galileo traza CD fuera del dibujo, a un lado, y ya no vuelve a mencionarlo). Las líneas, en cambio, representan los tiempos y las velocidades. Así, el punto A es el punto inicial, pero sólo en el tiempo, no en el espacio; los puntos que están debajo de A sobre la línea AB representan instantes posteriores, no posiciones subsecuentes. Las líneas GF y AE no representan nada, aunque en realidad determinan las velocidades como funciones del tiempo. Es decir, en todos los segmentos de línea iguales trazados sobre GF, a partir de los puntos de AB, representan velocidades iguales en todos esos tiempos, mientras que los segmentos que se van alargando gradualmente de AB a AE representan las velocidades que gradualmente van aumentando (es decir, aceleración uniforme). Las distancias recorridas, de todas las cosas, están por tanto representadas por las respectivas áreas «agregadas» (no se necesita ser una lumbrera

⁹⁵ Galileo. *Il Saggiatore*. sec. 6.

⁹⁶ Galileo. *Discorsi*. Jornada III, segunda parte.

matemática para notar en esta idea de «añadir» líneas una anticipación del cálculo integral de Leibniz y Newton); por lo tanto la demostración se reduce al trivial teorema según el cual el triángulo AEB y el paralelogramo AGFB tienen la misma área.

Evidentemente la principal contribución de Galileo no es la demostración en sí, sino más bien la representación *abstracta* por medio de la cual se pudo lograr esta demostración. Descubrir y confirmar esa inesperada manera de representar la velocidad instantánea, la aceleración uniforme, la distancia total y los demás parámetros costaron muchos años de lucha, aunque ahora parezca sencillo e incluso simple. Lo que lo hizo verdaderamente importante no fue un resultado especial, sino el hecho de que todas las técnicas conocidas de la geometría podían ser utilizadas para demostrar cualquier tipo de resultado. Todo el sistema deductivo de Euclides podía ser sustraído de las formas geométricas y aplicado, en cambio, al movimiento.

Como Copérnico antes que él, Galileo no filosofaba mucho sobre la mente o el alma; por eso, aunque sus nuevos y espectaculares usos de la geometría tuvieron consecuencias importantes para la teoría de la representación mental, correspondió a otros (Descartes y Hobbes) desarrollarlos. Sin embargo, Galileo formuló una famosa y significativa conclusión acerca de la metafísica de lo real: «Creo que para que los cuerpos puedan estimular en nosotros sabores, olores y sonidos no se necesita que tengan nada excepto tamaño, forma y muchos movimientos lentos o rápidos (es decir, un sinnúmero de "partículas minúsculas"). Considero que si nos quitaran las orejas, la lengua y la nariz, entonces quedarían las formas, los números y los movimientos, pero no los olores, sabores y sonidos. Estos últimos, creo yo, no son otra cosa que nombres...».⁹¹ ¿No es este uno de los argumentos centrales del Mundo? La ficción comienza a revelarse como necesaria.

Rehagamos la historia: en 1619 Descartes está en posesión, al menos, de los principios básicos de su geometría. En 1623 Galileo publica *Il Saggiatore* en donde hace de ésta y de las matemáticas en general el lenguaje para hablar de la naturaleza. En 1628 Descartes escribe las *Regulae*, en las que propone la intuición matemática como

⁹¹ Galileo. *Ibid.* sec. 48.

forma privilegiada, quizás única, de la certeza. Con *El Mundo* de 1629, Descartes da el paso necesario para fundar la metafísica de la ciencia nueva con la ficción del Mundo Nuevo: la hipótesis de la creación le permite identificar dos conceptos clave, cada uno situado en su respectivo lado del cosmos. La *extensión*, por una parte, es decir la abstracción geométrica que después, en el Discurso y en las *Meditaciones*, será la única cualidad de la sustancia corporal que resista la prueba de la duda porque puede ser concebida y trabajada por el entendimiento (matemático); y por la otra, la *materia*, es decir, lo real. Desde luego, la identificación no se hace simplemente como tal, va preñada de una propuesta de vital importancia: *la concepción mecanicista*.

Es decir, tenemos por un lado un lenguaje, el matemático, cuyas características son de tal naturaleza que podemos confiar en él («no nos engañaría»); es la máxima expresión de nuestras mejores facultades para conocer sin error. Por el otro, un mundo caótico, «*un oscuro laberinto*» como diría Galileo, que hay que explicar. El asunto es, pues, unirlos. La ficción del Mundo Nuevo permite hacerlo.

Así que está Descartes charlando. Primero explica "fisiológicamente" por decir -tal como luego lo hará "metafísicamente"- el segundo argumento galileano de *El Ensayador*: la reducción de todas las cualidades de los objetos a su tamaño, forma y movimiento, primera aproximación a la concepción geométrica de la naturaleza, que implica, por supuesto, una negación de las percepciones más inmediatas que el hombre tiene sobre lo real. Después, y notando al auditorio un poco aburrido por la explicación, pide licencia para continuar mediante una "fábula". Nos lleva entonces de la mano a un lugar donde no hay nada, excepto el lugar (extraordinaria abstracción impensable unos siglos antes, un espacio concebido al margen de cualquier objeto en él), y ahí hace surgir ante nosotros el espectáculo maravilloso de la creación divina de un Nuevo Mundo. Dios crea la materia, que Descartes nos pide imaginar «como un verdadero cuerpo, perfectamente sólido, que llena igualmente todos los *largos, anchos y profundidades* de este gran espacio en medio del cual hemos detenido nuestro pensamiento».⁹⁸ Hay, pues, un espacio geométrico

⁹⁸ *El Mundo*. p. 79. [La cursiva es mía].

-subrayo sus tres dimensiones- que Dios llena por completo de materia.
Ergo, extensión igual a materia. Voilá!

Dice Benítez: «En esta consideración hipotética salta a la vista la perspectiva *geométrica* desde la cual la homogeneidad material se da con base en la extensión; de ahí que la materia resulte un "cuerpo perfectamente sólido" y, por ende, continuo. Tal sería el significado primario de *res extensa*, el pleno continuo que excluye el vacío. [...] La consecuencia inmediata de la identificación de la materia con la extensión o espacio, es que es imposible el espacio vacío; pero la otra es la divisibilidad de la propia materia. Si la materia es extensión, la materia es, en principio, divisible al infinito. Así, la imposibilidad del vacío y la divisibilidad de la materia son consecuencias de la definición geométrica de la materia como extensión y el problema reside en pasar a la perspectiva física donde, sin perder la idea del pleno, se incluye además el movimiento».⁹⁹ No es problema pequeño, pero sí muy importante, que Descartes resuelve con una teoría corpuscular que funda el mecanicismo.

Una materia que llena absolutamente todas las dimensiones del espacio, pero que al identificarse con él, hace posible su divisibilidad, lo que a su vez permite concebirla como un agregado de partículas cuyo movimiento individual o en conjuntos es, por ello, concebible, da origen a una teoría corpuscular de la materia.

Cierto es que la materia ha sido "imaginada" originalmente como un sólido continuo, así que de entrada parece no haber espacio para que sus partes se muevan. De eso se encarga Dios, otorgando movimiento a la materia e impidiendo con sucesivas acciones que éste se interrumpa.

Desde luego, el movimiento se rige por leyes, concebidas por Dios e impuestas por éste a la materia. Y aquí se nos aparece el fantasma de Milton, porque Dios, el protagonista hasta este punto de la obra, la suprema persona, el "personaje" principal se *desvanece*, como se esfuma en los *Paraísos* del poeta ciego: «Pues Dios —dice Descartes— ha establecido tan maravillosamente estas leyes, que aunque supongamos que Él no cree nada más de lo que he dicho, e incluso que no ponga en este ningún orden ni proporción, sino que componga con ello un caos, el más

⁹⁹ L. Benítez. «Estudio Introductorio» *El Mundo*. p. 17.

confuso y embrollado que los poetas puedan describir; [las leyes] son suficientes para hacer que las partes de este caos se desembrollen por sí mismas y se dispongan en tan buen orden que tendrán la forma de un mundo muy perfecto, en el cual podremos ver no solamente la luz sino también todas las otras cosas tanto generales como particulares que aparecen en este verdadero mundo». ¹⁰⁰ Ciertamente es que las leyes del movimiento, en las que no me detendré, están fundadas y garantizadas por Dios, en un proceso similar a como Él fundaba la certeza después de la hipótesis del Genio Maligno, pero por lo mismo desaparece de la escena con mayor fuerza aún, porque lo que garantiza las leyes del movimiento es precisamente la *inmutabilidad* de Dios. *Deus ex machina*.

Si, *Deus ex machina*, sólo que este Dios, para generar el desenlace feliz e imponer la justicia en escena, en lugar de aparecer como de la nada, en la nada desaparece. Por lo menos el Dios personal del cristianismo...

Porque Dios, pese a su omnipotencia, y aun en contra de la idea misma de omnipotencia —al menos como se mediría por el rasero humano— sólo puede actuar «siempre del mismo modo» para producir «siempre el mismo efecto». Y, además, sólo puede actuar de esa manera, *tiene que*, para producir un mundo «perfecto y verdadero», comprensible y en el que el hombre pueda hacer, un mundo como sólo un Dios bueno y perfecto podría crear.

Podríamos, finalmente, suponer que Descartes concibe el quehacer filosófico de una manera distinta a la tradicional, de manera que su actividad ya no es una "sierva de la teología" pero lo es de la ciencia. En este sentido, Descartes, humildemente filosófico, se dedica a fundamentar los planteamientos de la ciencia nueva. Esto implicaría que, al no hallar ocasión propicia para la publicación de *El Mundo*, se haga necesario un rodeo a través de la duda metódica y el Genio Maligno, como una estrategia discursiva con carácter de provocación y propaganda, para establecer —y convencer de— los fundamentos de la nueva física. Es, desde luego, verosímil y posible. Pero esto no explicaría las diferencias entre la física cartesiana y la de Galileo, ni la polémica

¹⁰⁰ *El Mundo*, p. 79.

verdaderamente encendida y crucial para la historia del método científico entre Newton y Descartes.

Sin embargo, podríamos suponer que tanto la filosofía cartesiana como la ciencia nueva son maneras de responder al problema más profundo y originario, más radical, de la incertidumbre en que se debate la época. Maneras que, no por plantearse el mismo problema, lo han de responder de la misma forma. Incertidumbre tan crucial y generalizada que hay que buscarle una salida como sea, caiga quien cayere, incluso Dios. De ahí, entonces, la necesidad del mecanicismo que, determinista como es, abre la posibilidad de predecir y controlar la naturaleza: si todo se reduce a fin de cuentas a los «tamaños, formas y movimientos» de partículas, y se conocen las leyes que rigen dichos movimientos, y, por el medio que sea, se pueden conocer las posiciones actuales de esas partículas, y además, esas leyes pueden ser conocidas y combinadas de una manera estrictamente racional (*more geometrico*), no necesitamos más para saber qué pasó en cualquier momento de la historia, o para saber qué pasará. ¡Se puede imaginar una respuesta más radical al problema de la incertidumbre! Tan necesario se hará el mecanicismo que el mismo Newton, sabedor que la "acción a distancia" no es compatible con un mecanicismo consecuente, que la "acción a distancia" vendría a ser una de esas "fuerzas ocultas" al estilo de Agrípa, se ve en la necesidad de proponer nada más y nada menos que a la fuerza de gravedad, la clave de toda la cosmología de la mecánica clásica, ¡como un *concepto provisionall*

La incertidumbre es, pues, el problema. De ahí la necesidad del mecanicismo, y de ahí la importancia crucial de Descartes y también de Hobbes, que se plantearon el problema explícitamente como base de sus respectivas filosofías: el primero, con la duda metódica y la ficción del Genio Maligno; el segundo, con la descripción, igualmente ficticia, del *estado de naturaleza*.

Hay que responder y encontrar una salida a la incertidumbre, caiga quien caiga. Y Dios, por supuesto, cayó. En la manera cartesiana de construir el mecanicismo, las leyes del movimiento se fundan no en la acción creadora, y por lo mismo variable de un Dios omnipotente, sino en su inmutabilidad, es su *no hacer*. Por eso, si Dios no interviene, y aunque se hiciera con la materia «el caos más embrollado que los poetas

puedan describir», las leyes del movimiento bastarían por sí solas para organizarlo todo de nuevo. Descartes es consciente de esto, por ello tuvo cuidado en subrayar que no era necesario que Dios crease el universo conforme a dichas leyes. Las leyes no son una constricción de la actividad creadora de Dios. En verdad, Descartes sostenía que está dentro de los poderes divinos el crear un mundo en el que existiesen contradicciones. Por ejemplo, en sendas cartas a Mersenne y Arnauld (27 de mayo, 1630; 29 de julio, 1648, respectivamente), afirma que Dios podría haber creado un mundo en el que un círculo tuviese radios de diferentes longitudes, y en el que existiesen montañas sin valles, posibilidades ambas que, por supuesto, están más allá del entendimiento humano. Sin embargo, sostenía consecuentemente que la esencia de los fenómenos naturales es la extensión y el movimiento. Y habló con frecuencia como si las leyes fundamentales del movimiento no pudiesen ser otras que las que son. Estas leyes no son meras generalizaciones empíricas sobre lo que se ha observado; más bien enuncian clara y distintamente visiones de la estructura del universo.

Newton mismo se dio cuenta del problema, y por eso él, que era creyente, al argumentar sobre bases teológicas la necesidad del espacio absoluto, se ve en la obligación de criticar la identificación cartesiana de extensión y materia, por considerar que abría un camino al ateísmo, ya que, según Descartes, podemos concebir una idea clara y distinta de la extensión con independencia de su naturaleza como creación divina.¹⁰¹

De este Dios que no hace nada, a no necesitar para nada de Dios, sólo hay dos pasos. El primero lo dará Spinoza, que llama "Dios" a una totalidad que ya no lo es por ningún lado que se le mire; no en balde es "satanizado" y perseguido. El segundo, lo darán los ilustrados franceses del siglo XVIII, que no necesitarán más fundamento de las leyes naturales que la propia naturaleza. Así, por ejemplo, Montesquieu inicia *De l'Esprit des Loix* (1748) con una afirmación contundente: «Las leyes, en su significación más general, no son más que las relaciones naturales derivadas de la naturaleza de las cosas». No tenemos que esperar a Nietzsche para decir: *Dios ha muerto*.

¹⁰¹ *Unpublished Scientific Papers of Isaac Newton*. pp.132-143.

Dejemos la cosmología aquí y limitémonos a señalar otra curiosidad interesante: Descartes, como ya se ha dicho, concibió como un todo *El Mundo* y el *Tratado del Hombre*, pero llama a su ficción una "fábula". Como sabemos, fábula es una narración artificiosa hecha con el fin de encubrir la verdad, lo cual no es por supuesto la intención cartesiana. Fábula es también un relato cuyos personajes son exclusivamente...

animales.

¿Se entiende lo que quiero decir?

VII Las Pasiones del Automata

Lo que quiero decir es que aquí comienza a dibujarse la paradoja fundamental en que la metafísica mecanicista incurrió al hablar de lo humano del hombre.

El mecanicismo pretende salvar al hombre de la incertidumbre de un mundo sumido en transiciones incomprensibles, y para ello requiere revelar la regularidad esencial de los fenómenos por debajo de apariencias caóticas, apariencias que han de ser negadas y reinterpretadas en función de nuevos marcos que posibiliten la acción *eficaz* del hombre. Pues en efecto, la acción a secas no basta: la acción pura es la causa de la tragedia —de Satán y Macbeth—, pero sin acción ninguna eficacia es posible. Por eso el Fausto de Goethe vende su alma para unir a su sabiduría la capacidad de actuar.

La metafísica cartesiana prefigura un ateísmo que fue visto ya en su vida y después con mayor intensidad, porque a fin de cuentas todo confluye en Fausto; hay que vender el alma. Descartes ha firmado con el *Tratado del Hombre* la primera letra de la hipoteca.

Pero no se le puede acusar de mala fe. Descartes sabe, como sabe el Fausto de Marlowe, los Macbeth y Hamlet de Shakespeare y el Fausto de Goethe, que el último instante del caos y el primero del cosmos es el *Logos* en el original griego, el *Verbum* en la traducción latina, la Palabra fundante que Goethe traduce como *Acción*. Para que el hombre no sea un títere en manos de un destino caótico ha de ser el Sujeto fundante de su propio porvenir. Pero para ello es menester una mediación, un rodeo que pasa a través del dominio de la Naturaleza que se le opone como un todo amenazante en la medida de su misma incomprensibilidad. Sin el dominio de la Naturaleza, no hay acción eficaz posible, y por lo mismo, no hay escapatoria a la incertidumbre. De ahí la necesidad de construir un sujeto fundante, en primer lugar, del conocimiento. De ahí Bacon, Descartes, Malebranche, Spinoza, Locke, Hume y Kant. A pesar de las diferencias, todos confluyen en el mismo proyecto: controlar la naturaleza y descubrir lo «propio» del hombre. Porque aquí comienza la contradicción: el mecanicismo abre la posibilidad de conocer la naturaleza, pero para dominarla, para actuar sobre ella, es necesario que el hombre, o una parte de él al menos, comparta sus características.

Pero si una parte del hombre es naturaleza (en el sentido fuerte de una identificación ontológica), ¿cuál parte es lo «propio» del hombre? Y por otro lado, si la naturaleza es dominable y el hombre es parte de ella, ¿no cae el hombre entonces bajo la égida del mismo dominio? Inconveniente enorme, sin duda, pero ineludible, pues para el sujeto construido por las filosofías modernas —es decir, el individuo— los otros hombres se le presentan también como naturaleza. Es, obviamente, el planteamiento que Hobbes pone a la base de su descripción del estado natural. Discutir, encontrar, lo «propio» del hombre, es mantener abierta la posibilidad de escapar al dominio total que una identificación absoluta implicaría.

Pero, ¿por qué es necesaria la identificación? Spinoza lo dirá claramente desde la Primera Parte de la *Ética*: dos sustancias no pueden coexistir, lo que aquí viene a significar que dos sustancias distintas no pueden influirse mutuamente. Demasiada metafísica, se dirá, y ciertamente, pero es "el orden de las razones" y no se puede renunciar a este sin renunciar igualmente a un proyecto cuya única finalidad es imponer la racionalidad al mundo. Sin embargo, se puede plantear en otros términos: ¿podría lo no material influir en lo material? Porque la posibilidad misma del control está dada en la medida en que lo material responde sólo a la necesidad de sus propias leyes immanentes, lo cual garantiza la regularidad de los fenómenos y por lo mismo su predictibilidad. Y saber lo que pasará es lo contrario de la incertidumbre. Saber lo que pasará aún después de nuestra acción, es cancelar la incertidumbre sin renunciar a la libertad de modificar el mundo a nuestra conveniencia. Por ello nuestra acción sobre lo material ha de responder a sus mismas leyes a fin de no modificar el orden subyacente que garantiza nuestra acción futura.

Por ello Descartes tiene que ser consecuente con la ficción del *Mundo* a la hora de pasar a hablar del hombre, imaginando un hombre igualmente "ficticio" que responda a los requerimientos del proyecto que se propone la modernidad. Así lo explica en la quinta parte del *Discurso*: «...me contenté con suponer que Dios formó el cuerpo de un hombre enteramente semejante a uno de los nuestros, tanto en la figura exterior de sus miembros como en la conformación interior de sus órganos, *sin componerlo de otra materia que la ya descrita* y sin darle en el principio un alma racional ni cosa alguna que le sirviera de alma

vegetativa o sensitiva, pero sí haciendo nacer en su corazón uno de sus fuegos sin luz que había yo explicado». «Examinando las funciones que a consecuencia de esto podrían hallarse en este cuerpo, encontré exactamente todas las que pueden existir en nosotros sin que en ellas pensemos y sin que, por tanto, contribuya en nada nuestra alma...».¹⁰²

Todas las funciones fisiológicas del ser humano se explican en virtud únicamente de «la disposición de sus órganos», hechos todos de la misma materia que conforma el mundo entero y que, por tanto, han de responder a sus mismas leyes de movimiento.

La ficción novelesca compone una retórica donde cada señal progresa apoyándose en una "imitación" extraída del campo de los materiales, que tiene por función probar que lo que sucede en la química o en la mecánica proporciona un modelo coherente para explicar lo que sucede en la máquina corporal y cerebral. La imaginería resultante es, por supuesto, enormemente rica. Podemos suponer que todas las partes de nuestro cuerpo son "parecidas" a esas piezas de los autómatas: relojes, molinos "y otras máquinas semejantes." Las funciones fisiológicas son equiparadas a la reacción del agua fuerte sobre los metales —la digestión—. Las partes blandas de la carne hierven en el estómago como heno fresco o pasan como harina por un tamiz. La circulación de la sangre, a diferencia de Harvey, recurre al «fuego sin luz» que está en el corazón de la máquina corporal. Y los «espíritus animales», partes muy sutiles de la sangre, que se transmiten por el sistema nervioso, un viento, una llama muy viva y muy pura que se mueve en los circuitos fisiológicos como el agua en las grutas del rey, por conductos, vasos, venas, resortes y cuerdas. O si se prefiere la imagen del fuelle de los órganos, que distribuye por sus cañones el influjo de los dedos del organista a través de los tubos. Y el cerebro está animado en su sustancia muelle y flexible, por esa «redecilla o red bastante espesa y apretada, en la que todas las mallas son otros tantos tubitos por donde pueden entrar los espíritus animales».¹⁰³

¹⁰² Descartes. *Discurso del Método*. V. A.T. VI p. 45. [Las cursivas son mías.]

¹⁰³ Descartes. *Tratado del Hombre*. Parte I, art. 14. [Índice Ciersellier]

La explicación en tales términos es enteramente aplicable a los animales que no son sino máquinas sin alma razonable. Estos «medios de la naturaleza» aparecen en la «estructura de los órganos que son visibles» y deben ser postulados para la descripción de la estructura de los órganos más difíciles de observar, principalmente de aquellos donde se produce el movimiento de los espíritus animales. Así, la «estructura de la máquina», la «estructura del ojo», la «estructura» de esas formas o imágenes que el alma razonable contemplará directamente cuando esté unida a este cuerpo, tienen un mismo soporte en la «geometría natural». Cuando Dios una el alma razonable a esta máquina atribuyéndole un cerebro como sede principal, «la hará de tal naturaleza que según las diversas maneras en que las entradas de los poros que están en la superficie interior de ese cerebro estén abiertas por la mediación de los nervios, tendrá distintos sentimientos».¹⁸⁴

Sin embargo, la quinta parte del *Discurso del Método* modifica completamente el estilo. El sumario de tratados abandonados se presenta en 1636 en la perspectiva de «toda la cadena de otras verdades que he deducido de las primeras». No estamos ya en la ficción, pero la necesidad de la ficción está justificada por un discurso directo que la introduce en el esclarecimiento de un acontecimiento accidental. Publicar, no publicar: *publicar de otra manera*. *El Mundo* toma un aspecto tranquilizador tras un capítulo de metafísica que demuestra la existencia de Dios y la inmortalidad del alma. Ahora bien, si el *Discurso* tiene el valor de mencionar estas funciones «que pueden estar en nosotros sin que nosotros pensemos en ellas», sin «que nuestra voluntad las guíe», emprende una doble operación para distinguir bien al hombre verdadero del autómatas y del animal, es decir, precisar lo que no puede ser explicable por el modelo en el que los movimientos materiales dan cuenta de todo. Mucho más que un tratado de la unión, recibimos un discurso de la distinción de naturalezas o de funciones afectas a cada una de las sustancias inmezclables de las que el hombre está compuesto.

Ciertamente Descartes subraya que si hubiera tales máquinas, las de su ficción, no podrían ser más que el modelo de animales y no de hombres verdaderos. La diferenciación de las capacidades del lenguaje y la razón

¹⁸⁴ *Tratado del Hombre*, III, art. 28.

debía ser operada en el campo de los atributos de esa alma espiritual, inmortal, *Immaterial*. Al final del *Tratado del Hombre*, la lista de las funciones simulables mecánicamente es ya larga: «todas las funciones atribuidas a esta máquina», hasta «la impresión de sus ideas en el órgano del sentimiento común y en el de la imaginación, la retención o la grabación de esas ideas en la memoria; los movimientos interiores de los apetitos y de las pasiones y, en fin, los movimientos exteriores de todos los miembros, que se originan tan a propósito, tanto de las acciones de los objetos que se presentan a los sentidos, como las pasiones, y las impresiones que se reúnen en la memoria, imitan lo más perfectamente posible las de un hombre verdadero: desearía, digo, que consideráseis que todas estas funciones se siguen de modo natural en esta máquina de la sola disposición de sus órganos, ni más ni menos como lo hacen los movimientos de un reloj, o de otro autómeta, por la disposición de sus contrapesos y ruedas».¹⁰⁵

El *Discurso* añade: «Pues al examinar las funciones que de esto podrían seguirse en este cuerpo, encontré exactamente todas las que pueden estar en nosotros sin que pensemos en ellas, ni en consecuencia que nuestra alma, es decir, esa parte distinta del cuerpo de la cual hemos dicho más arriba que su naturaleza no es sino pensar, contribuya a ellas, y que son todas las mismas, en lo cual puede decirse que los animales sin razón se nos parecen: pero no pude encontrar en ese lugar ninguna de las que, siendo dependientes del pensamiento, son las únicas que nos pertenecen en tanto que hombres; pero sí que las encontré todas ellas tras haber supuesto que Dios creaba un alma razonable y que la unía a este cuerpo de la manera que yo describía».¹⁰⁶

El *Discurso* insiste en la legitimidad de tal aproximación entre modelos fisiológico-técnicos y funciones a explicar. Quienes conozcan los autómetas que la industria del hombre ha hecho y puede hacer, dice Descartes, no se extrañarán de ello. Y las diferencias entre el autómeta natural (el animal irracional y la parte corporal y automática del hombre) y el autómeta artificial, es que el primero, habiendo sido hecho por Dios «está incomparablemente mejor ordenado y tiene en sí movimien-

¹⁰⁵ *Tratado del Hombre*. V, art. 104.

¹⁰⁶ *Discurso*. V. A.T. VI, p. 46.

tos más admirables que ninguna de las [máquinas] que pueden ser inventadas por los hombres». ¹⁰⁷

Ahora bien, es perfectamente imaginable que un animal pueda ser simulado por un autómata, después de todo no es más que eso: *un autómata natural*. «Si hubiera máquinas tales que tuvieran los órganos y la figura de un mono, o de cualquier otro animal sin razón, no tendríamos medio alguno para reconocer que no eran en todo de igual naturaleza que esos animales».

La ficción del *Mundo*, que el *Tratado del Hombre* continúa, abre una posibilidad peligrosa de conflicto, ya no entre la naturaleza y el hombre, sino entre el hombre y sus propias creaciones. Conflicto que Descartes evade con dos argumentos que añaden al inventario de características de la *res cogitans* una cualidad cuya ausencia habíamos ya notado, revelándose en el contexto del *Discurso* de una importancia crucial por cuanto se propone como lo fundamentalmente distintivo del hombre, lo verdaderamente «propio», y que en el marco del proyecto «poético» de la modernidad (visto en el apartado anterior) adquiere todo su sentido. Porque el asunto es, exactamente, el del *sentido*.

Si hubiera máquinas que «tuviesen la semejanza de nuestro cuerpo e imitasen nuestras acciones tanto como *moralmente* fuera posible, tendríamos siempre dos medios muy ciertos para reconocer que nunca serían por eso hombres verdaderos». El primer medio está sacado del *criterio del lenguaje*. Jamás estas máquinas podrían «usar palabras, ni otros signos que las compongan, como hacemos nosotros para declarar a otros nuestros pensamientos». He aquí, para Descartes, de un modo diferente que para Pascal después, un criterio estimable del abismo que separa la simulación de lo verdadero. Inmediatamente surge una contraobjeción que tiende a limitar el alcance de eso que es «propio» del hombre: no extraída de la observación de que el animal puede poseer un lenguaje, sino de la de que la máquina pueda estar dotada de uno: «Porque se puede concebir fácilmente que una máquina esté de tal modo hecha que *profiera* palabras, e incluso que *profiera* de entre ellas algunas a propósito de acciones corporales que causasen algún cambio en sus órganos: como, por ejemplo, si se la toca en algún lugar, pregunte

¹⁰⁷ *Ibid.* A.T. VI, p. 56. Las siguientes citas son del mismo lugar.

lo que se le quiere decir; si se le toca en otro, que grite que se le hace daño, y cosas semejantes». Descartes conocía lo suficiente las capacidades de los autómatas de su tiempo como para admitir que se pudiera simular la palabra por procedimientos mecánicos. Es necesario, pues, admitir un subconjunto de lenguaje posible susceptible de imitar eso propio del pensamiento humano que es el lenguaje. Pero de lo que la máquina es incapaz es de «disponer diversamente, para responder al sentido de todo lo que se diga en su presencia, de la misma forma que pueden hacerlo hasta los hombres más estúpidos». En esta observación se comprenderá que al lenguaje compete una doble condición: "responder al sentido", y no poder hacerlo más que por "disposiciones" tan diversas que ningún proceso mecánico puede asumir tal iniciativa. El autómata jamás podrá estar dotado más que de un lenguaje sin disposiciones ni diversidad, sin respuesta al sentido.

Es necesario matizar, por cuanto la respuesta cartesiana implica una doble actitud. Por una parte, la diversidad de las disposiciones que los hombres más estúpidos pueden hacer es inimitable para un autómata: Descartes traza un límite entre las realizaciones posibles, dentro del campo semiótico, que pertenecen a la máquina y las que pertenecen al hombre. Por otra parte, en una respuesta de nivel semántico, la atribución de sentido es lo propio de la respuesta humana, sin que la máquina pueda responder más que por imitación y repetición, "*proferiendo*" palabras, no "*significando*" sentidos.

Este primer medio conduce igualmente a ahondar en la diferencia que existe entre el hombre y las bestias. Ciertamente se ve que las cotorras y los loros «pueden *proferir* palabras igual que nosotros». Sin embargo, estos animales «no pueden *hablar* igual que nosotros». La diferencia está, de nuevo, entre "*proferir palabras*" y "*hablar igual que nosotros*", es decir, repite, ser «capaz de disponer conjuntamente diversas palabras y de componer con ellas un discurso con el cual hacer entender sus pensamientos». Ningún animal «es capaz de hacer algo parecido»; recíprocamente, «nunca hay hombres tan embrutecidos y tan estúpidos, sin exceptuar incluso a los insensatos», que no sean capaces de ello. Además, pese a la aparente insistencia en la idea de que la posibilidad de respuesta al sentido es corolario de una capacidad mayor en las disposiciones que sus acciones entrañan en los órganos, Descartes deja

muy claro que no se trata ni de tener los órganos —puesto que algunos animales los tienen y profieren de hecho palabras— ni de no tenerlos siquiera: la falta del órgano en el hombre no le impide comunicar sentido. «Así los hombres que, por haber nacido sordos y mudos, están privados de los órganos que sirven a otros para hablar, tienen costumbre tanto o más que las bestias de inventar por ellos mismos algunos signos para hacerse entender por los que, estando ordinariamente con ellos, tienen oportunidad de aprender su lenguaje».¹⁰⁸ En cambio, los animales hablantes no pueden «testimoniar que piensan lo que dicen». Y esto «no solamente pone de manifiesto que las bestias tienen menos razón que los hombres, sino que no tienen absolutamente ninguna».¹⁰⁹

La reflexión sobre la relación de la palabra y el sentido se ve reforzada por el segundo criterio que refiere a la organización del sentido. En la comparación entre el autómeta y el hombre, Descartes comienza por conceder que «aunque las máquinas hagan muchas cosas muy bien, o quizá mejor que ninguno de nosotros, fallarán infaliblemente en algunas otras, por las cuales se descubriría que no actuaban por conocimiento, sino únicamente por la colocación de sus órganos».¹¹⁰ Esta disposición de los órganos tiene que imaginarse según el modelo mecanicista del que hemos recogido múltiples ejemplos en el *Tratado del Hombre*. Descartes opone a esta limitada programación de la máquina la universalidad de las reacciones que provienen de un ser dotado de razón. «Porque mientras la razón es un instrumento universal, que puede servir en toda clase de situaciones, estos órganos tienen necesidad de alguna disposición para cada acción particular; de donde se sigue que es *moralmente* imposible que haya diversidad suficiente de ellas en un máquina para hacerla actuar en todas las ocurrencias de la vida, de la misma manera que nuestra razón nos hace actuar».¹¹¹ El argumento opone a la universalidad de las respuestas racionales, que constituyen un

¹⁰⁸ *Discurso*. V. A.T. VI, p. 57.

¹⁰⁹ *Ibid.* p. 58.

¹¹⁰ *Ibid.* p. 57.

¹¹¹ *Ibid.* p. 57.

"instrumento universal" a esos instrumentos "particulares" de los que las máquinas no pueden diversificar los efectos.

El autómatas, como modelo explicativo de lo corporal humano, se muestra fecundo, al grado de no necesitar para ello ninguna otra imagen o metáfora. Pero el autómatas cartesiano lleva la marca del Golem: todo podrá hacer «salvo una sola cosa». En este caso responder al sentido y poseer universalidad de reacciones. Así pues, esa "sola cosa" que el autómatas no puede tener es la razón.

Asistimos al nacimiento de una imagen poderosa y de largo aliento, crucial por sus usos y ampliamente denostada sin que se le comprendiera cabalmente: *El Hombre-Máquina*. Imagen cuya importancia ha medido Foucault en estos términos: «El gran libro del hombre-máquina ha sido escrito simultáneamente sobre dos registros: el anatómico-metafísico, del que Descartes había compuesto las primeras páginas y que los médicos y filósofos continuaron, y el técnico-político, que estuvo constituido por todo un conjunto de reglamentos militares, escolares, hospitalarios, y por procedimientos empíricos y reflexivos para controlar o corregir las operaciones del cuerpo».¹¹²

Una cosa es cierta, por lo menos, de aquí en adelante la Modernidad no podrá olvidarse del cuerpo, aunque quiera. El mismo Pascal, que no deja nunca de recalcar que el pensamiento es lo «propio» del hombre, tendrá que reconocer como origen de lo humano concreto la «marca» de esas dos naturalezas que imponen la dinámica de su dualismo en duelo a toda reflexión sobre el sí propio y, por supuesto, de su acción concreta. Y no podrá, por tanto, evadirse del cuerpo, al que tiene que reconocer su lugar, no sólo en el cosmos, sino en la vida del hombre, a través del tema de la *diversión*.

Controlar, reprimir, corregir, componer, educar, moralizar, "economizar", es decir, sacarle provecho, ganancia y plusvalía, y al mismo tiempo hacerlo disfrutable y duradero, hacer funcionar al cuerpo, en una palabra, *dominarlo*, como se hace con la naturaleza y en la misma medida en que se domina a la naturaleza precisamente porque el cuerpo es parte de ella, será la gran tarea de la modernidad. Y al mismo tiempo encontrar algo que sea «propio» del hombre, que sea el verdadero sujeto

¹¹² Cit. por Guillermo Quintás, «Introducción» al *Tratado del Hombre*.

de todos estos verbos y que escape por ello de su acción, el que domine, pero también el que sea libre. He aquí los términos de la paradoja mecanicista: *dominar y ser libre al mismo tiempo*. Y es curioso notar que hasta la fecha nadie se ha salido de estos límites, ni siquiera de la estrategia discursiva y tal vez ni siquiera de los argumentos cartesianos.

No lo hace Pascal y menos Hobbes. La Mettrie lo intenta y casi lo logra... sobre la base de radicalizar los argumentos cartesianos y de tomarse en serio sus prescripciones para encontrar la verdad. Kant institucionalizará el dilema de la incertidumbre y el control, de la libertad y el dominio en la primera introducción de la *Crítica de la Razón Pura* (esas preguntas que no podemos dejar de hacernos pero que no se pueden responder), y con su distinción tajante entre fenómenos —que se rigen por la causalidad— y los *nómenos* —donde rige la libertad— y luego tratará de unir el asunto con el tema de lo sublime y la teleología de la acción. Hegel introduce el problema en la dialéctica del amo y el esclavo, y da un paso gigantesco al incluir la noción de *trabajo*, primero ahí y luego en la *Filosofía del Derecho*, de donde partirá Marx.

Luego vendrán los intentos por recuperar el cuerpo propio como territorio legítimo de lo humano verdadero. Será el tema de la alienación en el Marx de los *Manuscritos del 44*, pero también de esos minuciosos análisis legislativos de *El Capital*. Nietzsche lo intentará en una perspectiva diferente. Y el Freud de *El Malestar en la Cultura* se mantendrá ambiguo entre el temor del cuerpo y las posibilidades de una crítica radical de la civilización y su re-establecimiento sobre nuevas bases, veta ésta última que Marcuse explora con detalle. Y también Sartre, con su distinción entre el *en-sí* y el *para-sí*, y en la Tercera Parte (sobre todo) de *El Ser y la Nada*. Y esto, por sólo hablar de lo filosófico. Lo cierto es que desde todos los ámbitos de la cultura y de las instituciones sociales y políticas, se lanzan argumentos, protestas, actitudes, para solucionar la paradoja y la sensación, ya completamente introyectada, de experimentarse partido en dos. Al artista se le permitirá todo, en vida y obra, pero sólo en la medida en que su actitud "estética" le arrebathe toda efectividad social a sus posturas.

En el campo de la ciencia el asunto es igualmente crucial, y todo tenderá a seguir la senda de Fausto: *vender el alma para conseguir poder*

sobre la naturaleza. Vale la pena el riesgo porque, como Fausto, sólo hace falta aplicar ese control para "hacer el bien" y así recuperar el cielo. He aquí la relevancia del planteamiento cartesiano. Todavía en nuestro siglo se seguirá discutiendo el asunto casi en los mismos términos. De hecho, será B.F. Skinner quien, más cabalmente que nadie, se dé cuenta del tamaño y la verdadera naturaleza del problema, y por eso titula a su libro clásico de un modo más que significativo: *Más allá de la Libertad y la Dignidad*. Para Skinner las literaturas de la libertad y la dignidad, es decir, las posturas de aquellos que vieron con temor que el dominio sobre la naturaleza se extendiera a lo que de natural tiene el hombre, y que con mayor temor aún observaron la tendencia cientificista a derruir poco a poco todo lo "no natural" del ser humano, han obstaculizado el avance de la ciencia y han puesto, además, en riesgo a la Humanidad. Dice Skinner: «Su abolición [del hombre autónomo] ha sido diferida demasiado tiempo. El hombre autónomo es un truco utilizado para explicar lo que no podíamos explicarnos de ninguna otra forma. Lo ha construido nuestra ignorancia, y conforme va aumentando nuestro conocimiento, va diluyéndose progresivamente la materia misma de que está hecho. La ciencia no deshumaniza al hombre, sino que lo *des-homunculiza*, y debe hacerlo, precisamente si quiere evitar la abolición de la especie humana».¹¹³ El sueño de Descartes es *Walden II*.

Casi al mismo tiempo, Norbert Wiener intentará, sin tomar partido tan radicalmente como Skinner, arreglar el asunto uniendo al andamiaje matemático de su "cibernética" una sólida moralidad y una política del compromiso con la "libertad y la dignidad", que lo llevará entre otras cosas, a oponerse a la utilización de la ciencia para usos militares, a la guerra fría. Y a construir, como quizás también soñó Descartes, artificios mecánicos que reemplacen las partes atrofiadas de los seres humanos dañados, sobre cuyos principios trabajó en parte en México junto con Arturo Rosenbluth. Quizá sea Wiener el más consistentemente cartesiano de todos, en la perspectiva abierta por *Cibernética y Sociedad*, en el sentido de esa moralidad. Porque todo el asunto en Descartes es, a fin de cuentas, moral. Dice Robinet al respecto: «¿qué

¹¹³ B.F. Skinner. *Más allá de la Libertad y la Dignidad*. «¿Qué es el Hombre?». cap. 9.

distinción existe entre el campo de las conductas imitables y el campo de las conductas inimitables? En ambos casos aparece la palabra *moralmente*: *moralmente* posible, *moralmente* imposible. Es *moralmente* como es posible simular las más altas funciones de la humanidad, pero también es *moralmente* como es imposible simular la semántica y la plasticidad universal». ¹¹⁴

Vayamos, pues, a la moral.

¹¹⁴ A. Robinet. *Mitología, Filosofía y Cibernética*. «Filosóficas», sec. 2. «La condición del autómeta».

VIII Una Puerta hacia... la Nada

En estos términos, Kant sería más importante que Descartes, si no fuera porque en éste se encuentra el origen de los problemas que aquél hizo explícitos.

Efectivamente, la contradicción entre causalidad y libertad está resuelta en Kant al poner el principio de la moral fuera de la naturaleza, al considerar la acción bajo la especie del deber absoluto. El deber no regula la realidad físico-matemática en el mundo de los objetos. Entre el mundo del deber, donde la libertad se realiza y rige, y el mundo del ser, donde la causalidad domina, hay un abismo abierto por la *cosa en sí*, y al mismo tiempo cerrado por ella en la medida en que nos hace considerar al mundo de la experiencia como algo que debe ser *superado*, y eternamente superado. Este es el sentido del primado de la *razón práctica*.

Es necesario aquí un breve análisis del concepto kantiano de *deber*. En Kant se distingue el deber externo del interno. El primero es uno impuesto desde fuera, por una autoridad, pero también por la naturaleza: en este sentido aún los impulsos naturales, los instintos, lo *corporal*, será también un deber externo, por más que dependa de nuestro propio cuerpo. En cambio, el deber interno obliga a realizar un acto por motivos sacados de nuestra propia personalidad, más aún, el deber interno es sólo el deber de obedecer a la razón. Así, el deber es sólo una pura forma racional. La razón, inmediatamente práctica, formula, al emprender esta dirección (la necesidad de concordar consigo misma) el *Imperativo categórico*. Sólo éste es moral; todo imperativo hipotético, o sea, condicionado, en donde la necesidad no es absoluta, sino relativa a la consecución de un fin externo a ella misma, puede dar lugar a una cierta prudencia empírica, pero no constituye la moralidad.

Por tanto, como seres morales se nos cuenta sólo cuando se nos considera como sometidos al deber, y al mismo tiempo, como creadores del deber. He aquí al hombre. He aquí lo que el hombre tiene de «propio». Lo humano es la ley moral, lo humano es la moralidad, lo humano *no* puede ser nunca lo que de común tenemos con las bestias, la materia, las tendencias, los instintos, los apetitos. *Y puesto que lo moral es lo*

«propio» del hombre, la libertad será entonces el principio de su conocimiento.

Pero esto por decirlo así, es la cúspide del problema que ya se vislumbra desde Descartes. Cierto es, sin embargo, que el problema ha cambiado un poco. En primer lugar, hay una diferencia entre el francés y el alemán que consiste en que Kant, tan crítico como Descartes, no transforma las condiciones elementales del conocer en los elementos simples del ser. En segundo lugar, mientras Descartes quiere responder al problema de la incertidumbre y eliminar, por tanto, la necesidad de toda duda, Kant considera el problema irresoluble en términos racionales, constituyendo así a la *crisis* —y también a la *crítica*— en notas definitivas de la modernidad. No hay modernidad sin crisis ni crítica, así como no hay libertad sin incertidumbre. Igualmente podríamos decir: *no hay sujeto sin dualismo*. Al menos en la forma en que Descartes construyó al sujeto. Forma que, en varios sentidos, fue asumida por todas las filosofías modernas...

Pero el dualismo es problemático de por sí, y eso ya se sabía desde Platón. Sirve a las mil maravillas para meter orden en un mundo de apariencias caóticas, como marco referencial para críticas radicales, como justificación del conocimiento. Empero, *lo que el hombre ha separado, a veces ni Dios puede unirlo*. De ahí que para Descartes, y después para los ilustrados, el punto clave de la moralidad se jugará en el intersticio conflictivo donde esas dos «naturalezas» —para decirlo con Pascal— se enfrentan. Se jugará en esos sentimientos provocados por el cuerpo que afectan al espíritu, esos sentimientos que hacen decir a Descartes ya desde las *Meditaciones* que no puede dejar de experimentar su cuerpo como si fuera suyo: se jugará, pues, en *Las Pasiones del Alma*.

El alma racional, dice Descartes en el *Discurso* refiriéndose a una parte hoy perdida de *El Mundo*, "en manera alguna" puede ser extraída de la potencia de la materia. Es demasiado poco para una búsqueda de evidencia decidida a seguir un orden de razones que se escalona sobre lo propio de las dos sustancias. El alma "ha de ser" expresamente creada para que todo aquello de que la máquina corporal es capaz se vuelva efectivo. «Y no basta que esté alojada en el cuerpo humano, como un piloto en su navío, a no ser acaso para mover sus miembros, sino que es

necesario que esté unida al cuerpo más estrechamente para tener sentimientos y apetitos semejantes a los nuestros a fin de constituir así un hombre verdadero». ¹¹⁵ Como las cibernéticas, Descartes invoca aquí una imagen platónica, y también agustiniana, con la que se peleará Santo Tomás y la escolástica postulando el alma y el cuerpo como sustancias incompletas que se constituyen en una al unirse en el hombre. La imagen del timón se impone cuando el hombre trata de explicarse a sí mismo cómo está gobernado. Para Descartes "el hombre verdadero", aunque compuesto por dos sustancias, no es un atalaje marino. La conjunción, la unión es tan estrecha que el "hombre verdadero" es una *cuasi-sustancia*. Con la incorporación de la imaginación y el sentimiento, su estatuto estará metafísicamente definido por la sexta y última de las *Meditaciones*. La cibernética cartesiana introduce en escena esta cuasi-sustancia que no tiene el estatuto metafísico del que gozan con pleno derecho el alma y el cuerpo. En el interior mismo de la filosofía cartesiana, la tensión entre una metafísica de lo dual y una cibernética del doble abre un camino.

Pero la tensión no se resuelve...

En *Las Pasiones del Alma*, Descartes trata de mantener el rigor fisiológico del *Tratado del Hombre*, un rigor que impresionó a Malebranche —quien se inició a la filosofía cartesiana a través de ese tratado— y que luego pretendió seguir La Mettrie (en su libro más famoso, aunque no siempre leído: *El Hombre-Máquina*). *Las Pasiones del Alma* es un catálogo, un inventario, quizá un diccionario de pasiones, también una jerarquización de ellas por su fuerza e importancia, y un recetario práctico de maneras para mantenerlas a raya. La necesidad de escribir el libro es personal: nada más lejano del Descartes solitario y frío que se nos presenta, qué aquel soldado de fortuna que conoce en carne propia los efectos de las pasiones, esas conmociones del alma como el amor, el juego, la brutalidad de la acción peligrosa, la aventura. Dice por ejemplo en carta a Isabel: «Yo no comparto la opinión de que debemos estar exentos de pasiones; basta con mantenerlas sujetas a la razón. Y

¹¹⁵ *Discurso*. p. 59.

cuando se las ha domesticado de este modo son a veces tanto más útiles cuanto más se inclinen hacia el exceso». ¹¹⁶ "Domesticarlas" es el punto, no negarlas, ni filosóficamente —es decir, en su existencia— ni moralmente —o sea, reprimirlas—; se trata de domarlas, como se doma a un potro que así se mantiene obediente a la rienda sin perder la fuerza y el impulso. Porque algo queda claro de todas las reflexiones sobre las pasiones en la modernidad: la razón por sí sola no es capaz de movilizar a la voluntad, es la pasión, *el deseo*, lo que causa la acción.

La necesidad de escribir el libro es también, por supuesto, filosófica: la cúspide, y por tanto la que otorgue un sentido general a toda la reflexión, será una moral práctica. Aquella *Mathesis Universalis* o ciencia verdadera y universal que quiere Descartes encuentra su sentido en una moral que es equivalente, en el alma, con la medicina en el cuerpo. ¹¹⁷ Y así como la medicina corrige los defectos de la maquinaria corporal, así la moral corrige las desviaciones y las ineficacias de la acción en el terreno social. Porque aquí no se trata sólo, ni es lo más importante, del comportamiento del humano frente a la naturaleza, sino frente al *otro*. Pero el otro es también ajeno, distante, es también naturaleza, pero *naturaleza humana*.

La naturaleza humana es el gran tema de la modernidad, pero es un tema práctico eminentemente. Hablar de ella aún en términos fisiológicos, o epistemológicos e incluso metafísicos es todavía mantenerse dentro del campo de la política y la economía. Porque el asunto es fundamental mecanismos de convivencia dentro de una Sociedad —y ciertamente esa es la palabra, porque la *Comunidad*, en el sentido de Tönnies y Weber, ya no existe—. Por eso la referencia a Hobbes es obligada, dado que él, más que ninguno, planteó este problema en sus términos precisos. Además, su planteamiento se acompaña de dos características significativas: en primer lugar, su afán por trasladar a la filosofía el método galileano —o lo que él entiende por eso— que lo conduce a una postura mecanicista; y en segundo lugar, su recurso a un iusnaturalismo al que, sin embargo, le cambia el sentido para hacerlo

¹¹⁶ *Carta a Isabel de Bohemia*. 18 de mayo de 1645.

¹¹⁷ Curiosa coincidencia, de nuevo, con Platón y su *Gorgias*.

actuar en favor del poder absoluto. Hobbes, pues, plantea el problema, pero no sale de los límites que Descartes ha clarificado.

Toda la ciencia política moderna se funda en una ambigüedad definitoria: la relación conflictiva entre el *ser* y el *deber ser*, entre la interpretación teórica de la realidad, y la incidencia práctica en la realidad. Sin duda nace bajo el signo de la ciencia moderna que desde su misma epistemología construye una finalidad que constituye su esencia: *la transformación técnica del mundo*. Pero lo que en la ciencia natural es un hecho gracias a la matematización y el abandono de la teleología aristotélica, en las ciencias sociales se convierte en problemático dada su interrelación con la moral, es decir, con lo «propiamente» humano, lo no natural. Si bien desde Maquiavelo se pretende esclarecer la diferencia entre lo explicativo y lo prescriptivo, es evidente que se sobrealza lo primero sobre lo segundo, es decir, la eficacia por sobre la moralidad, sin que ésta, empero, desaparezca. «Quien deja a un lado lo que se hace por lo que se debería hacer —dice Maquiavelo—, aprende antes su ruina que su preservación: porque un hombre que quiera hacer en todos los puntos profesión de bueno, labrará necesariamente su ruina entre tantos que no lo son». ¹¹⁸ Hobbes, por supuesto, también caerá en esto: «La mayoría de los hombres, por su inicu apetito de utilidad inmediata, son poco aptos para observar las leyes [naturales], aún conociéndolas; de modo que si por casualidad algunos —más modestos que otros— practicasen esa equidad y servicialidad dictadas por la razón, sin que los demás hicieran lo mismo, no se comportarían de manera razonable [...]. No se procurarían la paz, sino la ruina segura y prematura, y los que observan las leyes serían presa de los que no las observan». ¹¹⁹

Tal como en la ciencia natural, la posibilidad de que un discurso sea explicativo, es decir, estrictamente científico, y a la vez utilizable para la transformación técnica del mundo, depende del abandono de la teleología. Hobbes lo entiende y aquí es donde aquellas dos características que señalamos se muestran como las dos caras de una misma moneda. «En las teorías lusnaturalistas típicas —dice Sabine— el derecho natural impone las condiciones morales básicas de una vida

¹¹⁸ Maquiavelo. *El Príncipe*. cap. 15.

¹¹⁹ Hobbes. *De Cive*. cap. 3, sec. 27.

humana y civilizada. De ahí que haya que aproximarse a esos fines, los cuales ejercen un control ético regulador sobre el derecho positivo y la conducta humana. Por el contrario, para Hobbes, lo que controla la vida humana no es un fin, sino una causa, el mecanismo psicológico del animal humano». ¹²⁰ Las doctrinas del derecho natural, desde Hubert Languet, por un lado; y Francisco Suárez y Juan de Mariana, del otro, hasta La Boétie, habían tenido la función de postular ciertos derechos originales e inalienables del individuo frente al poder del Estado. El iusnaturalismo típico responde, pues, a «la necesidad palpable —dice Rocker en su clásico— de poner ciertas barreras al poder del Estado, y el reconocimiento del derecho a la insurrección popular contra un soberano que abusaba de su poder para lo peor y se había convertido en tirano de su pueblo». ¹²¹ Hobbes se opone radicalmente a estas propuestas, y al hacerlo cambia el sentido político de la doctrina.

Al utilizar la causalidad eficiente como mecanismo privilegiado, Hobbes transforma al iusnaturalismo en un modelo, abandonando así su carácter doctrinal, es decir, moral. Construye un modelo en el doble sentido de arquetipo y copia: algo a lo que se aspira o tiende; y algo que sirve para explicar la realidad. En la obra del inglés, el modelo se construye sobre dos conceptos principales relacionados entre sí de forma dicotómica: *estado de naturaleza* y *estado civil*. «Ante todo —explica Bovero— la dicotomía tiene una función sistemática en cuanto vale como principio general de interpretación de las situaciones prácticas concretas: cualquier condición o institución, cualquier caso o especie de relaciones humanas es reconducida a una o a otra de las categorías fundamentales, e inversamente no hay situación o condición de la vida

¹²⁰ G. Sabine. *Historia de la Teoría Política*. p. 340.

¹²¹ Rudolph Rocker. *Nacionalismo y Cultura*. Lib. I, cap. 8. Quizás no hay formulación más precisa, y bella, del iusnaturalismo anterior a Hobbes, y de su función social revolucionaria, que las palabras que Jefferson pone en la Declaración de Independencia de los E.U.A. «*Todos los hombres nacen libres e iguales, y han sido dotados por su creador de ciertos derechos inalienables, tales como el de la vida, la libertad y la búsqueda de la felicidad...*».

práctica que no se enmarque o pueda ser clasificada bajo una de ellas». ¹¹²

Pero el modelo, como se ha dicho ya, tiene también una función axiológica en el sentido de que los términos en que describe o construye a los conceptos son valorativos: «Fuera del Estado reinan las *pasiones, la guerra, el temor, la pobreza, la crueldad, la soledad, la barbarie, la ignorancia, el salvajismo*; en el Estado reinan *la razón, la paz, la seguridad, la riqueza, la belleza, la sociabilidad, la elegancia, las ciencias y la benevolencia*». ¹¹³

¿Cuál es el argumento de Hobbes, a partir del cual construye sus conceptos fundamentales, basado en principios de la naturaleza en general y de la naturaleza humana? Los cuerpos en movimiento se siguen moviendo eternamente a menos que algo se los impida. Por ende, los hombres buscan "naturalmente", mantener su movimiento. Los cuerpos se clasifican en relación con este principio de la inercia, en dos clases: aquellos que favorecen el movimiento (llamados *buenos*) y aquellos que lo impiden (llamados *malos*). Consecuentemente, los hombres sienten aversión por los cuerpos *malos* y atracción por los cuerpos *buenos*. En otras palabras, los hombres desean el bien para sí mismos. ¹¹⁴

Los anteriores enunciados son, para Hobbes, principios generales de la naturaleza. A continuación postula ciertas definiciones cuya función es meramente operacional. Se entiende por *poder* la capacidad que tiene cada individuo para obtener bienes y evitar males, en consecuencia, dado lo anterior, todos los hombres buscan incansablemente el poder. Por otro lado, *todos los hombres son iguales entre sí*, por lo que respecta a su poder natural. ¹¹⁵ A partir de estos supuestos, la mayoría claramente explícitos, Hobbes construye su hipótesis del *estado natural*, que presenta las siguientes características: la igualdad natural suscita en los individuos una esperanza igual de satisfacer sus deseos. Si dos hombres desean una misma cosa —a la que ambos tienen derecho por naturaleza—, se enfrentarán con el fin de sojuzgarse o aniquilarse. Por

¹¹² M. Bovero. *Política y artificio: sobre la lógica del modelo iusnaturalista*.

¹¹³ Hobbes. *De Cive*. cap. 10, sec. 1. [Las cursivas son mías.]

¹¹⁴ *Leviathan*. caps. 2 y 6. *De Cive*. cap. 1, sec. 7.

¹¹⁵ *Leviathan*. cap. 13. *De Cive*. cap. 9, sec. 3.

tanto, el *estado natural* es un estado de guerra permanente de todos contra todos, donde esperar conseguir los bienes y disfrutarlos es irracional, dada la constante *incertidumbre* acerca del futuro, que no garantiza que uno no será despojado, sometido o muerto en cualquier instante por cualquiera. Así pues, en el *estado de naturaleza* no hay ley ni derecho ni propiedad, por lo que imperan tres pasiones: «El temor a la muerte, el deseo de las cosas que son necesarias para una vida cómoda, y la esperanza de obtenerlas por medio del trabajo». ¹²⁶

En seguida pasa Hobbes a las leyes que dicta la recta razón para salir del estado de guerra total. La primera ley fundamental de la naturaleza dice: «Cada hombre debe esforzarse por la paz, mientras tiene la esperanza de lograrla; y cuando no puede obtenerla, debe buscar y utilizar todas las ayudas y ventajas de la guerra». ¹²⁷ La segunda: «Que uno acceda, si los demás consienten también, y mientras se considere necesario para la paz y defensa de sí mismo, a renunciar a este derecho de todas las cosas y a satisfacerse con la misma libertad, frente a los demás hombres, que les sea concedida a los demás con respecto a él mismo». ¹²⁸ Y la tercera: «Que los hombres cumplan los pactos que han celebrado». ¹²⁹ Sobre estas leyes se construye el concepto de *contrato* y el más específico de *pacto*. Los hombres, compelidos por las tres pasiones fundamentales originadas en el *estado de naturaleza*, que se traducen en un deseo por la paz, renuncian a sus derechos naturales, es decir, a su derecho originario a *todas las cosas*, por medio de un pacto que la recta razón obliga a cumplir. Sin embargo, Hobbes añade una condición cuya función es legitimar el poder absoluto del soberano: «Debe existir un poder coercitivo que compela a los hombres [...] al cumplimiento de sus pactos, por el temor de algún castigo más grande que el beneficio que esperan obtener del quebrantamiento de su compromiso». ¹³⁰

¹²⁶ *Leviathan*. cap. 13. *De Cive*. cap. 1, sec. 2.

¹²⁷ *Leviathan*. cap. 14. *De Cive*. cap. 2, sec. 2

¹²⁸ *Ibid.*

¹²⁹ *Leviathan*. cap. 15. *De Cive*. cap. 3, sec. 1

¹³⁰ *Leviathan*. *Ibid.*

De esta forma, el poder que en el individuo era capacidad o posibilidad, en el Estado se convierte en facultad que se basta a sí misma. He aquí la primera definición propiamente moderna del poder político: *la acción que se ejerce sobre la capacidad de acción de otros*. «Y en ello consiste la esencia del Estado, que podemos definir así: una persona de cuyos actos una gran multitud, por pactos mutuos, realizados entre sí, ha sido instituida por cada uno como autor, al objeto de que pueda utilizar la fortaleza y medios de todos, como lo juzgue oportuno, para asegurar la paz y la defensa común». ¹³¹ «Se entiende —dice en *De Cive*— que se da a alguien el derecho de castigar, cuando cada uno se compromete mediante un pacto a no ayudar a quien ha de ser castigado. Llamaré a este derecho la *espada de la justicia*. [...] Por consiguiente, en vista de que es necesario para la seguridad de los particulares, y sobre todo para la paz común, que el derecho de utilizar la espada para castigar se transfiera a un individuo o asamblea, se debe entender necesariamente que ese individuo o esa asamblea tienen con derecho *el poder soberano del Estado*. En efecto, quien con derecho impone castigos a su arbitrio, con derecho obliga a todos a cumplir su voluntad. No es posible imaginar más amplio poder». ¹³²

Así, lo que en las leyes de la naturaleza se entendía como un imperativo moral-racional, en el Estado queda subsumido en la fuerza que emana del soberano. En este sentido, la obligación política se justifica racionalmente por el pacto, pero se realiza de hecho por la autoridad y fuerza del Estado.

La lógica dicotómica de Hobbes es aplastante. Pero no es dualista en sentido estricto, puesto que no se parte de una distinción de sustancias que unidas formen al hombre, sino que el juego de la dualidad se da entre una *ficción* y un *deber ser*: entre el *estado natural* y el *estado civil* absolutista. Y no es dualista porque se parte de una pretensión de conocer las "dos realidades" subsumidas bajo el mismo principio, la causalidad eficiente. Las consecuencias de esto saltan a la vista. Quizás por ello es que la salida se busca de nuevo en el dualismo de corte cartesiano (y por qué no decirlo, también platónico).

¹³¹ *Leviathan*, cap. 17.

¹³² *De Cive*, cap. 6, sec. 5-6. [Las cursivas son mías.]

Quizás por ello Kant hace depender el problema de dos facultades distintas y separadas del psiquismo (*Gemüt*) que determinan territorios diferentes: de un lado la facultad de conocer, *el entendimiento*, cuyo principio *a priori* es la conformidad a leyes y se aplica a la naturaleza; Y del otro, la facultad de desear, *la razón*, cuyo principio es el «fin final» y se aplica a la libertad. Quizás por ello Sartre retoma la distinción hegeliana del ser «en-sí» y el ser «para-sí», lo necesario y lo contingente, lo siempre determinado y lo siempre posible. Pero el problema sigue, ya sea en una óptica dicotómica estilo Hobbes donde el poder absoluto del Estado enajena la libertad y la soberanía de la multitud —el pueblo— (que después Rousseau considerará inalienable e intransferible); ya sea en una óptica dualista estilo Sartre que conduce indefectiblemente por el camino "infernial" de la imposibilidad de una intersubjetividad plena en sentido estricto. Por eso es que la necesidad de un vínculo será inevitable por completo. Kant lo busca en el *sentimiento* de placer y dolor, la facultad de juzgar, cuyo principio es la «finalidad sin fin» y cuyo campo de aplicación será *el arte*, lo buscará en «el libre juego de las facultades» —lo que Schiller llamará después *el impulso del juego* como mediador entre el *impulso material* y el *impulso de la forma*—. Y Sartre tendrá que remitirse al marxismo y a Hegel en la *Crítica de la Razón Dialéctica*.

Pero en Descartes la cosa no llega tan lejos, entre otras razones porque esa moral cúspide de la *Mathesis Universalis* no llegará a construirse del todo. *Las Pasiones del Alma* es el intento cartesiano por iniciarla, apenas. Su prudencia en el *Discurso* le había evitado aplicar la duda a la moral y, en *Las Pasiones* se contenta con una aproximación. Será el último libro del filósofo, en él regresa al francés como idioma y aún tuvo tiempo de revisar las pruebas antes de embarcarse para Suecia, donde se inmolará para supremo ejemplo de sus descendientes en el oficio, en la más terrible muerte posible: *morirá como profesor de filosofía*.

Dado el dualismo, se impone la necesidad de unirlo de alguna manera. El teatro de ese enfrentamiento entre las dos sustancias será el hombre, esa cuasi-sustancia dual que no acierta a ser ni lo uno ni lo otro. Descartes sigue la estrategia fisiológica del *Tratado del Hombre* utilizando los recursos de la imaginaria resultante de aquella ficción:

espíritus animales, glándula pineal, etc.¹³³ De ahí partirá Malebranche para transformar la pregunta por la relación entre las dos sustancias, en la pregunta que, fuera de su contexto metafísico, será la propiamente científica: ¿Cuál es la relación entre *mente* y *cerebro*?

En Descartes estos recursos funcionan como términos para posibles descripciones empíricas y definiciones de las pasiones. Definiciones que, sin embargo, no serán solamente descriptivas sino prescriptivas en cierto sentido: como dice Foucault, aquellos términos organizan prácticas concretas que constituyen la forma real de su manifestación. Así por ejemplo define Descartes el amor y el odio: «El amor es una emoción del alma originada por el movimiento de los espíritus [animales] que la incita a unirse voluntariamente a los objetos que parecen serle apropiados. Y el odio es una emoción causada por los espíritus [animales] que incita al alma a querer separarse de los objetos que se le presentan como nocivos».¹³⁴ Otro ejemplo: «La pasión del deseo es una agitación del alma causada por los espíritus que la disponen a querer para el futuro cosas que se representa como convenientes».¹³⁵ Tanto o más interesante es el re juego de distintos niveles donde las diversas facultades se diferencian y entrelazan. Así en el amor y el odio se subraya que, como pasiones, son causadas por los espíritus animales, para distinguirlas del juicio puramente racional que conduce a la voluntad a buscar el bien moral y evitar el mal moral, y también para separarlo de la emoción, estrictamente espiritual, que dicho juicio provoca por sí mismo en el alma. De la misma forma, el deseo no tiene contrario pues la aversión no es más que la otra cara de la moneda del mismo movimiento general del hombre tipificado como *deseo*. Luego hará subdivisiones, como las del deseo de conocer, el de gloria, el de venganza y muchos otros como cuantas especies de amor y odio existan.

Desde luego, todo ello se pone en relación con una descripción del funcionamiento general del cuerpo en vínculo con el alma, los movimien-

¹³³ La glándula pineal no es de ninguna manera una ficción. Me refiero aquí a que se sigue el camino diseñado por las metáforas del *Tratado del hombre* que ya hemos visto. Por otro lado, la glándula pineal es todo un problema.

¹³⁴ *Las Pasiones del Alma*. art. 79.

¹³⁵ *Ibid.* art. 86.

tos y facultades que de ello se deriva y la manera como el alma está unida a todas las partes del cuerpo conjuntamente.

No basta, sin embargo, un inventario de pasiones. Es necesaria una jerarquía. Así Descartes postula seis pasiones principales, de las cuales el resto es derivación o compuesto: la admiración, el amor, el odio, el deseo, la alegría y la tristeza. Cada una se define por separado y se muestra su relación con las secundarias. Finalmente, brinda «un remedio general contra las pasiones», una vez que ha mostrado que «todas son buenas en su naturaleza y que lo único que hemos de evitar son sus malos usos o sus excesos».¹³⁶ Este remedio general consiste en utilizar a la imaginación que, como facultad del alma puede ser controlada por ella, pero que tiene el poder de provocar en nosotros sentimientos corporales mediante el recuerdo y la representación de pasiones ya conocidas, las cuales generarán en el hombre un contrapeso a las pasiones actuales. «Así, para excitar el valor y suprimir el temor no basta con tener la voluntad para ello, sino que hay que dedicarse a considerar las razones, los objetos o los ejemplos que persuaden de que el peligro no es grande, de que se tendrá la gloria y el júbilo de haber vencido, mientras que de haber huido o de otras actitudes parecidas no se puede esperar más que lamentaciones y vergüenza».¹³⁷

Esta idea de utilizar las pasiones unas contra las otras para «evitar sus malos usos y sus excesos», es decir, la idea de la "pasión reguladora", no es propia de Descartes, se remonta por lo menos a finales de la Edad Media. Albert O. Hirschman, quien ha hecho la historia de ese proceso, lo describe en términos de un progresivo empobrecimiento del concepto de naturaleza humana. Según él, a principios de la Edad Moderna, se consideraba generalmente al hombre como escenario donde se libraban feroces e imprevisibles batallas entre la razón y la pasión, y más tarde entró las diversas pasiones. A mediados del siglo XVIII surgió cierta esperanza de que los intereses, que se entendían cada vez más en el sentido puramente pecuniario del término, pudieran domar las pasiones desastrosas, aunque fueran aristocráti-

¹³⁶ *Las Pasiones del Alma*, art. 211.

¹³⁷ *Ibid.* art. 45.

cas.¹³⁸ Pero Adam Smith, en 1776 cuando aparece *La riqueza de las naciones*, redujo las pasiones a los intereses, cuando aseguró que "la gran masa de la humanidad" estaba programada: desde la cuna hasta la tumba, sus miembros se preocupan *exclusivamente* de "mejorar su condición." De aquí partirá toda la economía clásica, y también la neoclásica y neoliberal: los "*chicos de Chicago*", con Al Capone y Milton Friedman a la cabeza, suponen que el hombre es una máquina de calcular costos y beneficios.

Así, Descartes propone seis pasiones principales. Pero poco después Pascal, pese a su religiosidad y sus profundas reflexiones, las reducirá a dos: *el amor y la ambición* (aunque con marcado énfasis en el primero). Y Hobbes postulará en rigor sólo una: *el deseo de poder*, que subsumido bajo la categoría de estado civil se entenderá en su sentido pecuniario, en el sentido de Adam Smith...

Pero Descartes es estoíco. Para él toda la fuerza y eficacia del alma en su afán por controlar las pasiones residirá en el conocimiento de la verdad, de tal forma que el problema moral se sitúa no en la eliminación del deseo, sino en la forma en que la razón, en posesión de la verdad, norme el sentido general de su movimiento: *generar deseos buenos y no deseos malos*. Por eso el deseo no tiene contrario: la norma de la razón cuando conoce bien determina la dirección de un único movimiento que tanto más se aleja del mal cuanto más se aproxime al bien.

Y estoíco es también Spinoza, quien en la *Ética* no resume el catálogo de pasiones (quizá por ello es recuperado por los románticos, a pesar de que en su definición de amor se olvida —y tal vez no es olvido, sino norma— de algo esencial para todo romanticismo: el *obstáculo*). Y es Spinoza quien destrona el dualismo ontológico cartesiano al postular una sola sustancia: *Deus sive Natura*. Pero lo hace bajo la condición de mantener el esquema dicotómico: pensamiento y extensión son atributos de la misma sustancia, mas siguen siendo *dos*. Y el vínculo entre ambos no es ni siquiera simbólico, lo que mantiene a raya cualquier estrategia «poética» de combate («*El orden y conexión de las ideas es el mismo que el orden y conexión de las cosas*»). Esto conducirá

¹³⁸ A.O. Hirschmann. *Las Pasiones y los Intereses*.

al determinismo spinoziano: el hombre es libre sólo en su interior y en la medida en que, como sabio, conozca y se resigne a no cambiar nada, pues nada se puede cambiar. La felicidad, de este modo, se alcanza cuando se renuncia a lo imposible. Los anarquistas parten, a su pesar, del mismo principio cuando claman *jexigld lo imposible!* Renunciando así a cualquier eficacia práctica y a cualquier sentido transformador de la acción, llegando al extremo de no definir ni siquiera su más caro concepto, la libertad. Pues «la libertad definida por otros —dirá Josiah Warren— es esclavitud».¹³⁹

El asunto, por tanto, no se resuelve. Se mantiene indefectiblemente, en apariencia, entre los dos términos de su paradoja: entre el dominio y la libertad, entre *el Ser* y *la Nada*.

La *stoa* (puerta) que abre Descartes conduce directamente a la habitación del nihilista contemporáneo...

¹³⁹ J. Warren. *True Civilization: to Men and Women of Labor and Sorrow*. 1869.

IX Descartes y el Espíritu del Barroco (en tres movimientos)

FRIAR: *I'll give the armour to keep off that word
Adversity's sweet milk, philosophy,
To comfort thee, though thou art banishèd.*
ROMEO: *Yet "banishèd"? Hang up philosophy!
Unless philosophy can make a Juliet,
Displant a town, reverse a prince's doom,
It helps not, it prevails not. Talk no more.*

Romeo & Juliet , III, 3.

1. El nombre de la rosa

De Descartes a Spinoza sólo hay un paso. Y es Spinoza quien plantea por primera vez en la filosofía moderna la categoría de *Totalidad*, retomada por los románticos alemanes como Fichte y Schelling y llevada a sus últimas consecuencias por Hegel. Después será sometida a una crítica demoledora por Marx.

La categoría de Totalidad, que en Spinoza se oculta bajo los conceptos de Sustancia e Infinitud, permitirá a las filosofías plantearse problemas y soluciones a los escollos conceptuales generados por ella misma y por las ciencias naturales modernas. Problemas como las paradojas del sujeto constituyente, en el ámbito del conocimiento y de la acción; los problemas del espacio y del tiempo, y sus implicaciones para la ciencia (implicaciones prácticas en el sentido de procedimientos concretos de contrastación) y el comportamiento humano; el deslizamiento del sujeto como Dios al sujeto como individuo humano concreto con todas sus implicaciones ideológicas, jurídicas, políticas, sociales y filosóficas. El postulado de la Totalidad permitirá a Spinoza plantear todos esos problemas de manera general y al interior de un marco conceptual coherente y compatible con la visión materialista que se venía desarrollando en la ciencia.

Ciertamente, el punto de partida estratégico de las filosofías modernas es la teoría del conocimiento. «El mundo laberíntico del siglo XVII —dice Morales— requiere un orden. Un gran principio va a estructurar todos los proyectos ordenadores: el de la identidad y las diferencias entre idénticos primeros. Mundo laberíntico como impensado y, al mismo tiempo, como algo que ha de ser reprimido por la instauración de

un orden fundado en lo idéntico y en las series de diferencias: ese es el suelo del pensamiento de la nueva época. Orden de las distinciones que se pueden establecer entre lo imaginario, lo simbólico y lo real y entre las articulaciones sincopadas de esas tres dimensiones que se anudan: ahí está la constitución de la verdad. Ella misma depende del establecimiento de tales dimensiones. La estructura simbólica será la garantía de un real liberado de lo imaginario, de las ilusiones, de un real ascético; tal es la función de la *mathesis* como estructura universal del mundo. La sociedad va, así, asistiendo a su propio proceso de ordenamiento. Orden en los seres vivos: eso es la historia natural. Orden en el lenguaje: eso es la gramática general. Orden en el campo de las necesidades humanas: eso son las teorías de la riqueza». ¹¹⁰ De esta forma, las filosofías hablan del orden de la Verdad y de la estructura que han de poseer los discursos para ser verdaderos; por lo anterior, las filosofías son procesos de institución del orden de lo real y, en relación con éste, del orden en que se han de dar las diversas prácticas humanas si quieren, verdaderamente, alcanzar su objetivo.

Pero la preocupación epistemológica, si bien central como punto de partida, no es la única característica común a las filosofías modernas. Desde Descartes, las filosofías se plantearán como proyectos de inscripción del sujeto como fundamento de las diversas representaciones que se pueden tener sobre las cosas del mundo. Así, si la teoría del conocimiento es el lugar de las preguntas, una teoría general de la acción humana será el lugar de las respuestas, el nudo de las problemáticas científicas y políticas de un mundo consciente de estar sentado sobre bases nuevas, distintas.

«El problema del comportamiento humano, de la posibilidad de que un discurso teórico lo racionalizara completamente, con lo que esto implica de capacidad técnica de predicción y utilización, es decir, de su dominio, tanto por lo que respecta al ámbito de la política (posibilidad de la convivencia), como al de la economía (mecanismos de distribución de la riqueza), es uno de los puntos centrales del horizonte de racionalidad que llamamos Modernidad. Al igual que en la física que

¹¹⁰ Cesáreo Morales. «¿Qué hay con la filosofía?» *Orientaciones Filosóficas*. Centro de Publicaciones. FFyLUNAM.

inaugura Galileo, el problema consiste en construir un discurso teórico en términos de utilización práctica de su objeto de estudio.¹⁴¹

La ciencia del comportamiento humano, la teoría general de la acción, tendrá su espacio en la economía. Paradigma de las ciencias sociales, fundada a imagen y semejanza de la física, la teoría económica parte de supuestos fácilmente matematizables y representables en planos cartesianos; los supuestos podrán remitirse a la naturaleza humana (A. Smith. *The Wealth of Nations*, 1776. Pero 17 años antes *Theory of Moral Sentiments*) y alcanzarán tal eficacia explicativa-predictiva, que aún podrá negarse su realismo pero no su utilidad.¹⁴² La geografía, que se postuló a sí misma como el campo de integración de todos los conocimientos (naturales y sociales) bajo un marco teórico unificado, nunca dejó de ser un mero archivo —aunque de gran utilidad para el colonialismo europeo—.

Spinoza postula el índice general de las filosofías modernas y su lógica general: la Sustancia única; la naturaleza y origen de la mente; la naturaleza y origen de los afectos (pasiones), la fuerza de los afectos; y la libertad humana. El olvido o la recuperación de lo primero normará estrategias teóricas. Hume: el entendimiento, las pasiones y la moral. Kant: la Razón Pura, la Razón Práctica y el Juicio. Hegel: la Lógica, la Fenomenología del Espíritu, la filosofía del Derecho y la Estética.

Las filosofías: proyectos de inscripción del sujeto como fundamento de todas las representaciones que se pueden tener sobre las cosas del mundo. Su punto de partida estratégico: *el entendimiento*, asignación represiva de un lugar fijo y diferenciado para la razón, lo imaginario y lo simbólico (distinción clara entre ideas, imágenes y palabras). El punto medio: *la moral*, relación conflictiva entre pasiones y razón, explicación del comportamiento a partir de la *naturaleza humana*, lo que no puede cambiar ni cambia nunca. *El Estado*: institución autoritaria que posibilita la convivencia entre sujetos determinados por naturaleza. *El mercado*: mecanismo supremo de articulación de las relaciones sociales

¹⁴¹ C. Guevara. *El Sujeto y el Espacio: de la analítica a la crítica a través de las matemáticas utilizadas en Geografía. Posición*. UGPM. México. n. 6-7. 1987.

¹⁴² Por ejemplo, Edgeworth en su *Mathematical Psychics*. 1881.

(constitución de sujetos autónomos, independientes, atomizados). *El arte*, posibilidad libertaria («libre juego de las facultades») pero también posibilidad de una sublimación meramente psicológica, sin eficacia política.

Desde un discurso que se postula a sí mismo como instaurador del orden de lo real, la Totalidad sólo puede plantearse *totalitariamente*. Desde la unidad y racionalidad de lo real (Spinoza y Hegel) hasta la asignación de significados a las palabras (los diccionarios de pasiones de Descartes y Spinoza). Asignación autoritaria puesto que se plantea desde el supuesto de la diferenciación entre palabras e ideas. Por otro lado, el abandono de la categoría de Totalidad, obligará a la separación del ámbito de la acción en esferas autónomas, proceso que ya esboza Hume y que Kant lleva a sus últimas consecuencias: de un lado, el conocimiento; del otro, la moral; entre ellos el arte (el sentimiento de placer y dolor que media entre las facultad de conocer y la de desear: el Juicio, entre el Entendimiento y la Razón). Separación que presenta obvios problemas. Cuando Hegel rehace la categoría de Totalidad encontrará la solución, pero al mismo tiempo sentará las bases para las críticas más radicales a la Modernidad. Críticas que sólo pueden plantearse regionalmente, puesto que la Totalidad es la ficción policiaca por excelencia, lo que debe ser destruido absolutamente. "Otra" Totalidad, como tal, tendría que funcionar de manera igualmente represiva: la genealogía de la moral; la crítica de la economía política; la metafísica; la vanguardia histórica. Puntos de partida radicales: la muerte de Dios (como fundamento de los valores); la exterioridad como punto de vista fenomenológico que posibilita que la Totalidad sea *criticable* (en el doble sentido de poderse pensar y destruir); la pregunta por el Ser y la necesidad de una nueva comprensión del Tiempo; la desarticulación del valor supremo de la tercera esfera (la Belleza) y de sus mecanismos de percepción. *Nietzsche, Marx, Heidegger, Duchamp*.

2. Intermedio sobre el Estado

¿*Totalitarismo*? Pero, ¿no es la filosofía moderna una apuesta por el *consenso* como base de la sociedad? Ciertamente la reflexión moderna

sobre el poder descubre las dos líneas fundamentales de su constitución: la violencia y el consenso, con un claro énfasis en el segundo. En Maquiavelo el «príncipe» es la personificación antropomórfica del pueblo, y su permanencia (su institucionalidad) depende del apoyo activo de los dominados: «Por eso la mejor fortaleza es no ser odiado por el pueblo, porque por muchas fortalezas que tengas, si el pueblo te odia no te salvarán...».¹⁴³ Las leyes constituyen la forma acabada y permanente del consenso: «buenas armas, buenas leyes y buenos amigos». De hecho, todo el contractualismo parte de este supuesto, y el consenso podrá ser tan activo como la voluntad general de Rousseau, o tan pasivo como el imperativo categórico kantiano. Sin embargo, el problema no está en el postulado abstracto del consenso, sino en su construcción a partir de la categoría de Totalidad.

En Hegel, la definición introductoria constituye el campo del Derecho como esfera de la actividad del sujeto (de la «persona» en el Derecho Formal; del «sujeto» moral en la *Moralität*; y en la *Sittlichkeit*: el «miembro» en la familia, el «individuo» en la Sociedad Civil y, en el Estado, el «ciudadano».) La filosofía del Derecho y la ciencia del Estado, como principio y culminación del momento general del Espíritu Objetivo, es la esfera de la acción (*Tat*) concreta del sujeto. Es el dominio de la constitución del hombre como sujeto, de su actividad como mediación con el mundo natural, que es apropiado y construido por ésta en diferentes momentos: la propiedad, la acción moral, el trabajo y la política. Y de la intersubjetividad con el contrato, la eticidad, la división del trabajo y el Estado.

«El campo del Derecho es lo espiritual, y su lugar preciso y punto de partida es la voluntad, que es libre».¹⁴⁴ Según los momentos de desarrollo del concepto (voluntad libre en-sí y para-sí) la voluntad es: a) inmediata y, por tanto, abstracta, y constituye la esfera del Derecho abstracto o Formal; b) como individualidad subjetiva en relación con el derecho del mundo, constituye la esfera de la Moralidad; y c) como superación (*Aufheben*) de estos dos momentos abstractos, la idea en su existencia universal en-sí y para-sí, constituye la esfera de la

¹⁴³ Maquiavelo. *El Príncipe*. cap. 20.

¹⁴⁴ Hegel. *Filosofía del Derecho*. par. 4.

Eticidad (*Sittlichkeit*). En la Moralidad existe el deber subjetivo, pero en la Eticidad se trata de determinar de una manera concreta el deber, no sólo en la interioridad subjetiva, sino como voluntad universal en-sí y para-sí. Primero con la constitución de la universalidad formal bajo el modo de un orden externo que protege los intereses particulares y comunes de los sujetos; y luego con un «Estado externo que se recoge y retrae en la finalidad y en la realidad de lo universal sustancial y de la vida pública». ¹⁴⁵

«El deber que obliga puede aparecer como limitación, sólo frente a la subjetividad indeterminada, o a la libertad abstracta y frente a los impulsos de la voluntad natural o de la moral, que determina desde su capricho su bien indeterminado. Pero en el deber el individuo tiene, más bien, su liberación: por una parte se libera de la dependencia en que se encuentra en el mero impulso natural, así como de la sujeción en que como mera particularidad subjetiva se halla en las reflexiones morales del deber ser y del poder ser; por otra parte se emancipa de la subjetividad indeterminada que no llega a la existencia y a la determinación objetiva del actuar y permanece en sí como irrealidad. En el deber el individuo se emancipa y alcanza la libertad sustancial». ¹⁴⁶

El Estado, pues, se sitúa por encima de la sociedad civil y la determina. El Saber Absoluto (verdad incambiable puesto que se está en la cúspide de su proceso y se conocen todos sus momentos) se identifica con el Poder Absoluto en la mediación de la clase política que lo sabe todo. El individuo está constreñido por un poder "Universal", que, paradójicamente, lo "libera" de las pasiones, de una moralidad abstracta (como abstractos son sus términos: *deber ser*, *poder ser*) y de las relaciones meramente exteriores con el otro. La dialéctica hegeliana permite escapar de las aporías del sujeto, pero, al igual que con Hobbes, a un precio muy alto: *el poder total del Estado*.

Un poder que lo organiza todo. Por eso, una vez dada la distinción entre las diversas facultades humanas (el entendimiento, la imaginación y lo simbólico), se hace necesaria una terapia de la definición: los diccionarios de pasiones permiten restaurar el orden —o imponerlo— sin

¹⁴⁵ *Filosofía del Derecho*, par. 157.

¹⁴⁶ *Ibid.*, par. 149.

alterar la distinción que lo fundamenta. Y ese orden restaurado — impuesto— es garantizado por el poder, de manera que las estrategias «poéticas» de liberación, es decir, el esfuerzo por involucrar, mediante la metáfora, la imagen, la alegoría, a todas las facultades en su conjunto (el libre juego de Kant, lo que significa, no la relación entre representaciones aisladas de la diversas facultades, sino el involucrarse cada una de las facultades con las otras como totalidad), carecerá por completo de eficacia política, aunque la eficacia "estética" exista y funcione. *Romeo y Julieta* es la puesta en obra de este problema, es el drama de "el nombre de la rosa".

«*What's in a name? That which we call a rose / By any other name would smell as sweet*», dice Julieta en el balcón, y esa sola posibilidad da escape real a la pasión de los amantes, pero también da origen a la tragedia. «*O, tell me, Friar, tell me, / In what vile part of this anatomy / Doth my name lodge? Tell me, that I may sack / The hateful mansion*», dice Romeo cuando la tragedia es ya irremediable: Teobaldo y Mercuccio han muerto y sólo los lazos de Romeo con el príncipe —lazos, sin duda, aún medievales— le permitirán salvar la vida de su venganza y de su ley. Su vida sí, su pasión no. Sin embargo, aún tendrán los amantes oportunidad de consumar el matrimonio secreto. Al final de la noche de bodas clandestina, cuando han terminado de amarse el proscrito y la destinada a otro, cuando la obscuridad más profunda presagia el amanecer cercano, cuando el ave canta, Julieta intentará de nuevo contra toda racionalidad, su «poética» libertaria: no es la alondra (*the herald of the morn*) sino el ruiseñor (*the nightingale*). Pero será el poder del príncipe quien garantice el sentido "verdadero" de la palabra, es él el aval represivo del orden de lo real, y ambos amantes lo saben. Quedarse en el sentido «poético» es causa de muerte a manos de la ley: no importa. Romeo está dispuesto a eso. *¡Que me prendan, que me maten, mandándolo tú Julieta, poco importa! Diré que aquella luz gris que veo no es la de la mañana sino el pálido reflejo de la luna. Diré que no es el canto de la alondra el que resuena. Ven muerte, pues Julieta lo quiere.* Pero Julieta no desea eso. El poder mostrará su eficacia, los amantes regresarán al orden del sentido, y se separarán.

Cuando Fray Lorenzo comunica a Romeo su destierro, éste, desesperado, clama en contra de la filosofía con que el padre quiere consolarlo.

Lo que no sabe Romeo, es que la filosofía sí ha movillizado pueblos, y no sólo modifica la voluntad del príncipe, sino que incluso la constituye. En cuanto a crear otra Julieta, con la de Shakespeare basta.

3. El Gran Teatro del Mundo

El órgano, los violines plañideros y el bajo continuo de Albinoni, van marcando el paso del cortejo fúnebre de los amantes, cantando su amor y su fracaso a manos de la perfecta conjugación de dos pasiones encontradas, y del poder. Pero el Adagio de Albinoni no es de Albinoni.

Diletante en un mundo donde al músico aún no se le permitía serlo, Albinoni se pierde para la posteridad, como se pierde la mayor parte de su obra (80 sonatas, 40 cantatas, 60 óperas y 60 conciertos). Será hasta 1950, cuando Remo Giazotto encuentre el Trío de una sonata que apenas sobrevivió a la Segunda Guerra Mundial entre las ruinas de una biblioteca bombardeada de Dresde, que Albinoni regresa por sus fueros. No es un genio incomprendido, es simplemente que el genio aún no podía existir.

Pero sólo en el caso del músico...

El genio poético y el genio plástico ha mucho que han sentado sus reales en la tierra, aunque su consagración definitiva aún demore un poco. El proceso se inicia de hecho en la Edad Media con el Gótico. La independencia de la pintura y la escultura respecto de la arquitectura operada por las necesidades de construcción de esas inmensas catedrales, abre el camino para que el artesano medieval (que lo mismo pinta un cuadro religioso, engarza joyas para las damas o construye roperos) que trabaja en equipo como miembro de un taller y como miembro de un gremio, comience a adquirir una personalidad individual. Ya desde el *trecento*, los poetas importantes como Dante y Bocaccio inician el descubrimiento de esa individualidad haciendo de artesanos individuales personajes de sus obras. Pero serán los intelectuales humanistas del *quattrocento* quienes se mostrarán más interesados en liberar al "artista" de sus vínculos con el artesanado; serán quienes eleven las "bellas artes" por encima de las "artes mecánicas" (por oposición a las llamadas "artes liberales") que llevan en sí la marca del desprecio aristocrático y

burgués por el trabajo manual. En el camino de esa liberación, generarán la idea del Genio, que nacerá estrechamente vinculada con la de artista.

El humanista ve en el arte una eficaz arma de propaganda de sus ideas y buscará atraer hacia su esfera de influencia al artista. Este, por lo general, aceptará gustoso el papel de difusor ideológico —papel que, por cierto, siempre había cumplido—, a cambio de una posición social que se le había negado antes, que le permitirá independizarse de las limitaciones gremiales y dar salida a sus afanes de grandeza individual. El intelectual ve en esa liberación del artista el paso necesario para utilizar su arte, pues éste como artesano se clasifica dentro de los que realizan las llamadas "artes mecánicas" que incluyen igualmente a todos los obreros que realizan un trabajo manual, y a todos los que tienen un oficio determinado del cual viven. Al respecto afirma Hauser: «La liberación de pintores y escultores de las cadenas de organización gremial y su ascenso de la clase de los artesanos a la de los poetas y eruditos ha sido atribuida a su alianza con los humanistas; y a su vez, el que los humanistas tomaran partido por ellos se ha explicado porque los monumentos literarios y artísticos de la Antigüedad formaban una unidad indisoluble a los ojos de estos entusiastas, y porque éstos estaban convencidos del prestigio equivalente que poetas y artistas tenían en el mundo clásico. Para ellos hubiera sido inimaginable que los creadores de las obras que por su origen común eran contempladas con igual veneración que las de la literatura fueran juzgadas diversamente por los contemporáneos, e hicieron creer a su propia época —y a la posteridad entera hasta el siglo XIX— que el artista plástico compartía con el poeta los honores del favor divino».¹⁴⁷

El proceso, sin embargo, será largo. Durante mucho tiempo artista, artesano y obrero seguirán siendo sinónimos en el diccionario. Todavía hasta antes de Winckelmann (s. XVIII) las reflexiones filosóficas sobre las artes —que Baumgarten bautizará como "estética"— seguirán teniendo como objeto exclusivo a la poesía y la oratoria. Una cosa es cierta, sin embargo, para el *cinquecento* la idea del artista "inspirado" comenzará a regir comportamientos sociales: un Leonardo por el que las damas de la corte se pelean... para que las pinte; un Miguel Ángel que rechaza el

¹⁴⁷ A. Hauser. *Historia Social de la Literatura y el Arte*. T. I. «La posición social del artista en el Renacimiento».

adjetivo de "divino" no por humildad sino por una soberbia mayúscula, y a quien respeta el mismo Papa; un Tiziano ante quien Carlos V, nada menos que el emperador de España, Alemania y las Américas, se inclina con toda su majestad a cuestas para recogerle el pincel. Pero su vinculación con los intelectuales humanistas y la noción de Genio o artista inspirado, lo terminarán por alejar no sólo de los gremios, sino también del pueblo con el que, como artesano, tenía una vinculación más directa. ¿Qué podía decirle a los obreros una obra como *La Academia* de Rafael?

Si bien es cierto que la idea del Genio es una invención de los intelectuales, también es verdad que la idea tiene un sustento material sin el cual ninguna eficacia hubiera sido posible: el establecimiento y desarrollo de un *mercado de arte* cada vez más fuerte e importante. El mercado puede desarrollarse a consecuencia de la formación de nuevos principados y el creciente poder de los reinos ya establecidos, por un lado; por el otro, por el crecimiento y enriquecimiento de las ciudades y sus burgueses. Lo primero dará origen al arte cortesano que generará al «artista funcionario» —para usar el término de Gimpel—; el segundo al «artista libre». El funcionario gozará de una posición social y unos ingresos privilegiados, pero se verá sometido a los lineamientos estéticos implantados y hechos valer con mano de hierro por instituciones como las Academias. El «libre» gozará de una mayor autonomía para sus propuestas plásticas, pero se verá sometido a los vaivenes de un mercado que, si bien puede elevarlo a una fama de la que nadie en la historia anterior pudo disfrutar, también puede hundirlo en el más profundo abismo de la incomprensión y la miseria: Le Brun y Rembrandt representan, en ese siglo XVII en que viven y piensan Descartes, Pascal y Spinoza, a los dos tipos de artista, vivirán sus triunfos y sufrirán sus consecuencias. El artista o Genio, caracterizado por una creciente y angustiante conciencia de sí como diferente al resto de los hombres, padecerá más que ninguno la incertidumbre en que se debate la época, manifestándola en vida y obra de una manera tanto más radical cuanto más se aleje del "público". A partir del establecimiento del mercado como mecanismo principal o único de distribución de las obras y de comunicación entre el artista y su público, «la existencia espiritual del artista siempre y en todas partes está en peligro; ni un orden social

autoritario [como el de las cortes católicas], ni un orden liberal [como el de las repúblicas protestantes] están para él exentos de riesgos; el uno le asegura menos libertad; el otro, menos seguridad. Hay artistas que únicamente se sienten seguros en libertad, pero los hay que sólo pueden respirar libremente en seguridad. Del Ideal de unir libertad y seguridad estaba en todo caso el siglo XVII muy lejos». ¹⁴⁸

El mercado se desarrolla sobre la base de una noción que, como la del Genio, tendrá una influencia definitoria en lo que Rubert de Ventós ha llamado «período postrenacentista»: *la obra de arte*. Obra de arte es un objeto de creación con un valor intrínseco en sí mismo, al margen de cualesquiera consideraciones que no sean estéticas estrictamente; en otras palabras, es un objeto que vale por sí independientemente de cualquier contexto donde se lo ponga. Esta noción transforma al arte en mercancía, aunque se postule como el más alto nivel de creación artística libre (en cuanto se libera de funciones pedagógicas, propagandísticas y suntuarias —ornamentales o "decorativas"— aunque sólo en la ideología, porque nunca dejará de cumplirlas).

Estas tres nociones (arte bello, genio artístico, y obra de arte) y el espacio social en el que se mueven (el mercado), se entrelazarán de manera perfecta funcionando como un todo coherente. Y junto con ellas, a veces detrás, en las sombras cual "genios malignos" dispuestos a echar a perder la vida con tal de que el sistema funcione, se encontrarán personajes como el filósofo, el historiador y el crítico de arte, así como el infaltable *marchand*, siempre dispuestos a empujar al arte y al artista hasta la cumbre de la gloria y la inmortalidad, y aun más lejos, *hacia el abismo*. Apoyados por instituciones como las Academias, los Museos y las Galerías, harán del arte una religión, a costa de hacer del artista un paria incomprendido por sus contemporáneos. Y el genio, que progresivamente se irá alejando de su "público", terminará por despreciarlo, acrecentando su propia desilusión y su angustia, haciendo de su vida una revuelta constante llenándose de vicios y frustraciones. Lo cual viene a caer como anillo al dedo al mercado, que puede subir los precios de las obras del genio que se ha suicidado. Para el *marchand*, *el mejor artista es el artista muerto*.

¹⁴⁸ Hauser. *Ibid.* T. II. «El Barroco protestante y burgués».

Pero el arte renacentista es nuevo no sólo por su nueva posición social, sino por lo que representa y por la forma en que lo hace. Lo esencial en la obra renacentista es el principio de la unidad y la fuerza del efecto total, es decir, la aspiración a despertar una impresión unitaria, aun con toda la plenitud de detalles y colores. Al lado de las creaciones medievales, una obra de arte del Renacimiento da siempre la impresión de una totalidad, en la que existe la continuidad de todo el conjunto, y la representación, por rico que sea su contenido, parece fundamentalmente simple y homogénea. En el arte Gótico, por ejemplo, la forma fundamental es la adición donde priva el principio de la expansión y no el de la concentración, la secuencia abierta y no la forma geométrica cerrada. A partir del Renacimiento, un esfuerzo nuevo por *conocer la realidad se impondrá al arte*: hacia donde se dirija la vista se descubre un afán por situarse en la realidad empírica, por explicar la imagen del mundo, acrecentar los datos de la experiencia, ordenarlos y trabarlos en un sistema racional. *El arte se convierte en una forma de conocer el mundo, una forma de experiencia vital, de análisis e interpretación de los hombres*. La matemática y la geometría, la óptica y la mecánica, la doctrina de la luz y de los colores, la anatomía y la fisiología, son los medios que emplea; el manejo del espacio y la estructura del cuerpo humano, los cálculos del movimiento y de las proporciones, los estudios de paños y experimentos de colores, son los problemas que lo ocupan.

Desde luego, la fidelidad a la naturaleza, con todo su cientificismo, es sólo una *ficción*, cosa que se aprecia en el medio de expresión que puede considerarse como la forma principal del arte renacentista: *la representación del espacio con perspectiva central*. Aunque tal no es invención del Renacimiento, es cierto que desde él se partió de la idea de que el espacio en el que se encuentran las cosas es un elemento infinito, continuo y homogéneo, y de que las cosas las vemos por lo regular de modo unitario, es decir, con un ojo único e inmóvil. Pero lo que percibimos en realidad es un espacio limitado, discontinuo y compuesto de modo heterogéneo. Nuestra imagen del espacio es en realidad aberrante y confusa en los bordes, su contenido se divide en más o menos grupos y trozos independientes. El espacio renacentista, y toda su forma de mirar el mundo que Descartes y Galileo iban a fundamentar, es una

audaz abstracción racionalista: la perspectiva central da un espacio matemáticamente justo, pero no *real*, desde un punto de vista psico-fisiológico.

En el Barroco, a la vez culminación y superación del clasicismo renacentista, se cumple el proceso. En el Barroco se muestra casi por todas partes la voluntad de síntesis y subordinación. Las composiciones de los maestros del Barroco son más ricas y complicadas que las del Renacimiento, pero son a la vez más unitarias, están llenas de un aliento más amplio, más profundo, ininterrumpido. La unidad en ellas no es un resultado a posteriori, sino la condición previa de la creación artística: el artista se acerca a su objeto con una visión unitaria, y en esta visión se hunde finalmente todo lo particular e individual.

Hasta el Barroco no hay ningún estilo internacional con la sola excepción del Gótico, pero aquél se extiende más porque hay más mundo sobre el cual extenderse. Y también porque una de las más importantes creaciones de la época barroca, la nueva ciencia natural y la filosofía orientada sobre ella, fue desde el primer momento internacional. Y el sentido general del mundo que en ellas se expresa, domina también en las diferentes clases en que se dividía la producción artística. La nueva visión del mundo se basa en la revolución copernicana, y la Iglesia hizo bien, al tomar conciencia de todas las consecuencias, en perseguirla, pues tan pronto como la Tierra no se juzgase el centro del universo, el hombre no podía significar el sentido y la finalidad de la creación. Pero la teoría copernicana no significaba sólo que el mundo cesara de girar alrededor de la Tierra y de los hombres, sino que ya no tenía ningún centro, que estaba constituido por otras tantas partes iguales y de igual valor, cuya unidad se mostraba única y exclusivamente en la general validez de las leyes de la Naturaleza. El Universo ahora se concibe como infinito pero unitario, un sistema de influencias mutuas, algo continuo, organizado según principios propios: un mecanismo ordenado y en buen funcionamiento. *Un Reloj*.

Con la concepción de ley natural, que no conoce ninguna excepción, surgió el concepto de una nueva necesidad completamente distinta a la teológica. Con ello se conmueve la idea del arbitrio de Dios, pero también la del derecho del hombre a participar de la divina misericordia y de la existencia supramundana de Dios. El hombre se convirtió en un

factor pequeño e insignificante en el nuevo mundo. Pero lo más curioso fue que, ante esta nueva situación, adquirió un sentimiento nuevo de confianza en sí mismo y de orgullo. La conciencia de conocer el Universo, grande, inmenso, implacablemente dominador, de poder calcular sus leyes y con ello de haber vencido a la Naturaleza, se convirtió en fuente de un ilimitado orgullo nunca antes conocido. Así dirá Pascal: «Por el espacio el Universo me comprende y me contiene, como un punto; por el entendimiento yo lo comprendo a él. [...] El hombre no es más que un junco, el más débil de la naturaleza, pero un junco que piensa. No es necesario que el Universo entero se arme para aplastarle. Un vapor, una gota de agua son bastantes para hacerle perecer. Pero aun cuando el Universo le aplaste, el hombre sería más noble de lo que le mata, porque él sabe que muere. Y la ventaja que tiene el Universo sobre él, el Universo no la conoce».¹⁴⁹

Todo el arte del Barroco está lleno de este estremecimiento, del eco de los espacios infinitos y de la correlación de todo el ser. La obra de arte pasa a ser, en su totalidad, símbolo del Universo. Cada una de sus partes apunta, como los cuerpos celestes, a una relación infinita e ininterrumpida, cada una contiene la ley del Todo; en cada una opera la misma fuerza, el mismo espíritu. Las brúscas diagonales, los escorzos de momentánea perspectiva, los efectos de luz forzados: todo expresa un impulso potentísimo e incontenible hacia lo ilimitado. Cada línea conduce la mirada hacia la lejanía; cada forma parece querer superarse a sí misma; cada motivo se encuentra en un estado de tensión y de esfuerzo. Incluso detrás de la tranquilidad de la vida cotidiana representada por los pintores holandeses se siente la intranquilizadora infinitud, la armonía siempre amenazada de lo finito...

El proceso avanza con creciente rapidez conforme se van agudizando las crisis sociales y culturales de occidente. El clasicismo renacentista dura apenas 20 años; para 1564 Miguel Ángel muere, pero hace casi 30 años que no produce nada. Hacia 1600 en Holanda se comercia y se especula con cuadros de manera tan escandalosa que, años después, el parsimonioso John Evelyn compara el asunto con el célebre caso de los tulipanes. En 1648 se funda en Francia la *Académie Royale de Peinture et*

¹⁴⁹ Pascal. *Pensamientos*.

Sculpture; en 55 recibe subvención real; en 64 Colbert se hace del poder en la Academia, se nombra a Le Brun primer pintor del Rey y la Academia se convierte en una institución estatal con una administración burocrática y una presidencia estrictamente autoritaria. En 1670 aparecen los *Pensamientos* de Pascal en donde una extraña angustia ante el espectáculo del mundo le hace temer ante el *silence éternel des espaces infinis*. Un año antes ha muerto Rembrandt, sumido en deudas, olvidado por aquellos que lo habían llevado hacia la fama, obligado a vender su colección y su casa. En 1675 muere Vermeer y su viuda se ve obligada a declararse en quiebra. En 1718 llega a México el Barroco cuando Jerónimo Balbás comienza la construcción del Retablo de los Reyes en el ábside de la Catedral Metropolitana; el estilo se paseará por toda América y llegará a su máxima expresión cuando se concluye el Sagrario de la Catedral. En 1738 comienzan a aparecer en los diarios franceses notas sobre crítica de arte, obra por lo general de escritores segundones y sin talento, muchas veces coludidos con las autoridades académicas y los *marchands*, hasta que haga su aparición Diderot, el primer escritor de primera línea dedicado a esos menesteres. En 1741 muere Vivaldi, el genio de la música barroca veneciana, también en la miseria. En 1762, año en que se concluye el Sagrario de la Catedral de México, apenas once años después de la muerte de Albinoni, la Academia Francesa (que fundara Richelieu como uno de los puntales de su Estado Nacional) consagra por primera vez la definición moderna de artista en su diccionario: «Artista: el que trabaja en un arte en el que el genio y la mano deben cooperar». En 1793 Luis XVI pierde la cabeza a manos de una Convención de revolucionarios que, después de tres siglos de educación humanística, de aprender latín y leer a Tácito, se conciben a sí mismos como tribunos romanos. En 1794 Saint-Just, que había pedido la cabeza de Luis negándose a un plesbícito por considerar que la Convención era la depositaria infalible de la voluntad popular, no pronuncia una palabra en defensa propia cuando la Convención lo condena a muerte. En 1794 Robespierre el Incorruptible, ese *frankensteín* de la razón, en su último 18 Termidor, dice: «¿Qué se le puede objetar a un hombre que quiere decir la verdad y que está dispuesto a morir por ella?» Apenas cuatro años antes Kant ha publicado la *Crítica del Juicio*.

En esta obra se harán explícitos los contenidos y las nociones que configuran todo el proceso anterior. Lo bello place universalmente, pero carece de concepto; lo bello, sin concepto, es conocido como objeto de una satisfacción necesaria; lo bello es forma de la finalidad sin la representación de un fin; bello es el objeto de una satisfacción desinteresada. Es decir, lo bello no se puede definir ni conceptualizar pero se capta, o mejor dicho, es susceptible de *ser captado por todos*, siempre y cuando mantengan a raya cualquier interferencia de la utilidad pecuniaria, moral o cognoscitiva. El arte, de esta manera, se distingue necesariamente de la naturaleza —puesto que es creación humana—; de la ciencia, puesto que las reglas del arte son prácticas y no teóricas, y dichas reglas no pueden ser deducidas de principios universales del entendimiento; y del trabajo en cuanto éste es fatiga desagradable, obligación y sólo atractivo por su efecto (la ganancia), mientras que el arte es *libre juego* que place por sí mismo. El arte bello deberá cumplir una condición necesaria: *la universal comunicabilidad de un placer*.

El arte bello, sin embargo, sólo es obra del genio artístico, que se caracteriza por tener un talento natural que no puede aprenderse ni transmitirse por reglas, es decir, que es *original*; que sus obras se convierten en modelos a seguir, en *ejemplos*, en medida o regla del juicio; que el genio no puede él mismo descubrir o indicar cómo realiza sus productos —y de aquí que el creador de un producto que debe a su propio genio no sepa él mismo cómo en él las ideas se encuentran para ello, ni tenga el poder para encontrarlas cuando quiere, o, según un plan, ni comunicarlas a otros en forma de preceptos que los pongan en estado de crear iguales productos (por eso probablemente, se hace venir genio de *genius*, espíritu peculiar dado a un hombre desde su nacimiento...)».¹⁵⁰ El genio nace, no se hace, y aunque Kant matice la idea señalando la importancia del conocimiento del oficio artístico y de la habilidad para someter a los designios de su creatividad a la materia sobre la cual ejerce su arte, ha abierto la posibilidad del genio marginal: aquel que hará su fama en los *salons des Refusées*.

Pero Kant va mucho más allá de simplemente hacer la síntesis de este proceso que concluye en la autonomía del arte y su papel liberador,

¹⁵⁰ Kant. *Crítica del Juicio*. parag. 46.

al plantear el tema de lo *sublime*. El tema no es nuevo en la reflexión estética: aparece antes en Burke y Baumgarten. Pero Kant lo define con absoluta claridad y lo lanza hacia adelante convirtiéndolo en la noción estética propia de la Modernidad, aunque él mismo no le otorgue un peso decisivo en su sistema. Lo sublime es, para Kant, el sentimiento que se genera ante el espectáculo de lo infinito (sublime matemático) y ante las fuerzas desatadas de la Naturaleza (sublime dinámico). Ante aquello que sobrepasa por completo todas nuestras facultades de conocer, se genera el sentimiento de lo sublime que nos permite comprender lo incomprendible, abarcar como una totalidad lo que es infinito y por tanto inabarcable. Es un sentimiento mixto formado por dos sensaciones básicas opuestas y que aparecen alternativamente: *aversión y deseo, terror y placer*. En una palabra *vértigo*. En lo sublime, el libre juego de la imaginación se remite a la Razón (facultad de desear) y por ello hay en él un respeto: hacia el infinito y la fuerza natural, pero también y sobre todo, hacia *nosotros mismos*. Lo sublime es el despertar en nosotros la fuerza moral capaz de enfrentarse a un poder bruto e inconmensurable ante el cual no tenemos por qué doblegarnos. «Lo sublime, en suma, no se halla en ningún objeto de la naturaleza, sino en nuestro espíritu, en tanto que podemos tener conciencia de nuestra superioridad respecto de la naturaleza».¹⁵¹ Lo sublime nos recuerda nuestro destino como seres morales, superiores. Es, en definitiva, la respuesta a la angustia pascaliana ante el silencio eterno de los espacios infinitos. Parafraseando al pensador de Port-Royal: *por su fuerza la naturaleza me comprende; por lo sublime, yo comprendo a la naturaleza*.

En su tratamiento de lo sublime, Kant hace un matiz importante, un juego de palabras quizás, pero fundamental: lo sublime se experimenta frente a la Naturaleza desatada, *temible*. Temible sí, pero no *temida*. Así, lo sublime más que una vivencia, es una representación. Schopenhauer lanzará toda la fuerza de su ironía feroz contra esta imagen kantiana de ver la tormenta desde lejos. Pero si lo sublime es una representación, entonces puede ser representada, es representable. Los genios artísticos del siglo XIX se lanzarán a la búsqueda, sobre esta

¹⁵¹ *Critica del Juicio*. parag. 28.

base, de lo sublime, no de lo bello; de lo que conmueve, no de lo que place; de lo que impacta, no de lo que agrada; de lo que inmediatamente nos refiere a la moral libre, al "ideal", independientemente de normas establecidas socialmente; de lo que nos hace tomar conciencia de nuestra superioridad frente a la naturaleza. Todavía Rilke dirá: «...pues lo bello no es más que el primer grado de lo terrible; apenas lo soportamos y, si también lo admiramos, es porque con desdén se olvida de destruirnos». A pesar del término "Bello", Rilke está hablando de lo sublime. Sin embargo, tal vez Schopenhauer tenía razón. Tal vez lo sublime no es una representación o, al menos, no es representable. Entonces, todo el esfuerzo del arte moderno —desde el romanticismo hasta la vanguardia— es desde ya un imposible que se ha de saldar, necesariamente, en un fracaso. En una "sublimación", una fuga neurótica de la realidad: fuga hacia Tahití o hacia la locura (Gauguin y Van Gogh), hacia la sífilis o hacia el silencio (Baudelaire y Rimbaud, o la suma de ambas: Nietzsche). El genio artístico moderno se convierte entonces en un Genio Maligno, capaz de trastocar todos los órdenes, como el Satán de Milton. En un Genio Maldito, como Satán, por cuanto está condenado a la ineficacia eterna. Ante el problema del Genio Maligno cartesiano, los lógicos inventaron un procedimiento sencillo para contrarrestarlo: dile que existe y fracasará. La historia le dijo al genio artístico moderno: *existes, ahora fracasa...*

Pero para Kant, el genio es aquel por cuya mediación la naturaleza da reglas al arte. Al crear, el genio se presenta como legislador, como naturaleza. En el Gran Teatro del Mundo, el genio tiene el derecho de presentarse en escena sin máscara...

El Gran Teatro del Mundo es la imagen barroca por excelencia: rige a Descartes, a Calderón y a Gracián. Se continúa hasta Camus pasando por Hegel. Gracián construye sobre ella una vasta alegoría de nombre significativo, *El Crítico*, que pasa revista a sus grandes metáforas en un estilo barroco que sitúa su eficacia estética en un ritmo intenso basado no en el rebuscamiento de las palabras ni en la complicación del concepto, sino en el adorno, a veces profuso, de la frase, y en la imagen sintética y novedosa, un ritmo construido a fuerza de intercalar frases de largo aliento con sentencias precisas y justas que rematan el párrafo extenso y florecido de imágenes. No hay más que revisar el

índice para encontrar ese inventario de metáforas con que la Modernidad se inventó a sí misma: "Náufrago Crítico" (la imagen del navío y su timonel, la imagen de Platón, Agustín y Descartes), "El Gran Teatro del Universo", "La Hermosa Naturaleza", "El Despeñadero de la Vida", "La Feria de Todo el Mundo", "Reforma Universal", "La Jaula de Todos", "El Mundo Descifrado", "El Saber Reinando", "La Cueva de la Nada", "La Rueda del Tiempo". Y junto con ellas la de Quevedo (El mundo del revés) y, por supuesto, El Nuevo Mundo.

El Crítico nos lleva de la mano por los grandes problemas de la Modernidad: la incertidumbre, el conocimiento, el lenguaje como posibilidad de conocimiento y de comunicación; el poder, el mercado, la búsqueda del sentido. Crítico y Andrenio van en busca de la felicidad a través de sucesivas "crisis", para arribar finalmente a *no encontrarla*: como premio de consolación recibirán el derecho de habitar la Isla de la Inmortalidad. ¿Será que la felicidad no es posible en la Modernidad? El problema preocupa a Freud y después a Marcuse en nuestro siglo. ¿Será que la búsqueda de la felicidad —ese derecho inalienable que proclamaba Jefferson— se ha de saldar en un fracaso, y que la única alternativa es buscar la inmortalidad comprada con la moneda de nuestras frustraciones?

El Gran Teatro del Mundo es la imagen perfecta de la Modernidad. Junto con la del *Gran Libro de la Naturaleza* que usara Galileo, supone que hay un texto que puede ser descifrado, comprendido, "interpretado" —como se interpreta un papel en una obra. Supone que hay un sentido susceptible de ser descubierto.

El Gran Teatro del Mundo es la imagen perfecta también del sujeto moderno, a la cartesiana. Detrás del personaje siempre hay un actor, detrás de la máscara siempre hay un rostro. Detrás de la posición social, de las diferencias económicas, e incluso raciales, religiosas o cualesquiera otras, hay semejanzas más importantes que las diferencias: *Todos los hombres nacen libres e iguales*, dirán las Declaraciones de Derechos del Hombre y el Ciudadano de la Revolución Francesa. Detrás de las determinaciones sociales, hay *un sujeto*. Al final de la obra de Calderón, todos, el rey, el rico, el pobre, el labrador y el niño, se quitarán sus atuendos y sus máscaras para presentarse ante el Creador-Autor. Son las mismas máscaras que Rimbaud, Nietzsche y Martí van a querer quitar, arrancar, destruir, para liberar al hombre y que se

muestre su verdadero rostro, pero no para un Dios que había sido herido de muerte desde los tiempos de Descartes, sino para sí mismo.

El Gran Teatro del Mundo es la imagen perfecta del proyecto de las filosofías modernas: detrás del escenario y su telón de escenografía si hay algo, la *tramoya (mcJané)*, toda la maquinaria, el mecanismo que hace posible la ficción y la sustenta, la razón que explica el mundo de apariencias. Pero una vez develada la tramoya, la ficción no desaparece porque ella misma se convertirá en escenario, en telón. Entonces sí, Hegel podrá decir que detrás del escenario no hay nada, y Camus definirá la angustia como el sentimiento de separación entre el actor y su decorado...

Quevedo, el otro gran maestro de la prosa barroca, desmonta con sus poemas satíricos aquellas metáforas de uso común desde el Renacimiento y que habían terminado por anquilosarse. En 1632 aparece *La hora de todos y Fortuna con seso*, tal vez la obra más perfecta del autor, donde resaltan todo su arte y un compendio de sus temas favoritos con la complejidad y las contradicciones que le caracterizan. Allí, la diosa Fortuna, obligada por los dioses, provoca, durante una hora, una inversión general de situaciones entre los hombres para reparar injusticias y veleidades; el resultado es un mundo al revés, donde, por ejemplo, los médicos cambian de lugar con los verdugos puesto que, a fin de cuentas, se trata del mismo oficio. Junto con los blancos corrientes de su sátira, hay referencias más serias a acontecimientos políticos y cambios históricos, y a pesar de su muy conocido tradicionalismo, emprende una inesperada defensa de los derechos de la mujer, los esclavos negros y los indios americanos. La idea de un mundo al revés, o de un Nuevo Mundo, como aquel con que soñó Descartes, es el ideal de una vida mejor, donde la felicidad se alcance, la muerte no determine la vida, y la vida pueda ser un "libre juego" y no un trabajo lleno de fatiga y enajenación. El problema no se resuelve aún. La Modernidad entrará en crisis permanente y sus grandes hombres terminarán muertos o locos.

Sin embargo, quizás aún haya una esperanza, un camino que el mismo Quevedo nos muestra en la que tal vez sea la obra cumbre de esa prosa

barroca que dibuja una caricatura trágica de la vida: al final de la *Vida del Buscón*, don Pablos se embarca para América...¹⁵²

¹⁵² La teatralidad en América: Fray Gerónimo de Mendieta describe con detalle como Cortés recibió a los doce religiosos que llegaron a América a evangelizar a los indios, dotándolos de poder mediante una larga y pomposa recepción. «Para ello utiliza la tradición teatral, regida por la improvisación, que sobrevivió en Europa durante la Edad Media y el Renacimiento». Janice Teodoro da Silva, *El nuevo y el viejo mundo. De la conquista al arte de la política*, en *El descubrimiento de América y su impacto en la historia*. He aquí la efectividad histórica de la metáfora.

EL YUGO Y LA ESTRELLA

Nihilismo y Revolución en el siglo XIX.

Permanecerán los viejos principios, pero llevarán el vestido del siglo, y la filosofía prestará su nombre a una opresión que antes autorizaba la Iglesia. Asustados por la libertad, que en sus primeros ensayos se anunciará siempre como enemiga, se echarán unos en brazos de una servidumbre cómoda, y otros, llevados a la desesperación por una tutela pedante, saltarán a la libertad salvaje del estado primitivo. La usurpación apelará a la debilidad de la naturaleza humana, y la insurrección, a la dignidad de la misma, hasta que, al fin, se interponga la gran soberana de todas las cosas humanas, la fuerza ciega, y decida la supuesta disputa de los principios como una vulgar lucha a puñetazos.

Schiller.

¿Se ha deshecho la metáfora? Apenas y la alcanzamos. Pero una cosa es cierta: con Spinoza comienza el ocaso de la filosofía *more geometrico*, entre otras cosas porque nuevas geometrías pondrán en duda el saber sobre el que se funda. Con la revolución matemática la filosofía *ordine geometrico demonstrata* no es posible ni siquiera como nostalgia. Es arrumbada al gabinete de trabajo de los historiadores de las ideas: el cementerio.

Estamos ya en el siglo XIX. Si bien la filosofía *more geometrico* ya no es posible, el problema del que surgió —la incertidumbre— pervive indemne, como si la Modernidad lo hubiera institucionalizado cual garantía de su propia existencia; y la solución que ella aportó —el sujeto cartesiano— opera ya como base de la conciencia de sí del individuo. Al artista y al poeta se le ha otorgado una responsabilidad gigantesca: unir de nuevo al mundo y al hombre que la Modernidad fragmentó a fin de conocerlos. Para ello se le brindó el don de ver más allá del horizonte, de «llegar a lo desconocido». Y ahí reventará en medio «de cosas inauditas e innominables» (Rimbaud). Tarea que lo hará *frei aber einsam* (libre pero solo) (Schumann). El genio artístico muestra ya las consecuencias del Genio Maligno cartesiano. Después de

todo, «si cada Yo es su propio Padre y Creador —dice Jean-Paul—, ¿por qué no podría ser también su propio Angel Exterminador?...».

I Los Colmillos de la Fiera.

«No Chaurrete, no, la muerte no es un sueño eterno. Ciudadanos, borrada de las tumbas esta máxima cincelada por manos sacrílegas que desmoraliza la inocencia oprimida, que insulta a la muerte; grabad más bien esta otra: ¡La Muerte es el comienzo de la Inmortalidad!» Con estas palabras pronunciadas por Robespierre en su propio juicio (18 Termidor), se pone fin al imperio de Hamlet: «Morir, dormir, ¡tal vez soñar!» Es de Robespierre la voz que emite lo que Laertes sólo anuncia: *de fuego es el discurso que os hiciera, y en llamas cundiría si mi llanto pueril no lo apagara.*¹⁵³ No hay, ni nunca hubo en el revolucionario francés, una lágrima que apaciguara el incendio que, al influjo de sus palabras, prendió por todo el mundo, fuego de Libertad y de Terror. Si el príncipe de Dinamarca muere a manos de su duda, Robespierre cae abatido por la propia potencia de sus convicciones: *la pureza siempre es horrorosa.*

Es 1794. Aún no se seca en la afilada hoja de la guillotina la sangre del Incorruptible, y las páginas de la *Crítica del Juicio* aún permanecen abiertas, cuando el poeta y dramaturgo Friedrich Schiller escribe sus *Cartas sobre la Educación Estética del Hombre*.

De ellas dirá Hegel en la introducción de su *Estética*: «Reclama ya la unión y conciliación de los dos principios [...] *La Razón* reclama la *unidad*, la conformidad a la especie; la *Naturaleza*, por el contrario, la *pluralidad* y la *individualidad*; y el hombre está solicitado a la vez por dos leyes contrarias. En este conflicto, la educación estética debe intervenir para operar la conciliación de ambos extremos. Según Schiller, ésta tiene por fin trabajar y pulir las tendencias e inclinaciones de las pasiones, de manera que se hagan razonables. y, de otra parte, hacer que la razón y la libertad salgan de su carácter abstracto, se unan a la naturaleza, la espiritualicen, encarnándose en ella y tomando cuerpo. Lo bello está dado como despliegue simultáneo de lo *racional* y de lo *sensible*, fundidos y penetrados entre sí; unión que constituye en efecto, la verdadera realidad».¹⁵⁴

¹⁵³ Robespierre. *Discursos*. «Discurso del 18 Termidor», 1794. *Hamlet*. act. III, esc. 1; act IV, esc 7.

¹⁵⁴ Hegel. *De lo Bello y sus Formas*. «Introducción», IV.

Verdaderamente, Schiller va mucho más lejos que fundamentar científicamente al arte y la estética: las *Cartas* representan el primer intento radical de sentar a la Modernidad sobre nuevas bases, o mejor dicho, sobre sus bases originales: *el anhelo de la totalidad*. Esa «vocación cósmica» que ya se encuentra en Descartes fue, sin embargo, en cierto modo, traicionada por él mismo al construir un sujeto dual y dicotómico. Ciertamente el dualismo es innecesario y así lo vieron con claridad Hobbes y Spinoza e incluso el propio Descartes no alcanzó a fundamentarlo del todo (de hecho, como han demostrado diversos eruditos, lo que Descartes hizo fue poner de manifiesto el ser del pensamiento, no su existencia como sustancia). Pero la lógica dicotómica atraviesa como norma la Modernidad entera constituyéndose en la base de todo rigor teórico y toda comprensión de la realidad. La gran revolución filosófica consistirá en romper dicha lógica para lanzarse a la caza de una realidad mucho más compleja, mucho más rica y problemática de lo que podría captarse con un pensamiento estructurado sobre bases tan simples.¹⁵⁵ Algo similar ocurre con la revolución matemática del siglo XIX, impulsada directamente —me siento tentado a decir— por un poderoso admirador de esa ciencia: Napoleón. Dicha revolución consistió esencialmente en romper el imperio de Euclides, o más específicamente, en deshacerse de la vocación "realista" que unía a la geometría con la descripción del espacio ordinario. Tal es el intento de Gauss y Riemann por mencionar sólo dos, pero lo harán bajo la condición de asumir con toda conciencia el rigor constructivo del griego, logrando así la autonomía de la disciplina. De ahí a la teoría de grupos de Galois y a la de conjuntos de Cantor sólo hay, efectivamente, más que un paso. Análogamente, la filosofía para recuperar de nueva cuenta la totalidad de lo real, combate la estrategia original del pensamiento.

En cierto sentido, el pensamiento galileo-cartesiano diseña el camino corto hacia esa meta, buscando los principios más simples de la realidad, aquellos que lo organizan todo y cuyo conocimiento abre la posibilidad de dominarlo todo. Esto lleva al establecimiento de jerarquías y subordinaciones de los diversos elementos de lo real: lo

¹⁵⁵ ¡Simplest! ¿No he dedicado yo mismo no sé cuántas páginas a su análisis? Simplest les parecieron a los románticos y sucesores, por la sencilla razón de que han visto crecer incesantemente al mundo.

relevante y lo irrelevante, lo superior y lo inferior, lo general y lo particular. ¿Para qué preocuparse por los detalles cuando se puede descubrir la clave del conjunto? En cambio, la filosofía "posilustrada" —por llamarla de algún modo— buscará la totalidad ya no en la unidad última, sino en la diversidad de primera instancia, una instancia que, paradójicamente, hubo de buscarse de manera minuciosa y casi desesperada después de dos siglos de rigor cartesiano. Esta nueva consideración de la realidad conduce a un respeto y valoración de la individualidad, la singularidad y la especificidad de cada cosa y cada persona y, desde luego, conlleva un enriquecimiento del universo de lo real.

Quizá donde es más notorio este cambio de concepción, sea en la evolución de la estructura orquestal que se da en el paso de la música clásica a la romántica. En la tradición haydn-mozartiana, la orquesta está fundada en la supremacía del complejo de cuerdas, que en su disposición (primeros y segundos violines, violas, violoncelos y contrabajos) reproduce la del coro (sopranos, contraltos, tenores y bajos). El complejo de los instrumentos de viento —maderas (dos flautas, dos oboes, dos clarinetes y dos fagotes) y metales (dos trompetas y dos trompas)— y la percusión (timbales) tienen una función subordinada. Los trombones se emplean raramente. Esta orquesta es el fruto de una mentalidad ilustrada, que ha puesto un orden racional en la selva de los instrumentos, según un principio de selección y orden jerárquico. Beethoven encauza el proceso de evolución, siendo el primero en reconocer una posibilidad de intervención autónoma a los instrumentos de viento y al timbal (por ejemplo, en la Novena Sinfonía donde el timbal es elemento fundamental y no subsidiario del discurso). Los compositores románticos desarrollan el diálogo entre los diversos grupos de instrumentos, reconociendo entre ellos una posición de igualdad, creando nuevas voces en la orquesta, multiplicando los instrumentos ya existentes o introduciendo otros, para poner de relieve su particular valor tímbrico. El instrumento, en tanto que criatura viviente de la orquesta está considerado en su individualidad, que tiene que aparecer inconfundible, y a cada individualidad se le reconoce el derecho de manifestarse como tal. Es en esa época cuando se inventa el saxofón y se le ponen pistones a la trompeta. Es la época en que se descubre el vibrato y el tremolato del trombón (Solo de trombón en la Sinfonía Fúnebre de Berlioz); cuando se descubre la tuba (Obertura del Sueño de una noche de

verano, de Mendelssohn); de las trompas (7ª Sinfonía de Schubert, 1ª Sinfonía de Schumann, Oheron de Weber); el timbal (Sinfonía Fantástica, tercer Movimiento, Berlioz); el oboe (Sinfonía Inconclusa de Schubert); el fagot (Romanza del Concierto para piano y orquesta op. 11 de Chopin); la guitarra (Divertimento para guitarra y piano de Weber), por mencionar sólo algunos ejemplos. Liszt hace un amplio empleo del triángulo en el Concierto para piano y orquesta núm. 1, y Paganini llega incluso a experimentar con cada cuerda del violín por separado. Ciertamente siempre será posible encontrar un precedente importante en la historia anterior, pero la orquesta clásica está establecida sobre una estructura fuertemente selectiva, mientras que en el romanticismo se verifica una ruptura: el progresivo enriquecimiento de las voces de la orquesta y la paralela búsqueda de la peculiaridad tímbrica de cada instrumento constituyen evidentemente dos tendencias fundamentales de esta música. Los compositores se ven animados por la exigencia de apoderarse del sonido en su estado naciente y de conquistarlo de nuevo en su original pureza, al margen de toda clase de limitaciones derivadas de convencionalismos "clásicos."

La misma actitud priva en el resto de los campos de la cultura: se trata de llegar a lo original (en el doble sentido del término). Los filósofos románticos se convertirán en expertos en recuperar lo que la Ilustración había olvidado, dejado de lado o combatido abiertamente. Es la época en que, con el *Emilio* de Rousseau en una mano, descubren y revaloran a Spinoza, a quien, sin embargo, sólo leyeron fragmentariamente —tal vez nunca en la historia de la filosofía fue tan fructífero mal leer a un autor—análogamente como Mendelssohn descubre a Bach.

Para romper las dicotomías que el "clasicismo" cartesiano e ilustrado había puesto a la filosofía, se sigue la senda abierta por Kant en la *Crítica del Juicio*, cuando postula una tercera facultad. Schiller dará un paso gigantesco al basar su lectura de la realidad en una tríada. Pero hace algo más que abrir la posibilidad del pensamiento dialéctico frente al dicotómico. No sitúa los términos de su tríada (materia, forma y Juego) en facultades distintas del espíritu, ni mucho menos en partes separadas del hombre concebidas como sustancias. Por eso les llama *impulsos*.

Para Schiller los impulsos operan privilegiando el conocimiento y la acción sobre la realidad de ciertas facultades; así, el *impulso formal*, privilegia la razón o entendimiento, lo cual no quiere decir de ninguna manera que la sensualidad sea negada, sino sólo que ésta trabaja bajo una determinación de pasividad (es, en ese caso, mera sensoriedad, o en otras palabras, recepción pasiva del mundo externo). Aquí el papel activo, ordenador de la realidad, lo tiene la razón que sólo se vale de la sensoriedad como fuente de datos. De la misma forma, el *impulso material* privilegia la sensibilidad dejando a la razón sólo un papel pasivo, de trabajo automático por decirlo así. Es decir, bajo el impulso formal el entendimiento opera como Razón y la sensualidad como sensoriedad; bajo el impulso material la sensualidad opera como sensibilidad (por cuanto cumple un papel activo y determinante) y el entendimiento como razonamiento operativo (pues es pasivo y determinado).¹⁵⁶

De esta manera, la Modernidad es descrita en términos de un «perfeccionamiento de las fuerzas humanas por separado» o como una «unilateralidad en el ejercicio de las fuerzas» (Carta VI). Es decir, en términos de una progresiva especialización de los individuos para desarrollar separadamente cada uno de estos impulsos, que si bien trae consigo el progreso de la Humanidad por cuanto, aisladas, cada una de esas fuerzas puede ser llevada más lejos de lo que podría nunca lograrse de manera conjunta; pero al mismo tiempo genera a nivel individual una "enajenación", en la medida en que cada persona se ve separada y alejada de sus propias cualidades humanas, cuando éstas son negadas o determinadas como pasivas por el impulso en ella dominante. La Humanidad progresa a costa de mantener a los individuos en un estado de alienación, permanentemente alejados de su propio ser de hombres. «Cuando la comunidad convierte la función en la medida del hombre; cuando sólo honra en uno de sus ciudadanos la memoria, en otro el entendimiento, en un tercero la habilidad técnica; cuando aquí, indiferente hacia el

¹⁵⁶ El término utilizado por Schiller es *Sinnlichkeit*, que puede traducirse por «sensualidad», «sensoriedad» o «sensibilidad». Las traducciones castellanas e inglesas de las *Cartas* suelen utilizar la última palabra. He preferido jugar con las tres para clarificar mi propia exposición y también, desde luego, por razones filosóficas. Sobre este problema cf. Marcuse. *Eros y Civilización*. cap. IX. «La dimensión estética».

carácter, insiste únicamente en los conocimientos, y en cambio allí acepta la más densa oscuridad mental, en aras de una conducta ordenada y conforme a la ley; si al mismo tiempo quiere que en el ejercicio de esas aptitudes particulares el sujeto gane en intensidad lo que pierde en extensión, ¿puede maravillarnos que se abandonen las demás facultades para dedicar todo el cuidado a la única que da honra y provecho? [...] Y así, pues, se consume poco a poco la vida concreta individual, para que lo abstracto del conjunto vaya pasando su precaria existencia».¹⁵⁷

Sobre estas bases, Schiller, en la fundamental Carta VI, dirige todas sus baterías, forjadas y templadas por años de oficio poético e intelectual, contra el centro mismo de ese "clasicismo" filosófico-hundidas sus raíces en el barroco cartesiano— del cual él es, en cierta forma, el último representante: dirige sus baterías contra la concepción mecanicista del mundo. «Aquella naturaleza de los Estados griegos, análoga a la de los pólipos, en que cada individuo gozaba de una vida independiente y, si era necesario, podía llegar a ser el todo; cedió el sitio a un-artificial *mecanismo*, donde la reunión de infinitas partes inanimadas, forma una vida mecánica del conjunto. Entonces se separaron las leyes de las costumbres; el goce se separó del trabajo; el medio, del fin; el esfuerzo, de la recompensa. Eternamente encadenado a una sola partícula del todo, el hombre no se forma de sí mismo más que como partícula; oyendo siempre el único ruido monótono de la rueda que él impulsa, el hombre jamás desarrolla la armonía de su ser y, en vez de estampar en su naturaleza el sello de la humanidad, se convierte en una copia de su ocupación, de su ciencia». Una descripción de la enajenación en tales términos, radicales y concretos, no se verá luego sino hasta los *Manuscritos del 44* de Marx...

En este contexto, el Estado representa la garantía suprema de dicho orden represivo, constituyéndose a la vez en el primer motor de una hegemonía del impulso formal y en su primera víctima, por cuanto, al privilegiar en la economía y la política a la razón, desconoce por completo los sentimientos de sus miembros. Esto vale por igual para el totalitarismo monárquico como para el Terror revolucionario, y ambos

¹⁵⁷ Schiller, *Cartas sobre la Educación Estética del Hombre*. VI. Todas las posteriores citas de Schiller son de aquí y las referencias se harán en el texto.

pueden ser víctimas de esos sentimientos que, desatados de cualquier regla, se convierten en pasiones destructivas. Pero más allá de tal o cual dominación particular, lo que está en juego en la crítica de Schiller es *toda Dominación*. La cultura representa esa Dominación basada en la enajenación de las cualidades individuales, en el «perfeccionamiento de las fuerzas humanas por separado». De tal suerte que «la tensión de las fuerzas aisladas del espíritu puede producir hombres extraordinarios, pero sólo el equilibrio atemperado de las mismas puede producir hombres felices y perfectos. ¿Y en qué relación estaríamos, pues, con las épocas pasadas y futuras del mundo si el perfeccionamiento de la naturaleza humana exigiera sacrificio semejante? Hubiéramos sido los vasallos de la humanidad, hubiéramos soportado por ella durante milenios un trabajo de esclavos y hubiésemos impreso a nuestra mutilada naturaleza las huellas vergonzosas de tal servidumbre... ¡para que la generación futura pudiera esperar, en una feliz ociosidad, consagrarse a su salud moral y desarrollar el crecimiento libre de su humanidad! [...] Pero ¿puede el hombre estar destinado a desatenderse de sí mismo por ningún fin?» (Carta VI).

Pero si la hegemonía cultural del impulso formal, establecida bajo la égida de la economía y la política, es decir, del Estado, es perniciosa, no menos lo es su contraria, o sea la hegemonía del impulso material. La operación del impulso formal exige «quitarle necesariamente a la fantasía su fuerza y su fuego, y restringir su esfera de objetos». De tal manera que el pensador se vuelve frío y el comerciante estrecho: uno porque, bajo el impulso analítico, descompone las impresiones que conmueven al alma sólo en conjunto; y el otro «porque su imaginación, encerrada en el círculo uniforme profesional, no puede extenderse a una forma distinta de representación». Sin embargo, la hegemonía del impulso material, que sólo es posible en un momento histórico previo a la conformación del Estado, sólo puede mostrar un mundo caótico y esclavizante, inmediato y amenazador, un mundo lleno de incertidumbre y terror: «Eternamente uniforme en sus fines, eternamente variable en sus juicios, [el hombre es] egoísta sin ser él mismo; suelto, sin ser libre; esclavo, sin servir a una regla. En esta época el mundo es para él solamente destino, todavía no es objeto; todas las cosas sólo existen para él en tanto le procuran existencia; lo que no le da ni le quita no existe para

él. Para él, todo fenómeno se presenta individual y aisladamente, como se encuentra él mismo en la serie de seres. Todo lo que es lo es para él por el imperio del Instante; todo cambio es para él una creación reciente, porque con lo necesario en él falta la necesidad fuera de él, que reúne en un universo todas las formas variables y mantiene la ley en escena al desaparecer el individuo. La naturaleza hace desfilar en vano, ante sus sentidos, su abundante diversidad; en su magnífica abundancia el hombre no ve sino su botín; en su poder y en su grandeza no ve sino al enemigo. O se abalanza, en su deseo, sobre los objetos y quiere arrancarlos para él, o los objetos ejercen sobre él un efecto destructivo, y los rechaza, detestándolos. En los dos casos, su relación con el mundo de los sentidos es contacto directo, y amedrentado eternamente por su afluencia, torturado incesantemente por la necesidad imperiosa, no encuentra reposo en ninguna parte sino en el desfallecimiento, ni límites en ninguna parte más que en el ansia agotadora». (Carta XXIV).

De este mundo lleno de ruido y de furia, como la historia que algún loco podría contar, surge el Estado. Schiller se vale de la ficción hobbesiana sólo para demolerla en sus cimientos ideológicos: el Estado es un artificio que surge del temor y la preocupación, de la arbitrariedad ciega de una naturaleza que la razón aún no ajusta a sus leyes morales, es decir, conforme a la libertad, de tal manera que el Estado extrae su organización de fuerzas y no de leyes, de lo natural y no de lo moral y, por tanto, no representa una superación de aquel mundo natural donde rige sólo la materia y no la forma, sino que, antes bien, constituye su *perpetuación*. Así, el Estado emprende una doble operación: por un lado, mantiene sobre sus miembros la amenaza de que, sin su existencia, el mundo retornaría a esa disposición caótica de las cosas; por el otro, mantiene la hegemonía del impulso formal como la mejor respuesta a una sensualidad desatada y destructiva. De tal suerte que ambos impulsos se manifiestan como contrarios y en su oposición —espantando uno, reprimiendo el otro— mantienen la cohesión social sobre bases de opresión y miseria humana. Un Estado así es, todavía, un Estado natural y no moral, basado en la fuerza, en la esclavitud, no en la libertad. Pero para llegar al Estado moral es menester pasar primero por un Estado *estético*.

El Estado estético es producto del *amor a la apariencia*. Frente a la vocación realista de los impulsos formal y material, sólo la apariencia puede liberar al hombre de su sujeción a la inmediatez de lo sensible y a lo abstracto de lo que sólo es ideal. «La estupidez máxima y el entendimiento más elevado tienen entre sí cierta afinidad en el hecho de que ambos buscan lo *real* y son completamente insensibles a la simple apariencia. Aquella sólo es arrancada de su tranquilidad por la presencia directa de un objeto ante los sentidos, y éste sólo halla reposo cuando refiere sus conceptos a los hechos de la experiencia; en una palabra: la estupidez no puede elevarse por encima de la realidad, ni el entendimiento permanecer por debajo de la verdad. Lo que efectúa en la primera la falta de imaginación hácelo en el segundo el dominio absoluto sobre la misma». (Carta XXVI). Una vez que el espíritu logra liberarse de la pura necesidad que lo obliga a ver las cosas como objetos de una satisfacción inmediata, como medio de sobrevivencia; una vez que el espíritu puede ponerse en movimiento por sí mismo, independientemente de una materia exterior y tiene la fuerza bastante como para mantener alejada de sí a la materia, entonces *puede surgir la obra humana*, plenamente humana, producto de su libertad, es decir, de una imaginación que no está encadenada a lo real por los rigores de las necesidades imperiosas de la vida práctica, y que no se encuentra reprimida por una razón que le teme. «La realidad de las cosas es obra de las cosas; la apariencia de ellas es obra del hombre, y un espíritu que se deleita en la apariencia no se satisface ya con lo que recibe, sino con lo que hace». (Carta XXVI).

La apariencia se ama porque es eso y solamente eso. De lo contrario, el espíritu se colocaría en contra de la verdad y la realidad, de manera que la apariencia considerada así, es decir, como mejor, devendría engaño.¹⁵⁸ Sólo la apariencia que se ama como tal puede ser *juego*. El juego pone en funcionamiento a la imaginación como facultad creadora que puede elevarse por encima de la realidad y mantenerse

¹⁵⁸ Para que se entienda mejor la naturaleza de este "engaño" basta un ejemplo: de un hombre que prefiere ver una fotografía erótica en lugar de hacer el amor con una mujer real, diríamos que está loco. Análogamente, de otro hombre que es incapaz de gozar de la fotografía simplemente porque no es verdadera, diríamos que es un insensible y carece de imaginación.

debajo de la verdad, equidistante de una sensibilidad dominada por la necesidad y de una razón que reprime los sentimientos. El juego, pues, se distancia en su operación por igual de una economía de la escasez y de una política del dominio. La operación del *impulso del juego*, en cuanto pone en acción a la *fantasía* (pues éste es el término correcto por cuanto la imaginación puede funcionar de manera completamente pasiva, como reproductora de imágenes de lo real) construye el equilibrio de las facultades que los otros dos impulsos, actuando por separado, rompen: así, la atemperación del impulso formal no resulta de una incapacidad espiritual ni de un adormecimiento de las fuerzas del pensamiento y la voluntad; y la atemperación del impulso material no resulta de una incapacidad física ni de un embotamiento de los sentidos. Lo último sería *despreciable*, lo primero representaría una *humillación* de la humanidad del hombre. «El impulso sensible excluye de su sujeto toda independencia y toda libertad; el impulso formal excluye del suyo toda dependencia, toda pasividad. Pero la exclusión de la libertad es necesidad física, y la exclusión de la pasividad necesidad moral. Así, pues, ambos impulsos coaccionan el ánimo: aquel, mediante las leyes naturales; éste, con las leyes de la razón. Por tanto, el impulso del juego, en el que actúan unidos los dos, coaccionará el ánimo moral y físicamente al mismo tiempo; en consecuencia, como anula toda causalidad anulará también toda coacción y pondrá al hombre en libertad tanto física como moralmente. Si abrazamos con pasión a alguien que es digno de nuestro desprecio sentimos violentamente la coacción de la naturaleza. Si tenemos sentimientos hostiles hacia otro, que merece nuestro respeto, sentimos dolorosamente la coacción de la razón. Pero tan pronto ha interesado nuestra inclinación y se ha ganado nuestro respeto, desaparecen tanto la coacción de la sensación como la de la razón y empezamos a amarlo, es decir, a jugar simultáneamente con nuestra inclinación y nuestro respeto». (Carta XIV)

El juego, por tanto, reúne en sí tanto al impulso formal como al material y puede, en rigor, considerarse opuesto a cada uno de ellos por separado. La fantasía no niega la razón por cuanto la respeta como legisladora, ni niega la sensibilidad en tanto que la goza. Así, reunidos en la fantasía y en su operación por obra del impulso del juego, la sensibilidad se convierte en *sensualidad*, deja de ser hambre

y satisfacción de la penuria para convertirse en *deseo y goce*; y la razón deja de ser cálculo y dominio para transformarse en forma de lo real y respeto de la verdad. Y la suprema obra del impulso del juego es la *belleza*. La belleza que ha de apaciguar al salvaje y sensibilizar al civilizado. En todo juego —por ejemplo, la seducción— la sensibilidad es sensualidad, es decir, *deseo y goce*; y la razón es forma y respeto. En la belleza, todo esto se llama *alegría y nobleza*. Todo esto se llama *Hombre*: «Porque —para decirlo de una vez— el hombre solamente juega cuando, en el sentido completo de la palabra es hombre, y *solamente es hombre completo cuando juega*». (Carta XV).

En este punto la ficción hobbesiana es volada en pedazos. Denunciada la falsedad de la concepción que tiene al Estado, surgido del pacto que legitima el uso de la fuerza y el dominio, como centro, ahora toca el turno a la ficción como tal: *el Estado estético siempre ha existido*. Puesto que el hombre no es exclusivamente materia ni exclusivamente forma, es imposible desde cualquier punto de vista que exista bajo la égida exclusiva de cualquiera de los impulsos. De tal forma que el Estado no sólo no es una superación de la hegemonía del impulso material considerado en sus aspectos negativos, es decir, como mundo de pasiones desatadas y destructivas, sino que tal mundo *nunca ha existido*. Para decirlo con absoluta claridad: *el Estado opresor no tiene justificación alguna*. Y si las pasiones efectivamente pueden ser destructivas es porque la cultura de la dominación las ha reprimido y negado al punto en que la rebelión es exigida. Pero, ¿cómo es posible que algo basado en la falsedad y en la ficción pueda controlar de tal modo la vida del hombre, al grado de negarle su humanidad plena? Porque la ficción se hace pasar como si fuera la verdad. *Porque la ficción se ha vuelto realidad*.

Este es el tema del *Ensayo sobre la Verdad y la Mentira en un Sentido Extramoral*, de Nietzsche...

«En algún rincón apartado del universo, difundido en el resplandor de innumerables sistemas solares, hubo una vez una estrella sobre la cual animales inteligentes inventaron el conocimiento. Ese fue el momento más arrogante y mentiroso de la «Historia Universal», pero no fue más que un minuto. Apenas unos suspiros de la naturaleza, la

*estrella se congeló y los animales inteligentes debieron morir. Tal es la fábula que alguien podría inventar...»*¹⁵⁹

¿Una fábula? Sí, como la de Descartes. La fábula del Mundo Nuevo está a punto de perecer a manos del nihilismo.

El entendimiento es un medio de afirmación propia: está al servicio de la «adaptación» y del «dominio de la naturaleza», dice Nietzsche. La proyección de mundos simbólicos refleja, por un lado, ilusiones y fantasías que permiten una satisfacción virtual, compensación de fracasos y el disímulo de debilidades y peligros reales. La red de formas simbólicas que arrojamos sobre la naturaleza tiene, por otro lado, la función de poner bajo control un medio ambiente amenazador y asegurar la reproducción de la vida «lejos de los cuernos y agudos colmillos de las fieras». En ambos casos se apoya el entendimiento en el «instinto de crear metáforas», en la energía fundamental de crear sentido simbólico. En ambos casos debe cumplirse la condición adicional de que el hombre no perciba como tales sus propias maquinaciones. Sólo la ilusión objetivista de que sus interpretaciones puedan ser básicamente verdaderas, y sus ficciones conocimiento, le confiere seguridad: «Sólo por el olvido del primitivo mundo de metáforas... sólo olvidándose el hombre de sí mismo como sujeto, y precisamente como sujeto que crea artificialmente, vive en tranquilidad, seguridad y coherencia».

El soterrado objetivismo que oculta que la subjetividad creadora de sentido es la que produce las condiciones de posible interpretación de aquello que tomamos como realidad, es condición de existencia de una especie que se conserva por virtud de la inteligencia. En cuanto es entrevista aquella ilusión, inmediatamente se desmorona también el correspondiente concepto de verdad en el sentido de convencionalismo lingüístico. El peculiar «instinto de verdad» es sólo un deber moral «que la sociedad impone para existir: ser veraz quiere decir usar las metáforas comunes, y por tanto, expresado moralmente:... *mentir según una convención establecida*».

El estrato elemental de la significación simbólica consiste en imágenes que son producidas poéticamente con ocasión de estímulos

¹⁵⁹ Nietzsche. *Ensayo sobre la Verdad y la Mentira en un Sentido Extramoral*. 1. Cf. H. Vaihinger. *La voluntad de ilusión en Nietzsche*. Madrid. Tecnos. 1990.

externos. Pero sólo la fijación convencional de determinadas metáforas proporciona a los productos de la fantasía una apariencia de correspondencia y con ello de "verdad". Esta asimilación poética del entorno, la «metamorfosis del mundo en el hombre» se consume realmente siempre en el marco de las formas gramaticales primitivas. Si nos moviésemos nada más en el estrato de las metáforas quedaríamos cautivos del mundo de los sueños. Sólo el aparato de conceptos y abstracciones funda un mundo intersubjetivo de vida despierta. Esta construcción de conceptos está preformada en el lenguaje.

Así las cosas, todo es ficción y el hombre, un ser creador de metáforas, de símbolos, de sentido. Entre Schiller y Nietzsche se teje la función del artista y el poeta en el mundo: su imagen y su palabra funda realidades, *transforma mundos*. Pero cuando la ficción miente doblemente —no refiere la realidad pero se pretende verdadera— entonces se convierte en opresora del hombre como ser creador de su propio mundo. La ficción se convierte en idolo que el hombre carga sobre sus espaldas. Antes que Nietzsche, Feuerbach y Marx habrán reflexionado en términos semejantes el problema de la enajenación religiosa. El mismo Nietzsche, y contra lo que pudieran pensar los nazis y neonazis del pasado y el presente, llama al Estado «el nuevo idolo», refiriendo así su papel ficticio y opresivo.¹⁶⁰

Schiller es, en cierta forma, el prólogo del romanticismo europeo. Y Nietzsche, sin duda, su epílogo. Y lo que hay entre el prólogo y el epílogo es una lógica implacable: «¿Por qué pues es necesario —se pregunta el último— el surgimiento del nihilismo? Porque son los valores que hasta ahora hemos tenido los que llegan con él a su última consecuencia; porque el nihilismo es la lógica, pensada hasta el fin, de nuestros grandes valores e ideales, porque hemos de vivir primero el nihilismo para llegar así tras lo que propiamente sea el valor de esos valores...».

Entre la *Oda a la Alegría* y la consumación del nihilismo está la muerte de Dios y las figuras del poeta maldito y el pintor salvaje...

¹⁶⁰ Nietzsche. *Así habló Zaratustra*. I.

II Ser, al fin, Salvaje

Cuando le preguntaron a Beethoven qué significaban las famosísimas cuatro notas de la Quinta Sinfonía, respondió: «Así suena el destino cuando llama a nuestra puerta».

Beethoven ha hecho de la lucha contra el destino el sostén de su obra. Tiene conciencia de que nada se nos da de una vez para siempre. Y aunque el dolor constituya una parte tan grande de su mundo interno, a diferencia de algunos románticos contemporáneos suyos, no se abandona a la melancolía pasiva —la famosa *Weltschmerz*—, enfermedad típica del siglo. No entiende la vida como contemplación. «La fuerza —dice— es la moral de los hombres que se distinguen de los demás, y es la mía». Esta fuerza lo convierte en un luchador que no aspira necesariamente a la victoria, sino más bien a la libre afirmación de su vitalidad creadora fundamentada en la nunca resuelta dialéctica sufrimiento-alegría.

En su música, antes que buscar la belleza, se busca el pensamiento, la expresión de un drama, de un conflicto manifestado con el vocabulario de los sonidos. La música de Beethoven no tiene el pulimento, el atractivo luminoso, el transfigurado candor de Mozart. Hay en ella una nueva participación emotiva, un reflejo de los movimientos de ideas que, desde la Ilustración, condujeron a la afirmación del principio de la individualidad y la libertad humana. La obra de Beethoven expresa la parte más íntima y personal de su vida; pero —sin duda porque la belleza para él está en identificar el propio drama con el drama de todos— en ella expresa también los grandes valores humanos a través de los cuales su tiempo se propuso construir una humanidad mejor: el heroísmo individual (*Egmont*), el heroísmo revolucionario (*Sinfonía Heróica*), el amor a la patria por encima de cualquier conflicto de conciencia (*Coriolano*), la libertad y la justicia (*Fidelio*).

El 7 de mayo de 1824 se estrena en el Teatro de la Puerta Corintia de Viena, la *Gran Sinfonía con coro final sobre la Oda a la Alegría de Schiller para gran orquesta, cuatro solistas y coro a cuatro voces*. Ninguna otra obra, ni siquiera el atormentado *Fidelio*, tuvo una gestación tan larga y fatigosa. En la conciencia de Beethoven, desde los años juveniles de Bonn, se había enraizado el proyecto de poner en

música la oda de Schiller *An die Freude*, y ya entre 1812 y 1815 aparecen en sus cuadernos los primeros esquemas para un sinfonía en re menor.¹⁶¹

Las cuerdas, con los bajos marcando el ritmo gravemente, van tocando el tema del himno con dulzura, investigando en sus variaciones todas las posibilidades como una preparación. De pronto, desde el fondo de la orquesta, los metales impetuosos y bravos arremeten con el tema inicial, llevando a una apoteosis de fuerza, sólo para enmudecer de nuevo sorpresivamente, dando entrada a la voz potente del barítono...

La alianza entre palabra y sonido era una alta aspiración de Beethoven y cuando se decide a explorar esta continuación de la voz instrumental con la voz humana en el campo sinfónico lo hace con gran despliegue de medios. La necesidad de recurrir a la palabra para reafirmar verdades filosóficas, para definir su ideal de mejoramiento del hombre que la música, por sí sola, no podía expresar, induce al compositor a crear esta obra de proporciones imponentes. La Novena Sinfonía es el vértice de un largo trabajo y está toda ella dominada por el ansia de lo sobrehumano, casi como si el autor, tras la áspera lucha contra el destino, hallase finalmente la paz en la contemplación de un ideal de humanidad y fraternidad, resumido en la palabra *Alegría* del himno schilleriano. Esa alegría que canta el coro completo: «¡Abrazaos, millones! / ¡Otorgad un beso al mundo entero! / ¡Hermanos! Allende el firmamento / Debe morar un Padre amoroso. / ¿Os arrodilláis ante El, millones? / ¿Sentís la presencia del Creador? / ¡Vedlo allende las estrellas! / El debe habitar más allá de las estrellas».¹⁶²

¹⁶¹ Beethoven tiene 22 años cuando en 1792 el consejero de Estado Fischenich escribe a Carlota Schiller —hija del poeta—, enviándole una composición del músico. En la carta dice: «Es de un joven de acá, cuyo talento musical es ensalzado por todos. También pondrá música a *La Alegría* de Schiller. Espero algo perfecto, ya que, por cuanto sé de él, está indudablemente destinado a todo cuanto hay de grande y sublime».

¹⁶² El texto de *An die Freude* dice:
Seid umschlungen Millionen!
Diesen Kus der ganzen Welt!
Brüder! Ueber'm Sternenzelt
Muss ein lieber Vater wohnen.
Ihr stürzt nieder Millionen?
Ahnest du den Schöpfer, Welt?
Such'ihn über'm Sternenzelt!
Ueber Sternen muss er wohnen.

Pero la alegría de Schiller y Beethoven no será ya posible, *porque Dios ha muerto...*

Y Dios ha tenido una larga agonía. Desde los tiempos de Descartes, Dios había perdido muchas de sus facultades e incluso su carácter personal dejaba de tener sentido para los filósofos. Los ilustrados atacaron su existencia como punto importante de su estrategia combativa contra el antiguo régimen, hasta llegar a un deísmo en el que Dios era, efectivamente, todo y nada. Pero lo que preocupaba a los poetas románticos, muchos de los cuales habían compartido el optimismo de esa primera incredulidad, ahora que la Revolución de la Libertad, la Igualdad y la Fraternidad había devenido Terror e Imperialismo, eran las consecuencias éticas de su desaparición.

Porque ahora, muerto Dios y los ideales que lo habían sustituido, sólo quedaba el vacío, el silencio eterno de una noche oscura como el infierno y ninguna respuesta a esas preguntas que el hombre no puede dejar de hacerse. El hombre tendría que buscar ahora en sí mismo, sin ningún apoyo, el sentido de su existencia. Pero, aún cuando se tuviera toda la fuerza y el poder para mover el mundo, ¿de qué serviría si no hay un punto de apoyo para hacer palanca? Vigny y Nerval imaginaron el sinsentido de todo esfuerzo y toda lucha si ésta careciera de la referencia a la trascendencia del espíritu, y para su ficción utilizaron la figura de quien, ahora, sería el más humano de todos los hombres: *Cristo*.

Es la noche, y Cristo en el Monte de los Olivos espera el momento en que ha de comenzar su pasión. Se siente solo, sus discípulos duermen pesadamente, como si un embrujo hubiera caído sobre sus párpados, y no hay poder humano que los despierte. Cristo, entonces, se dirige a su Padre, el buen Dios. Pero no hay respuesta. Jesús sabe que ha de llegar fatalmente la hora de su sacrificio, el que él mismo se ha impuesto por amor al hombre y mandato de Dios. Pero, ¿y si Dios no existe? ¿Qué hacer? ¿Qué sentido tendría lo que pasó y lo que pasará? *«Sólo el viento*

respondió a su voz. / Cayó sentado sobre la arena, y, en su pena, / Tuvo sobre el mundo y el hombre un pensamiento humano».¹⁶³

La humanidad de Cristo consiste en su soledad angustiada, en ese sentimiento de incomunicación con el otro que surge en cuanto intuye que el código común, la creencia, está roto. Por eso se vuelve hacia sus discípulos y grita con terror: «¿No podríais rezar y velar conmigo? / Pero un sueño de muerte agobiaba a los apóstoles. / Pedro es sordo a la voz del amo como los otros. / Entonces el Hijo del Hombre vuelve a subir lentamente; / Como un pastor de Egipto, busca en el firmamento / Si no brilla el Angel en el fondo de alguna estrella. / Pero una nube enlutada se extiende como el velo / de una viuda, y sus pliegues rodean el desierto».¹⁶⁴ La muerte de Dios, o lo que es lo mismo, la vacuidad de los valores sobre los cuales se había fundado la comunidad de los hombres, se constituye en la característica principal de lo humano. Paradójicamente, es esa incomunicación la que los une, porque el dolor es el mismo para todos. «¡Oh, Padre, déjame vivir todavía! / ¡Antes de la última palabra no cierres mi libro! / ¿No sientes tú el mundo y todo el género humano / Que sufre con mi carne y tiembla en tu mano? / Es que la Tierra tiene miedo de quedarse sola y viuda, / Cuando muere aquel que dice una palabra nueva, / Y que tú no has dejado en su seno marchito / Caer más que una palabra del cielo por mi boca derramada. / Pero esta palabra es tan pura, y su suavidad es tal, / Que ha como embriagado a la

¹⁶³ Alfred de Vigny. *Le Mont des Oliviers*. 1862. 1:
...Le vent seul répondit à sa voix.
Il tomba sur le sable assis et, dans sa peine,
Eut sur le monde et l'homme une pensée humaine.

¹⁶⁴ *Ibid.* 1:
Ne pouviez-vous prier et veiller avec moi!
Mais un sommeil de mort accable les apôtres,
Pierre à la voix du maître est sourd comme les autres.
Le fils de l'homme alors remonte lentement.
Comme un pasteur d'Egypte il cherche au firmament
Si l'Ange ne luit pas au fond de quelque étoile.
Mais un nuage en deuil s'étend comme le voile
D'une veuve et ses plis entourent le désert.
La imagen de la viuda es también utilizada por Martí en su poema «Dos Patrias».

familia mortal / Con una gota de vida y de divinidad, / Cuando al abrir los brazos dije: Fraternidad». ¹⁶⁵

Sin embargo, aún no es posible resignarse a esa angustia terrible. La Fraternidad humana, basada en la creencia en un Dios que nos ha creado a todos, cumple una función libertaria y ética, como fundamento de los valores: «Si he cortado el tiempo en dos partes, una esclava / Y la otra libre; —en nombre del Pasado que lavo, / Por la sangre de mi cuerpo que sufre y va a terminar, / Vertamos la mitad para lavar el Porvenir! / ¡Padre liberador! Vierte desde hoy, por adelantado, / La mitad de esa sangre de amor y de inocencia / Sobre la cabeza de aquellos que vendrán diciendo: / "Está para todos permitido matar al inocente".» ¹⁶⁶

La liberación debía consistir en eliminar para siempre la incertidumbre, la incredulidad, la desesperanza, la angustia que experimenta el hombre al comprender que el mundo no tiene sentido. Pero el cristianismo ha fracasado, en parte porque su palabra ha sido malinterpretada, pervertida por «duros dominadores escoltados por falsos sabios»; pero también en cierta forma, por su propia culpa. «Si he puesto el pie sobre este globo Incompleto, / Cuyo gemido sin reposo me llamaba, / Era para

¹⁶⁵ *Ibid.* 11:

...O Père, encor laisse-moi vivre!
Avant le dernier mot ne ferme pas mon livre!
Ne sens-tu pas le monde et tout le genre humain
Qui souffre avec ma chair et frémit dans ta main?
C'est que la Terre a peur de rester seule et veuve,
Quand meurt celui qui dit une parole neuve;
Et que tu n'as laissé dans son sein desséché
Tomber qu'un mot du ciel par ma bouche épanché.
Mais ce mot est si pur, et sa douceur est telle,
Qu'il a comme enivré la famille mortelle
D'une goutte de vie et de Divinité,
Lorsqu'en ouvrant les bras j'ai dit: FRATERNITÉ!
De nuevo la imagen del libro aplicada aquí a la vida individual.

¹⁶⁶ *Ibid.* 11:

Si j'ai coupé les temps en deux parts, l'une esclave
Et l'autre libre; —au nom du Passé que je lave
Par le sang de mon corps qui souffre et va finir:
Versons-en la moitié pour laver l'avenir!
Père Libérateur! Jette aujourd'hui, d'avance,
La moitié de ce Sang d'amour et d'innocence
Sur la tête de ceux qui viendront en disant:
«Il est permis pour tous de tuer l'innocent.»

*dejar a dos Angeles en mi lugar / La Certeza feliz y la Esperanza confiada, / Que, en el paraiso, caminan sonriendo: / Pero me voy, de esta indigente tierra, / Habiendo solamente levantado este manto de miseria / Que la rodea con grandes pliegues; paño lúgubre y fatal, / Que de un lado sostiene la Duda y del otro el Mal».*¹⁶⁷

Así dos patrias tiene el hombre, la Duda y el Mal, "¿o son una las dos?" Lo que puede acabar con ellas y liberar por fin al hombre es el saber que se esconde detrás de los misterios que Cristo vino a revelar y no pudo. El secreto de esa liberación es lo que ansía el hombre detrás de todas sus búsquedas, y Dios debería permitir que se conociera «Si la tierra es para ellos o si ellos son para la tierra; / Lo que la fábula tiene de verdad y de claridad el misterio, / De ignorante el saber y de falso la razón; / Por qué el alma está atada en su débil prisión, / Y por qué no hay camino entre las dos anchas vías, / Entre el aburrimiento de la calma y de sus apacibles alegrías / Y la rabia sin fin de las vagas pasiones. [...] Todo será revelado cuando el hombre sepa / De qué lugares viene y a cuáles irá».¹⁶⁸ Un rosario entero de los problemas de la Modernidad en unas cuantas líneas finamente construidas; la incertidumbre, la duda, la ficción como componente o sustituto de la verdad, el dualismo, el temor de las pasiones desatadas y la única pregunta que a

¹⁶⁷ *Ibid.* 11:

*...si j'ai mis le pied sur ce globe incomplet
Dont le gémissement sans repos m'appelait
C'était pour y laisser deux anges à ma place
De qui la race humaine aurait baisé la trace,
La Certitude heureuse et l'Espoir confiant
Qui dans le Paradis marchent en souriant.
Mais je vais la quitter, cette indigente terre,
N'ayant que soulevé ce manteau de misère
Qui l'entoure à grands plis, drap lugubre et fatal,
Que d'un bout tient le Doute et de l'autre le Mal.*

¹⁶⁸ *Ibid.* 11:

*Si la Terre est pour eux ou s'ils sont pour la Terre;
Ce qu'a de vrai la fable et de clair le mystère,
D'ignorant le savoir et de faux la raison;
Pourquoi l'âme est liée en sa faible prison;
Et pourquoi nul sentier entre deux larges voies,
Entre l'ennui du calme et des paisibles joies
Et la rage sans fin des vagues passions.
[...] Tout sera révélé dès que l'homme saura
De quels lieux il arrive et dans quels il ira.*

fin de cuentas importa. Pero no hay respuesta. Jesús espera la señal, mas el cielo permanece negro, sin astro ni aurora. El tiempo se acaba: «En el bosque escuchó pasos / Y vió merodear la antorcha de Judas...».

La alternativa es clara, no hay otra. Es, a fin de cuentas, la alternativa de Descartes y los ilustrados, pero aquí ya no hay filosofía ni optimismo en el progreso, ni fe ni nada, sólo el vacío: «Si el Cielo nos dejó como un mundo abortado, / El Justo opondrá el desdén a la ausencia / Y no responderá más que con un frío silencio / Al eterno silencio de la Divinidad».¹⁶⁹ La alternativa es la autonomía del hombre, pero una autonomía que no ha sido asumida con el orgullo, la alegría, la fuerza con que la generación anterior la había saludado, sino como una condena de soledad. «Estamos condenados a ser libres», dirá Sartre casi un siglo después.

Clerto, Vigny no dice que Dios no existe, sólo que calla en el momento en que más se necesitaba de su palabra. Pero Nerval sí lo dirá: cuando Cristo en el Monte de los Olivos se vuelve a sus discípulos que sueñan «ser reyes, consejeros, profetas.../ Adormecidos, perdidos en sueños de animales se pone a gritar "Non, Dieu n'existe pas!" [...] "Os engañaba, hermanos: ¡Abismo, abismo, abismo!/ Falta el dios al altar donde yo soy la víctima.../ ¡Dios no existe! ¡Dios ya no es más!" / Pero seguían durmiendo...».¹⁷⁰

El mismo Nerval, años después de este poema se describirá a sí mismo en términos que no dejan lugar a dudas sobre el tipo de situación ética en que su generación se ha colocado: «Yo soy el Tenebroso, —el Viudo, —el Desconsolado, / El príncipe de Aquitania de la Torre abolida; / Mi sola estrella ha muerto, —mi laud constelado/ Ostenta el Sol negro

¹⁶⁹ *Ibid.* Le Silence:

*Si le Ciel nous laisse comme un monde avorté,
Le Juste opposera le dédain à l'absence
Et ne répondra plus que par un froid silence
Au silence éternel de, la Divinité.*

¹⁷⁰ Gérard de Nerval. *Le Christ aux Oliviers*. 1844. I:

*Rêvant d'être des rois, des sages, des prophètes...
Mais engourdis, perdus dans le sommeil des bêtes,
Et se prit à crier: «Non, Dieu n'existe pas!»
[...] «Frères, je vous trompais: Abîme! abîme! abîme!
Le dieu manque à l'autel où je suis la victime...
Dieu n'est pas! Dieu n'est plus!» Mais ils dormaient toujours!...*

de la *Melancolia*». El poema se llama, significativamente, «El Desdichado».¹⁷¹

Nerval no niega la deuda que tiene su poema con Jean-Paul. En algunos momentos el francés prácticamente cita el *Discurso de Cristo muerto desde lo Alto del Edificio del Mundo*. Quizá éste sea el más radical de los tres, no por la fuerza de las imágenes —el de Vigny es, por momentos, innegablemente superior en este sentido— sino por el tipo mismo de ficción que pone a operar sobre la base del problema metafísico. Aquí no se trata de un Cristo aún vivo, cuyas reflexiones pudieran interpretarse como producto de esa humanidad finita y limitada que él comparte, sino de un personaje que ha definitivamente traspasado la barrera del mundo y llegado al conocimiento que al hombre se le veda mientras está atado a la tierra y a su cuerpo. «*He recorrido los mundos, subí a los soles y volé con las vías lácteas a través de los desiertos del cielo, pero no hay Dios. Bajé, lejos y profundo, hasta donde el Ser proyecta sus sombras, miré el abismo y grité: Padre, ¿dónde estás?, pero sólo escuché la eterna tempestad que nadie gobierna; y el brillante arco iris formado por todos los seres estaba ahí, sobre el abismo, sin que ningún sol lo creara y se derramaba gota a gota. Y cuando alcé la mirada hacia el cielo infinito buscando el Ojo de Dios, el universo fijó en mí su órbita vacía, sin fondo; la Eternidad reposaba sobre el Caos, lo rala y se devoraba a sí misma. ¡Griten disonancias, dispersen las sombras, ya que El no está!*»¹⁷²

¿Qué es esto sino el nihilismo? La ficción del dios engañador cartesiano ha tocado fondo; por fin ha traspasado la ascéptica barrera de la epistemología y ha invadido la ética. El Dios perfecto de Descartes es la metáfora de un mundo con sentido. Al Dios engañador puede oponérsele el *Cogito*, el dato inequívoco de la existencia humana. Al Dios que calla puede resistirle el altivo silencio del justo (el «desdén alto», decía ya Milton por boca de su Satán). Pero el Dios sin

¹⁷¹ Nerval. El poema, publicado en 1853, también tuvo el título, igualmente significativo, de *Le Destin*.
*Je suis le Ténébreux, —le Veuf, —l'Inconsolé,
Le Prince d'Aquitaine à la Tour abolie;
Ma seule Etoile est morte, —et mon luth constellé
Porte le Soleil noir de la Mélancolie.*

¹⁷² Jean-Paul Richter. Fragmento de la novela *Siebenkäs*.

existencia implica el desorden total del mundo, o mejor dicho, la carencia de un sentido. El *Dios-ha-muerto* es la metáfora de un mundo donde el hombre, para bien o para mal, ha de vérselas solo, de una existencia en la que sólo la humanidad es responsable. Cuando esto se sabe «*El Edificio del Mundo se derrumbó ante nosotros en su Inmensidad*». Pero, ¿realmente es tan terrible esto? ¿Acaso el hombre necesita siempre alguien que lo proteja? Tal vez... Lo importante es que Dios, como metáfora de un mundo con sentido, permite mantener a raya la incertidumbre y la angustia, dentro de límites tolerables. Por lo mismo, por ese extraño mecanismo descrito por Nietzsche en donde la metáfora toma el lugar de su referente, la muerte de Dios implica por fuerza el derrumbe del muro de contención de la angustia: es entonces cuando el Edificio de los Valores, las concepciones, las creencias, todo aquello, en fin, que mantiene a distancia la incertidumbre, se cae... ¡por su propio peso!

«¡Muda y rígida Nada! ¡Necesidad eterna y fría! ¡Insensato azar! ¿Conoces lo que está debajo de tí? ¿Cuándo me destruirás a mí mismo y al Edificio del Mundo? —Azar, ¿sabes tú mismo cuándo pasarás con huracanes entre las ráfagas nevadas de las estrellas, cuándo, a tu paso, se apagará el brillante rocío de las constelaciones?» El hombre teme a la incertidumbre, la misma que es el presupuesto de su libertad y de su poder creador: *el hombre se teme a sí mismo*. Si en Descartes Dios es la proyección del hombre, lo que espanta de la muerte de Dios es la muerte de la humanidad, pero de una humanidad establecida por valores que ella misma ha creado para ponérselos encima y cargarlos como fardo opresivo. De aquí la importancia radical de la metáfora del mundo de Jean-Paul: *El Edificio*. La misma que Marx y el marxismo explotarán intensamente. Un edificio es algo que puede *derrumbarse* (como en Jean-Paul, y cierto Marx —sobre todo el de la *Ideología Alemana*—); es algo que también puede ser *demolido* (el Marx de *El Capital* y el *Manifiesto*, pero también los anarquistas como Malatesta: "basta un poco de dinamita en el lugar preciso" podría haber dicho). Pero sobre todo, es algo que tiene que *construirse*. Algo que en última instancia aún está por hacerse.

El proceso, sin embargo, no es sencillo. Hay que seguir hasta el final la lógica implacable de la consumación del nihilismo, porque, tal vez y sólo tal vez, no sea el Yo cartesiano el sujeto idóneo para llevar

a cabo la obra. «¡Hombre, libre pensador —te crees el único pensante / En este mundo donde la vida estalla en cada cosa: / De las fuerzas que tienes tu libertad dispone, / Mas de todos tus consejos el Universo está ausente...». ¹⁷³

Y es que, como Nerval, los grandes poetas y artistas —e incluso otros— del siglo XIX, adornarán su constelado laud con el negro sol de la melancolía. La generación de los románticos, sin ser la única que padeció los acosos de la soledad y la incomprensión, es la que comenzó a generar la mística del *genio salvaje*.

En cierta forma, ser romántico implicó —y lo sigue haciendo— ser descreído, lúcido, visionario, solitario, atormentado y morir joven. El fenómeno de la muerte temprana, en verdad, no fue universal: los octogenarios como Goya, Wordsworth y Manzoni, o Lamartine y Chateaubriand que casi alcanzaron la misma edad, son ejemplos notables de longevidad. Sin embargo, Keats, Shelley y Byron; Wackenroder, Novalis, Wilhelm Müller, Solger y Hauff; Pushkin y Lermontov; Leopardi, Petöfi, Stowacki, Wergeland, Stagnelius y Mácha; Larra y Espronceda; los pintores Philipp Otto Runge, Franz Pforr, Fohr, Bonington, Girtin y Géricault; los compositores Schubert, Weber, Arriaga, Chopin y Mendelssohn; los científicos Johann Wilhem Ritter y Evariste Galois, y una veintena más, encontraron la muerte, todos ellos, en una etapa que, de acuerdo con la situación entonces prevaleciente, hemos de considerar prematura...

Algunos no mueren jóvenes, pero su vida está lejos de ser envidiable en cuanto a salud o satisfacción personal se refiere. Edgar Allan Poe muere prácticamente ahogado en su propio vómito alcohólico, después de haber sido despreciado por su familia y por su público y después de haber perdido al amor de su vida, tema recurrente en su obra. Beethoven y Goya son víctimas de una sordera enloquecedora: el primero renunciará

¹⁷³ Gérard de Nerval. *Vers Dores*. 1845.
*Homme! libre penseur —te crois-tu seul pensant
Dans ce monde où la vie éclate en toute chose:
Des forces que tu tiens ta liberté dispose,
Mais de tous tes conseils l'Univers est absent.*

definitivamente a casarse después de varias decepciones (por alguna razón extraña, todas sus amadas terminan casándose con otro, a veces en el momento justo cuando el buen Ludwig pensaba que las cosas iban mejor); Goya comenzó a verse acosado por una misteriosa enfermedad que le produjo sordera intermitente desde 1792. Había comenzado como racionalista, saludando a la Revolución Francesa como la alborada de la Razón, pero su entusiasmo se convirtió en desencanto al ver el Imperialismo francés y sus atrocidades en España en 1808. Así, el pintor de retratos de moda y hombre del rococó del siglo XVIII se convierte en un misántropo. En adelante Goya se dedicó a retratar los aspectos más dolorosos de la vida. En toda su obra de esos últimos treinta y cinco años se percibe el torbellino, la crueldad, el desenfreno. La codicia humana, la embriaguez, la hipocresía, la lujuria y sadismos de toda clase: éstos son los temas que constantemente recurren, elaborados con asombrosa inventiva. Posiblemente Goya haya leído a Schopenhauer (*Die Welt als Wille und Vorstellung*, se publica nueve años antes de la muerte del pintor), porque la semejanza de actitudes es extraordinaria; Goya no deja un solo momento de vilipendiar la naturaleza humana. Donde más claramente se ve la lección es en el grabado 74 de los *Desastres de la Guerra*, titulado «*Esto es lo peor!*» Rodeado de un grupo desconcertado pero reverente de seres humanos, el lobo escribe en un papel: *Misera humanidad, la culpa es tuya*. Como en el caso de Schopenhauer, la preocupación casi exclusiva de Goya por el lado negro de la vida le ayuda a producir un cuadro diabólico del mundo. Ya André Malraux ha observado que mientras el Bosco introducía a los hombres en el mundo infernal, Goya, en cambio, introducía lo infernal en el mundo de los hombres.¹⁷⁴ A la postre, ya no son seres humanos, por muy viles o dementes que fueran, sino monstruos horrendos los que pueblan sus *Disparates* y, con mayor encono, sus *Pinturas Negras*. Su inexpresable horror, como lo ha indicado Aldous Huxley, se basa en su «absurdo, animalidad y negrura espiritual».¹⁷⁵ Acaso haya una lógica interna en ese desarrollo: una vez negado Dios, como el mal se vuelve más evidente,

¹⁷⁴ A. Malraux. *Saturn: An Essay on Goya*.

¹⁷⁵ A. Huxley. *The Complete Etchings of Goya*.

el concepto del hombre hecho a la imagen de Dios tuvo que ser reemplazado por el de monstruos con gestos satánicos.

En verdad, el nihilismo romántico no significó la completa ausencia de esperanza o de fe de alguna índole. Si los nihilistas no creían en nada más, firmemente creían en la propia nada. Si les faltaba cualquier esperanza, aún esperaban la extinción total. La fe y la esperanza, ya incapaces de aferrarse a la vida en este mundo o en el próximo, se aferraban a la muerte, o más precisamente, a la muerte concebida como negación de toda manera de vida. Los ejemplos del anhelo romántico de extinción son demasiado numerosos. Leopardi canta, en el *Diálogo entre la Tierra y la Luna*, a la muerte como duradera anestesia general, una insensibilidad a todo tipo de dolor y sufrimiento. Friedrich Schlegel, que en su juventud estuvo durante un tiempo sin centro de gravedad, pensó en el suicidio en repetidas ocasiones; así lo hizo el propio Goethe, antes de iniciar la escritura de *Die Leiden des jungen Werther*. El joven Chateaubriand intentó suicidarse en una ocasión; lo mismo hizo Lenau. Vigny escribió extensamente sobre el asunto en el primera versión de su novela *Stello*, y dos de los ensayos-cartas de Senancour en *Oberman* contienen una sutil defensa del derecho del hombre a tomarse la propia vida, curso adoptado, en la ficción, por el Werther de Goethe, por el Fausto de Lenau, por el Rafael de Lamartine, por Rolla de Musset, por Konrad de Mickiewicz, y, en la vida real, por Carolina von Günderode, Mariano José de Larra, Gérard de Nerval y T.L. Beddoes. En otros casos más, aunque no se cometiera el suicidio, se buscó la muerte de diversas maneras. Tanto Pushkin como Lermontov cayeron en duelo; un testigo de éste último nos ha descrito cómo Lermontov apuntó al cielo su pistola, con una expresión apacible, casi feliz, en el rostro.¹⁷⁶ Las cartas de Lord Byron entre 1823-1824, así como su poema *En este día completo mis treinta y seis años*, justifican la sospecha de que, cansado de la vida, se fue a Grecia a morir. Finalmente Shelley, ante graves advertencias, se embarcó en su decisivo viaje del cual no retornó.

En esta galería resalta la muerte del matemático Evariste Galois, quien es asesinado a los 20 años de edad. Galois cursa su educación elemental en el colegio Louis-Le-Grand —el mismo donde estudió Robespier-

¹⁷⁶ Me refiero al relato de Vassilchikov, citado por Henri Troyat. *L'étrange destin de Lermontov*.

rré-, después es rechazado en dos ocasiones de la Escuela Politécnica que fundara Napoleón para dar vida en Francia a una de las pasiones de su existencia: las matemáticas. Allí trabajan los más grandes en la disciplina, entre ellos Lagrange, Legendre, Laplace y Monge. Ante ese fracaso, Galois ingresa a la Preparatoria —que era el nombre que la Restauración borbónica le había puesto al instituto que fundara Napoleón con el nombre de Escuela Normal—. Y allí, en julio de 1830, Galois intenta organizar a los alumnos para que participen en la revolución. Eso le valdrá ser expulsado. Poco después se afilia a la *Sociedad de los Amigos del Pueblo*, una organización de izquierda radical opuesta a la Restauración, en la que militaban importantes figuras del periodismo, las letras y las artes, como el poeta Víctor Hugo, ya por entonces laureado y reconocido. Luego, durante una reunión pública de la *Sociedad*, Galois amenaza la vida del rey Luis Felipe, de triste memoria. Esto le valdrá ser detenido, pero la policía lo acusa de un delito común. Es encarcelado en la temible prisión de Sainte-Pélagie y sujeto a malos tratos especiales. Una noche, mientras duerme, alguien dispara desde fuera de su celda un tiro para matarlo, pero Galois escapa del atentado de milagro. Poco tiempo después es liberado y gozará apenas de un mes de libertad. Durante ese lapso traba relaciones amorosas con cierta chica cuyo nombre no se ha descubierto, aparentemente el único amorío de su vida. Sin embargo, resulta que la chica es amante de otro patriota, miembro como Galois de la *Sociedad*, tal vez Pêcheux d'Herbenville. Cuando éste regresa de un viaje, la muchacha manda al demonio a Evariste y lo entera de su situación de tercero excluido, así que Galois le recita todos los improperios aprendidos en la cárcel, que no debieron ser pocos. La muchacha indignada le cuenta la verdad a d'Herbenville —presumiblemente, no toda— y éste reta a duelo al matemático. Galois intenta detener la situación pero no puede, así que la madrugada del miércoles 30 de mayo de 1832, Evariste Galois cae abatido por el certero pistolazo de un compañero revolucionario...

El biógrafo de Galois, Leopold Infeld, señala diversas coincidencias extrañas que le hacen suponer que la chica era una agente infiltrada en la organización, y que el duelo fue planeado por el temible *monsieur* Gisquelet, prefecto de policía de París, con el fin de desmoralizar a los revolucionarios. Entre estas coincidencias está la de que la

plana mayor de la Sociedad se reúne para planear utilizar el sepelio de Galois como pretexto de una revuelta, sin embargo la reunión es disuelta por la policía en el momento mismo que se celebraba, seguramente por obra de la denuncia de un espía. La noche anterior al duelo, Galois legó a su amigo Auguste Chevalier, en una carta escrita apresuradamente, los fundamentos de la teoría de grupos.¹¹⁷

Otro matemático, Georg Cantor, también pasa su temporada en el infierno... de un manicomio. Poco después publica sus investigaciones sobre los números transfinitos.

¿Qué es lo que falta que la ventura falta?

Por su parte, la idea del artista enloquecido por la inspiración de los dioses, las musas, su inconsciente o lo que sea, es padecida en carne propia por Robert Schumann. Después de una larga lucha, que incluyó juzgados y todo, para poder casarse con su amada de toda la vida, comienza a padecer alucinaciones auditivas que le impiden dormir y lo ponen a trabajar pues, según dice, "los ángeles" le dictan melodías. Terminará muriendo prácticamente de cansancio... en un manicomio. Dejará tras de sí, entre muchas otras, una obra maestra del romanticismo musical, tal vez la más representativa: el *Concierto para piano en la menor* (op. 54). Después vendrá Wagner, y Nietzsche loando en su honor al espíritu dionisiaco.

Para estas fechas el músico ha declarado su independencia. Beethoven fue el primero y más decidido impulsor de los conciertos públicos que permiten al virtuoso y al director de orquesta liberarse de la tutela de las cortes. Paganini, Schumann y Mendelssohn siguen el camino abierto por el compositor sordo. Después se fundarán Sociedades Musicales que por su cuenta promueven y patrocinan conciertos y festivales, como el de Baja Renania que dirige Mendelssohn y luego el de Bayreuth que funda Wagner. Esto no es otra cosa que el establecimiento

¹¹⁷ Leopold Infeld. *El Elegido de los Dioses. La Historia de Evariste Galois*. Pese a lo dicho, muchas historias de la matemática siguen señalando, de manera románticoide, que Galois murió en un "duelo de honor".

definitivo de un mercado para la música, como el que existía desde hace mucho tiempo para la pintura; y como en el caso de éste, pronto comenzará a generar sus consecuencias malélicas. Si bien es cierto que la mayoría de los genios musicales del siglo XIX gozan de una posición económica relativamente desahogada, es porque se matan, literalmente, trabajando: de hecho, casi ninguno puede liberarse completamente de su trabajo como intérprete o director, realizando exhaustivas giras que limitan su tiempo dedicado a la composición. Pero su calidad de artistas independientes les brindará una libertad que ellos ocuparán en crear, aunque no podrán alejarse demasiado del gusto del público que los mantiene.

El artista plástico y el poeta serán, en este sentido, más audaces. Se afilian a sociedades políticas, luchan en las barricadas con el fusil en la mano, y buscan que su arte y el de todos asuma claramente un compromiso político, elaboran poéticas donde el vínculo con el pueblo en armas es la condición necesaria de la producción artística verdadera, publican manifiestos y critican a capa y espada las doctrinas del arte por el arte. La reacción triunfante se vengará de ellos prohibiendo sus obras o expulsándolas de los espacios de exhibición y difusión que habían gozado. En pocas palabras: *los echan del mercado*.¹⁷⁸

Es la época en que Victor Hugo, después de participar en la revolución de 1830, escribe: «El arte por el arte puede ser muy bello, pero el arte por el progreso es más bello aún». Y *Rêver la rêverie est bien, rêver l'Utopie est mieux* (Soñar un ensueño es bello, soñar la utopía es mejor). Es la época en que Lord Byron va a Grecia a participar en su lucha por la independencia —quizá, hastiado de la vida buscara la muerte, pero no se puede negar ni reducir la significación política de su gesto—. Después vendrá la revolución del 48 que abrirá un parteaguas en la historia europea.

¹⁷⁸ Se hará necesario fundar el *Salón des Refusés*, que dará cabida a los impresionistas. Después el *marchand* Durand-Ruel se encargará de que no mueran de hambre —aunque enflacarán un poco—. Van Gogh se mantiene independiente del mercado. Al escritor, aunque acosado, no le va tan mal: los procesos judiciales contra *Madame Bovary* y *Les fleurs du mal* generan a veces más publicidad e interés por parte de los lectores, que si hubieran sido dejadas en paz.

La *Primavera de los Pueblos*, efectivamente, marca las dos mitades del siglo XIX. Preparada largamente por el romanticismo con su énfasis en la singularidad de las personas y las naciones, prende por toda Europa la esperanza en la redención final: la libertad por fin iniciaría su imperio sobre la tierra. Pero su derrota marca también la muerte del romanticismo y el nacimiento del arte moderno...

En febrero de 1848, durante las jornadas revolucionarias parisenses, Baudelaire es visto entre los insurgentes con el fusil al hombro. Por aquellos días, el poeta da vida a un periódico revolucionario, *Le Salut Public*, y en 1852 escribía el prólogo a las poesías de Pierre Dupont, *Chant des ouvriers*, en el que, entre otras cosas, definía como pueril la teoría del arte por el arte. Hablando de los versos de Dupont, exclama: «Desapareced sombras falaces de René, de Oberman y de Werther. Huid a la niebla de la nada, monstruosas creaciones de la pereza y la soledad. Como los cerdos en el lago Genesaret, id a zambulliros en los bosques encantados de donde os sacaron las hadas enemigas, ovejas arrastradas por el turbión romántico. El genio de la acción os ha dejado sin lugar entre nosotros».¹⁷⁹ Por su parte, en las clases que daba en el *Collège de France* justo en la víspera de la revolución del 48, Jules Michelet destacaba insistentemente la necesidad de la presencia del pueblo en la cultura: «La pasada generación fue una generación de oradores; que la actual sea de auténticos *productores*, de hombres de *acción*, de trabajo social. Y de acción en muchos sentidos. La literatura, salida de las sombras de la fantasía, tomará cuerpo y realidad, será una *forma de acción*; ya no será más una diversión de algunos individuos o de unos cuantos perezosos, sino la voz del pueblo que habla al pueblo».¹⁸⁰

Pero la revolución es traicionada, derrotada. El «genio de la acción» muere... o duerme. Las poéticas de la esperanza en la transformación son encajonadas por unos, acorraladas por otros. Baudelaire vuelve a la metáfora del *Libro del Mundo*. Se cae en el nihilismo y en la muerte sublime. Pero no hace falta una nueva galería de héroes, basten

¹⁷⁹ Charles Baudelaire. *Reflexiones sobre mis contemporáneos*. cit. por Mario de Micheli. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*.

¹⁸⁰ A Alexandre. *Cartas de Michelet a Daumier*. 1888. Cit por De Micheli. *Ibid*.

dos figuras, las más puras, las más radicales, las más trágicas: Rimbaud, el maldito; Van Gogh, el loco. *Los dos salvajes...*

«Sobre Rimbaud se ha dicho todo y más», decía Camus y razón no le faltaba.¹⁸¹ Aún no se asentaba la tierra sobre su tumba cuando comenzaron a aparecer las primeras biografías y ensayos, dispuestos a intentar lo imposible: *comprenderlo*.

¿Qué ha representado Rimbaud? Todo, o casi... La rebeldía absoluta; la locura; el amor apasionado de sí mismo; el gusto del cuerpo sin pactos románticoides con la moral del Amor con mayúscula y el matrimonio; el afán por cambiar la vida, la de uno y la de todos; el sueño de un mundo nuevo por el que hay que luchar; la inquebrantable decisión de ser libre, cueste lo que cueste; la sensibilidad profunda y fina que no se embrutece ni por el antro ni por la droga, y al contrario, se enriquece con la experiencia para siempre vedada al cómodo burgués que se espanta de su cuerpo y de los otros; la conciencia lúcida, lúcida hasta la locura, de estar en medio del absurdo, del sinsentido, del vacío de una moral que reprime, de una economía que lacera y empobrece, de una política que corrompe: en medio de una sociedad que se muere de sí misma, cargada de valores como piedras. Un mundo podrido del que hay que huir... o morir en el intento.

La vida es la farsa que todos representamos, decía Rimbaud en *Una Temporada en el Infierno*. Sí, una farsa continua, vil y absurda. La labor del poeta es mostrar que el Gran Teatro del Mundo es una mascarada: hay que arrancar las caretas de todos, del político, del burgués, de la muchacha, de las costumbres y del poeta mismo, a fuerza de golpes si es necesario —y siempre lo es. Y él, para mostrar que no es un farsante, se somete a la prueba más dura: renunciar a la poesía. Una poesía que en él fluye ágil, veloz, certera, desenfadada, poderosa, con la fuerza indómita que sólo da la juventud cuando se vive de veras sin transigir con la moral imperante o con el futuro propio. Y al mismo tiempo, una poesía rigurosa, segura, imaginativa, juguetona, original, como sólo se

¹⁸¹ A. Camus. *El hombre rebelde*.

logra a fuerza de oficio y de trabajo... o de un talento endemoniado. Escribir es fácil, vivir es lo difícil, y Rimbaud, cuya consigna es «cambiar la vida», renuncia a escribir para vivirse entero.

¡Justo! más bestia y repugnante que las perras. / ¡Aquí yo soy el que sufre y el que se ha sublevado! / Y esto me hace llorar sobre mi vientre ¡estúpido! / ¡y reír de tu famosa promesa de perdón! / Soy un maldito ¿sabes? borracho, loco, lúbrico, / ¡todo lo que tu quieras! ¡Mas vete a dormir / Justo! No quiero nada con tu cerebro túrbido. / Sócrates y Jesús, santos y justos, ¡qué asco! / Respetad al maldito supremo en las noches sangrientas.¹⁸¹ No hay perdón posible para el maldito: ni él lo pide ni lo acepta cuando el justo, magnánimo, se lo otorga. Por lo mismo, no hay manera de detenerlo, pues el que no pide perdón es porque no teme el castigo, y a éste no hay manera de hacerlo obedecer, más que matándolo. Pero aún así morirá sin rendirse y su sumisión no será vista nunca.

Más allá de las anécdotas, la figura de Rimbaud se proyecta hacia el siglo XX con más fuerza que ninguna. La idea misma de *vanguardia* es una metáfora del «niño monstruo». Porque el poeta debe ser un *vidente*.

«El primer estudio del hombre que quiere ser poeta es el de su propio conocimiento, de un modo total. Comienza por buscar en su alma, la examina, la palpa, la comprende, Una vez que la conoce tiene que cultivarla: esto parece cosa sencilla... Pero es que se trata de hacer que su alma sea monstruosa... Digo que tiene que ser un vidente, que tiene que hacerse un vidente... El poeta se convierte en vidente en virtud de un largo, inmenso y razonado trastorno de todos sus sentidos. Tiene que buscar todas las formas de amor, de sufrimiento, de locura; apura todos los venenos para no conservar dentro de sí más que la quintaesencia de ellos. Inefable tortura para la que el poeta necesita

¹⁸¹ A. Rimbaud. *L'Homme Juste*, 1871.

*Juste! plus bête et plus dégoûtant que les lices!
Je suis celui qui souffre et qui s'est révolté!
Et ça me fait pleurer sur mon ventre, ô stupide,
Et bien rire, l'espoir fameux de ton pardon!
Je suis maudit, tu sais! je suis soûl, fou, livide,
Ce que tu veux! Mais va te coucher, voyons donc,
Juste! Je ne veux rien à ton cerveau torpide. [...]
Socrates e Jésus, Saints et Justes, dégoût!
Respectez le Maudit suprême aux nuits sanglantes!*

de toda la fe, de toda la fuerza sobrehumana; de ahí que se convierta, entre todos los hombres, en el gran enfermo, en el gran criminal, en el gran maldito... ¡pero también en el sabio supremo!... ¡puesto que llega a lo desconocido, puesto que ha cultivado su alma ya de suyo más rica que ninguna! Llega a lo desconocido; y aún cuando demente, termine por perder la comprensión de sus visiones, ¡el caso es que las ha visto! Que reviente, en medio de los saltos que da entre cosas inauditas e innominables; ya vendrán otros horribles trabajadores que comenzarán por los horizontes donde el otro se ha derrumbado».¹⁸³

La poética del vidente no niega su ascendencia *maligna*. Baudelaire y sus *Flores del Mal*, representan su más cercano antecedente. A partir de la publicación de ese libro será nueva en la poesía una intención: en adelante ella tiende a convertirse en una *ética* o en un *instrumento de conocimiento metafísico*; le inquieta —como a Rimbaud— la necesidad de «cambiar la vida», de cambiar al hombre haciéndole tocar lo más hondo de su ser, de volver a captar las potencias oscuras tratando de *superar el dualismo del Yo y del universo*. Para Baudelaire, el poeta es un demiurgo que se desplaza continuamente desde el mundo de las apariencias al mundo de las esencias verdaderas, pero esas esencias no son sino símbolos, nombres, palabras, que deben interpretarse, traducirse... y volverse a cifrar. El mundo es un libro escrito en un lenguaje de analogías que sólo el poeta puede interpretar. ¿Cómo? Estableciendo *Correspondencias*: «La Naturaleza es un templo de vivientes pilares, / que profleren a veces palabras confusas, / y es un bosque de símbolos que, cuando andan los hombres, / dejan caer a veces miradas familiares».¹⁸⁴ La metáfora del libro del mundo es vieja, es la de Galileo, pero aparece antes, mucho antes, en Dante.¹⁸⁵ Pero Baudelaire opera un cambio significativo: las correspondencias son un *ars combinatoria* establecidas, en primer lugar, por el poeta, pero también por el lector quien, de nuevo,

¹⁸³ Rimbaud. *Carta a Paul Demeny*. 15 de mayo de 1871.

¹⁸⁴ Charles Baudelaire. *Les Fleurs du Mal*. 1857.
*La Nature est un temple où de vivants piliers
Laisseront parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.*

¹⁸⁵ Dante. *La Divina Comedia*. Paraíso. Canto XXXIII, 85-93.

traduce, interpreta... y cifra. «La idea del mundo como un texto en movimiento desemboca en la desaparición del texto único».¹⁸⁶ En contra de las imágenes barrocas, todas las cuales suponían un texto único y, por tanto, un sentido objetivo del mundo, Baudelaire cierra el último "capítulo" con una consecuencia desoladora para una postura galileo-cartesiana que quiere establecer, descubrir, el sentido del cosmos: *peor aún que un mundo sin sentido, es un mundo polisémico*. ¿Por qué? Porque entonces nada hay que pueda hacer valer una legitimidad superior frente a los demás. El nihilismo viene a ser, a fin de cuentas, eso: *si todo vale igualmente, es porque nada vale ya*.

De ahí va a surgir Rimbaud. Pero él es aún un revolucionario. La poesía —«una de mis locuras», dice— es, desde luego, a sus ojos, un método para exaltar la vida y superar al hombre. A éste muchacho malévolo, que duerme en las zanjas y come la sopa de los peones del campo, le induce un demonio: el rocío de septiembre viene a abreviarlo, dice «mis estrellas», y ve cómo baja desde ellas una senda de iluminación; llegará «hasta los pájaros y las fuentes», hasta el «fin del mundo». El demonio de Rimbaud es el de la rebelión y la destrucción. Ha comenzado para él «el tiempo de los asesinos».¹⁸⁷ Sueña con lanzarse, como el animal de presa, sobre lo que se llama civilización y hombre de occidente. El Estado, el orden público y sus coacciones, el "bienestar establecido", el curso convencional del amor y de las familias, el cristianismo, la moral, en suma, todos los productos del espíritu humano, los niega y los escarnece. Sólo falta extirpar la raíz del mal, el propio espíritu humano tal y como se formó, lentamente, en el transcurso de los siglos. Para actuar con eficacia, consintió en procurarse marcos, trabas, límites —una forma, una lógica—, en romper los lazos que lo unían a la vida universal, en vivir separado, en extenuarse. «Cambiar la vida» significa fundamentalmente volar la realidad en pedazos que jamás puedan volver a reunirse. Y que fue esbozada y construida al mismo tiempo que nosotros, por nosotros, por nuestra culpa. Ante nuestros ojos las cosas se han petrificado, han dejado de estar presentes en nosotros, se han alejado, fraccionado, borrado, para ceder, en fin, su sitio a las

¹⁸⁶ Octavio Paz. *Los hijos del limo*.

¹⁸⁷ Rimbaud. *Oeuvres Complètes*. (Ed. Antoine Adam).

múltiples propiedades que la ciencia les reconoce. Ya no sabemos verlas y tomarlas si no es para servirnos de ellas. «*Nuestra pálida razón nos oculta lo infinito*», y Rimbaud sólo tiene sarcasmos para esta razón, una «*angélica escala de sentido común*», para el engañoso juego en que se obstina el hombre que «*comprueba las evidencias, se hincha del placer de repetir sus pruebas y vive únicamente para eso*».

«*Hijo del Sol, áurea chispa de la luz natural*», flotando en ritmos de música vivió para esas aventuras excepcionales en que el universo, por fin devuelto a sí mismo, se sufre desde lo interior de una hoguera imponderable de donde brotan, para caer incesantemente, llamas y llamas. Danza dionisiaca en que el gozo nace de la posesión inmediata del todo, absorbido como una esencia sagrada. ¿Está ahí el camino de la omnipotencia, de la omnisciencia, o el de la nada —por la pérdida de la conciencia? Rimbaud conoce ambos estados, opuestos pero complementarios. «*¡Oh, yo soy el que será Dios!*». Quiere ser un taumaturgo, le lleva a ello su orgullo, pero también su necesidad insatisfecha, desesperada, de ser reconocido al fin por los hombres, amado por sí mismo, como se adora a un Dios, que ama, a su vez, infinitamente.

De ahí la necesidad de «*hacerse un vidente*». Para ello es menester un método, horrible sin duda, pero tan riguroso como el cartesiano. Un método cuyo objeto es que el espíritu llegue a un estado de clarividencia, que es nada menos que *razonable*. Los poemas podrán ser contemporáneos de estos estados excepcionales y nacidos espontáneamente del fondo del ser, o bien nos transmitirán el recuerdo de esas experiencias. En cualquier caso, se penetra en un mundo que contradice las leyes del equilibrio, pero que emana de un pensamiento dotado de una plasticidad extraordinaria, que parece liberado de la lógica y las categorías de lo sensible. Y asistimos también al triunfo del principio contenido implícitamente en la lección de Baudelaire: *que el artista, en vez de imitar a la naturaleza, la asimila y encarna en ella a su Yo*. Cuando Rimbaud alude a su «*atroz escepticismo*» habla por supuesto de su «*nueva puesta en duda*» total de las apariencias del mundo y de los sentimientos, de las creencias establecidas que constituyen el *habitus* normal de los hombres modernos: Rimbaud es el Descartes del ochocientos, y no hay Dios engañador que lo detenga, porque Dios ha muerto; ni Genio Maligno que lo confunda, porque el Genio es él. Quiere decir que todo lo que

existe es absolutamente arbitrario y depende de un hecho inicial, que hubiera podido no ser. Depende de una falta cometida el día en que hemos aceptado no ser más que lo que somos, *no ser dioses*.

Los primeros románticos, como los clásicos, creían en general en la corrupción del hombre, pero protestaban que el castigo de Adán fue injusto, la Caída inmerecida. Rimbaud está deslumbrado por la «*extensión de su inocencia*»; puro en un mundo caído, permanece aquí abajo «*sin corazón*»; nada le importa nada. «*¡No estamos en el mundo!*». El grito de *Una temporada en el Infierno* resuena como un inmenso ¡sálvese quien pueda! Y el poeta, volviendo a coger los dados, intenta rehacer por su cuenta el acto creador, proferir de nuevo al mundo, como un demiurgo. ¿Es pura locura, subjetivismo insensato? Nadie lo sabe. Rimbaud abandona la poesía antes de contestar la pregunta. «*No hablaré más, no pensaré nada / Mas un amor infinito en mi sentiré arder, / Y me iré lejos, muy lejos, como un bohemio, / Por el campo, -feliz como con una mujer*». Escribió en 1871, dos años antes de su partida, y lo cumplió.¹⁸⁸ Irse, irse siempre, aventurarse a lo desconocido: esa es su vida. Al final, muere en medio de una tremenda agonía. «*El hombre con los pies de viento*», como lo describía Verlaine, sufre la amputación, tardía ya e inútil, de una pierna. En su lecho de muerte dicta una última carta al director de *Messageries Maritimes*: quiere viajar a «*Afinar*». ¿Dónde queda eso? Sólo él lo supo.

Las más importantes figuras artísticas del siglo XIX terminan identificando lo más humano de la humanidad con las metáforas diabólicas —¿no es el mismo término *genio* una metáfora demoníaca?—. El hombre es satánico cuando busca el poder, cuando su naturaleza es esencialmente mala y corrupta, como en Goya. Lo es también cuando se rebela contra el orden establecido, cuando lucha en contra de la Realidad que, si bien creación humana, se le ha puesto encima y se convierte en el Ser inamovible, inmutable: *la eternidad de la opresión*. O cuando el hombre se duele de una Caída en el pecado. O, cuando quiere elevarse por encima de todo para ser dios, se siente ineludiblemente encadenado a su

¹⁸⁸ Rimbaud, *Sensation*. Marzo de 1871.
*Je ne parlerai pas, je ne penserai rien:
Mais l'amour infini me montera dans l'âme,
Et j'irai loin, bien loin, comme un bohémien,
Par la Nature, -heureux comme avec une femme.*

condición humana. O se siente puro en medio de la corrupción de un mundo prescindible. En el siglo XIX esto comienza con el llamado *titanismo romántico*. El *Cain* de Lord Byron y el *Prometheus Unbound* de Shelley, tocan la primera nota, y pronto los seguirían Vigny, Lenau, Musset y Mickiewicz. Pero Vigny, aunque no el primero, sí demostró ser el más audaz campeón —ya lo vimos— de aquella revuelta romántica contra Dios. Ya en 1833 había pasado por su cabeza la idea de prender fuego a una iglesia, para vengarse de Dios en caso de que alguna desventura anticipada fuese a caer sobre él. Sin embargo, de mucho mayor importancia fue el hecho de que en varias de sus obras poéticas, especialmente en *Eloa ou la Soeur des Anges*, idealizó a la suprema encarnación del Mal. Satanás aparece aquí pintado como el campeón de todas las criaturas que sufren, con las que está unido por un sentimiento de solidaridad. Vigny hace de Satanás el portavoz de sus ideas cuando el Ángel Caído dice al hombre que la grandeza humana trasciende a la gradeza de Dios, ya que Dios *nunca podrá igualar el supremo sacrificio humano de ofrendar su vida en un acto de amor*. Vigny hasta visualizó una inversión completa del Juicio Final cuando escribió: «*Tal será el día en que Dios se presentará a justificarse frente a todas las almas y todos los que están vivos. Aparecerá y hablará, y dirá con toda claridad por qué ha habido una creación y por qué hay sufrimiento y muerte de los inocentes... en ese momento, la humanidad resucitada será juez, y el que es eterno, el Creador, será juzgado por todas las generaciones a quienes impuso la vida*». ¹⁸⁹

En 1844 Kierkegaard publica, con seudónimo, un texto fundamental para el pensamiento contemporáneo: *El Concepto de la Angustia*. Valiéndose de la imagen del pecado original, Kierkegaard define la angustia como «*el vértigo de la libertad*». Pues lo que el hombre obtuvo al probar el fruto prohibido del conocimiento, fue *albedrío*. La angustia nihilista que Hamlet presagía y que es llevada a sus últimas consecuencias por el siglo XIX (ser o no ser, actuar o no actuar), es aquí radicalizada: mientras se es no se puede dejar de actuar, y aún el más pasivo dejar de hacer implica el acto de una decisión. La angustia es el resultado de la capacidad y la necesidad ineludible de elegir siempre entre opciones,

¹⁸⁹ Cit. por H.G. Schenk. *El Espíritu de los Románticos Europeos*. cap. VIII.

cuyas consecuencias se ignoran, y de las que se es, siempre, responsable. Desde luego, según el mito, la causa en primera instancia del pecado es Satanás que ha venido a la Tierra dispuesto a vengarse de Dios en sus criaturas, prometiéndoles en pago a su desobediencia, que serán "como dioses". La imagen del pecado original no tiene en Kierkegaard sólo un sentido poético —si es que lo tuvo en alguno—, sino que pretende ser vehículo de una caracterización ontológica del hombre: *la angustia es la pasta de la cual está formada la humanidad*. Al parecer, el hombre lleva impresa en sí la marca de Satán (y también, como diría Byron y mucho después Hermann Hesse, la de Caín): la marca de la libertad y de la rebelión, pero también la marca de la incertidumbre y la voluntad de dominio. *Lleva en sí la marca del Mal*. Tal vez por ello se teme a sí mismo. Ese mismo año, Marx redacta los *Manuscritos económico-filosóficos*, donde la imagen de moda no se encuentra.¹⁹⁰ Sin embargo, en el año de la última gran intenciona revolucionaria europea del siglo XIX, no tiene empacho en describir a los comuneros parisienses con una imagen más que famosa: *«prestos a tomar el cielo por asalto»*.¹⁹¹ Después Nietzsche, con esa lucidez extraordinaria que lo caracterizaba escribe *El Anticristo*. En el *Zarathustra*, Nietzsche se da cuenta, como Kierkegaard, que el hombre occidental moderno, nunca podrá escapar de las paradojas que lo constriñen y estremecen mientras siga siendo lo que es. De ahí la necesidad de postular al *superhombre* como algo distinto del hombre mismo y de la divinidad muerta. El hombre no es más que una cuerda tendida hacia el superhombre, *«pero es una cuerda tendida sobre un abismo»*. Imagen perfecta: la de un ser que está a medio camino entre lo que fue (inocente pero dominado por el temor absoluto de una naturaleza impredecible) y lo que puede ser (libre y creador de su propia vida y su propia libertad), pero a lo que no puede llegar sino bajo la condición de anularse en su estado actual. Un ser a medio camino

¹⁹⁰ Pero el tema del texto es significativo; *la enajenación*. Es decir, ese verse arrebatado, por el capitalismo, lo «propio» del hombre. Este primer Marx está decidido a volar por los aires el modo de producción prevaleciente por la única razón de que no deja al hombre ser lo que en realidad es.

¹⁹¹ *Carta a Kugelman*. 12 de abril de 1871. Ahí mismo se encuentra la imagen de «demoler» el sistema social. No se trata de simplemente tomar el control de la «máquina burocrático-militar», sino de destruirla.

entre la cumbre y el abismo: ansioso de volar, pero temeroso de caer. El problema del Hombre es ser *demasiado humano*.

Si el problema del hombre occidental es su cultura, entonces hay que regresar al estado primitivo: este es el sentido del *ser salvaje* que Gauguin hace explícito. Pero Gauguin se mueve demasiado a gusto dentro del mercado de arte, al que conoce a la perfección desde sus días en la Banca. Para que la realidad pueda ser volada en pedazos, para que la vida cambie, es necesario en primer lugar no pactar con ella. Esta es la locura de Van Gogh, su miseria y su grandeza.

Antes de ir a París, Van Gogh ha convivido, en su calidad de pastor protestante, con los obreros, los campesinos y los mineros de Holanda. En Amsterdam, Laeken, Wasmes, Etten, Drenthe, Nuenen y Amberes, en todos los lugares en que vivió, la realidad que constantemente había observado era una sola: *la de los hombres que trabajan y sufren*. Es ahí donde surgen y maduran sus sentimientos revolucionarios y su vocación de artista. «La mano de un trabajador —dice— es mejor que el Apolo de Belvedere». Ha leído la *Revolución Francesa* de Michelet y también *Germinal* de Zola. Cuando es retirado de su ministerio religioso, se va a París imbuído de las ideas de la revolución del 48, sólo que llega un poco tarde, en febrero de 1886.

Había comenzado a pintar seis años antes y le quedaban cuatro de vida. Cuando llega a París se encuentra con un ambiente completamente distinto al que esperaba: los grandes maestros del realismo crítico surgido del espíritu del 48 han muerto (Millet en 75, Courbet en 77 y Daumier en 79); los impresionistas se encuentran divididos y en desbandada. Zola ha renegado de ellos. Sin embargo, para cuando llega a París, Van Gogh ha hecho ya un descubrimiento crucial inspirado por Millet y los pintores campesinos de Barbizon: que la representación exacta de la realidad, es decir, de su significado real, de su esencia, no siempre pasa por una solución naturalista en el cuadro. *Los comedores de patatas* (1885) representa la manifestación de ese descubrimiento. La verdad, la realidad, el significado de esos campesinos eran una vivencia de duro trabajo y de penuria, y eso es lo que hay que hacer salir. Aquí es donde la deformación realista de Daumier lo ayudaba a simplificar e intensificar, pasando de la caricatura a la concentración dramática: «Quise conscientemente —dice— dar la idea de esta gente que, bajo la luz

de la lámpara, come patatas con las mismas manos, las mismas que mete en el plato, con las que ha trabajado la tierra. Mi cuadro, pues, exalta el trabajo manual y la comida que ellos, por sí mismos, se han ganado tan honradamente».¹⁹²

En París Van Gogh aprende las técnicas impresionistas y se lanza de lleno a la búsqueda de una realidad que le llama pero que no puede captar del todo. Siente que los cuadros impresionistas, si bien revolucionarios en la técnica, se preocupan más por los problemas de la luz y el color que por los problemas de los seres humanos concretos. El se da cuenta más que ninguno de la ruptura existente entre arte y vida. «Cada vez me convenzo más de que los hombres son la raíz de todo y ello me provoca un continuo sentimiento de melancolía por no estar en la verdadera vida, en el sentido de que querría trabajar más en la carne que en el color».

Esta carta, de 1888, está fechada en Arlés. Allí goza de la mayor felicidad... y también de su primera crisis de locura. Apoyado por su hermano Theo, Van Gogh puede declarar su independencia frente al mercado. Pero el mercado es ya, a esas alturas, prácticamente el único mecanismo de comunicación entre el arte y la sociedad. Así, él, que deseaba ver en el arte una manifestación de la realidad como una manera de transformarla, se ve por completo aislado. Pero no puede renunciar por ningún motivo a su proyecto: «...amo tanto la verdad, *el intentar hacer lo verdadero*, que creo preferir el oficio de zapatero al de músico de los colores». Van Gogh inaugura aquella corriente artística de contenido que es el expresionismo moderno, una corriente que casi siempre reconocerá en el hombre el centro de sus intereses.

Sin embargo, a este hombre que ha sufrido lo mismo que los campesinos y obreros, cuya lucidez le muestra el mundo social sin ropajes, en toda su miseria de opresión, no le basta ni le puede bastar el fundar una corriente "artística": es demasiado *poco*. El 28 de julio de 1890 se pega un tiro. Años antes ha pensado en el suicidio como el único modo de «*protestar contra la sociedad y de defenderse*».

¹⁹² Todas las citas de Van Gogh son de *Lettres de V. Van Gogh à son frère Théo*. 1937.

¿Por qué? ¿Por qué tantas muertes, tanta frustración, por qué esas metáforas? ¿Qué es lo que lleva al artista, al poeta, al filósofo e incluso al científico a tener esta conciencia desgraciada de la vida? ¿Qué es lo que se rompe en el siglo XIX? Al parecer muchas cosas: toda una crisis espiritual, largamente preparada por los siglos precedentes, eclosiona en el XIX, y carga con ella a los hombres más lúcidos, a los más grandes, a los mejores... *a los más humanos.*

¿Por qué situar en la figura del artista y del intelectual el análisis de un período? ¿No es esto quedarse en el estrecho mundo libresco del que conoce la realidad sólo a través de lo que dicen sus maestros? ¿No es esto asumir la acusación terrible de hacer "sólo filosofía" cuando la vida, la vida *real* quiero decir, estalla fuera del reducido estudio del escritor? Y aquí, ante el espectáculo de tanta muerte y tanta desolación, no vale preguntarse "filosóficamente" ¿qué es la realidad? No vale porque se sabe exactamente qué se quiere decir con esa expresión. ¿Por qué, entonces?

Porque la modernidad otorgó al artista y al intelectual el papel del más sensible sismógrafo de su mundo. Porque la modernidad definió al artista —no en el diccionario, sino en la práctica concreta, en la vida— como el Genio capaz de llegar, merced a su horrible entrenamiento como «evidente», a lo más profundo del alma humana, la suya propia y la de todos. Porque el proyecto educativo de la modernidad —ese hacer humano al hombre— fracasa en las instituciones pero tiene la suficiente fuerza para concretarse como proyecto de vida, y el artista e intelectual son los primeros que llegan, por sus propios medios y en contra del poder, a realizar en sí la finalidad de utilizar todas sus facultades al máximo. Porque el artista y el intelectual, a diferencia del moralista y del filósofo académico que sólo piensan las cosas, las pueden *vivir*. Por eso.

Sin embargo, tal vez fue sólo mala suerte de estas figuras el tener una vida poco grata, aunque grande. Tal vez el artista y el intelectual se afanaron demasiado en ser magnos y en estar por encima de los demás, que se cayeron. Tal vez nosotros, artistas e intelectuales de hoy, nos valemos de los grandes héroes del pasado, aquellos que murieron en la lucha del oficio, como pretexto y justificación de nuestros propios delirios de grandeza. Tal vez somos enanos que pretenden treparse en los

hombros de gigantes, no para ver más lejos, sino para evadirnos del temor a que nos pisen. Tal vez en el contexto general del mundo, la historia del arte y de la filosofía sea algo realmente insignificante que nosotros ahora magnificamos... para poder seguir viviendo de las glorias pasadas.

Tal vez fracasó una forma completa de asumir en la práctica un proyecto que pretende que nos encontremos con nosotros mismos.

Tal vez, la respuesta la tiene Schiller...

Schiller distingue entre la conducta *noble* y la conducta *sublime*. Esta última —ya lo vimos con Kant— es lo grandioso, lo que despierta admiración y respeto. En cambio, la nobleza es otra cosa muy distinta: «En general, hay que llamar *noble* a un alma que posee el don de transformar el negocio más baladí y el objeto más pequeño en algo infinito por la forma de tratarlo. Se llama noble toda forma que imprime el sello de la independencia a lo que, según su naturaleza, sólo es para *servir* (constituye un simple medio). Un espíritu noble no se contenta con ser él mismo libre; tiene que poner en libertad todo cuanto le rodea, incluso lo inerte. Ahora bien: la belleza es la sola expresión posible de la libertad en el reino de los fenómenos. La expresión de la *inteligencia* en un *rostro*, una *obra artística*, no puede, por eso, resultar nunca noble, ya que no serán bellos, porque resaltarán la dependencia (que es inseparable de la finalidad) en vez de ocultarla. [...] [El hombre] ha de aprender a desear de un modo más *noble*, para no verse obligado a tomar decisiones *sublimes*. Este es el fruto de la cultura estética, que somete a las leyes de la belleza todo aquello en que ni las leyes naturales ni las de la razón obligan la voluntad del hombre. La cultura estética, por la forma que da a la vida exterior, abre los cauces de la interior.»¹⁹³

He aquí el punto: se trata de vivir conforme a las leyes de la belleza, algo bien diferente a hacer de la vida una obra de arte. De una

¹⁹³ Schiller. *Cartas...* XXIII. nota 22.

forma o de otra, las poéticas del siglo XIX pretendieron que el espíritu libertario debía manifestarse en las obras, y que ellas eran la finalidad exclusiva de la vida, que ellas cambiarían el mundo. Pero la obra siempre está encerrada en los estrechos límites que su forma de existir impone, y su contacto con la sociedad es, en consecuencia, limitado. ¿Qué es una obra de arte? Una cosa, un objeto de exhibición. Hacer de la vida una obra significa condenarse a estar colgado en un museo o encerrado en una biblioteca. ¿Podría esperarse otra cosa que frustración por parte de esos artistas deseosos de hacer la historia? Tal vez por eso Rimbaud abandona la poesía, porque se da cuenta que la vida no puede ni debe encerrarse en las formas de un poema, por más libre y revolucionario que sea. Prueba, sin embargo, de que pocos se dieron cuenta de ello, es la frase con la que Nietzsche cierra el *Zarathustra*: «¡Qué importan mi sufrimiento ni mi compasión! ¿Acaso busco yo la felicidad? ¡Yo lo que busco es mi obra!».¹⁹⁴ Y por lo visto, el artista e intelectual decimonónico, ciertamente encontró una gran obra, pero a cambio de perder la alegría. Como los personajes de Gracián, encontraron la inmortalidad. Pero una inmortalidad libresca: se convirtieron en palabras e imágenes. Metidos en un librero.

Intentos de ser noble hubo muchos, y algunos lo fueron por momentos. El coro final de la Novena de Beethoven, quiere ser noble. Ese Rimbaud al cual saluda Neruda en el centenario de las *Iluminaciones*, también: «A la aurora, armados de una ardiente paciencia, entraremos en las espléndidas ciudades».¹⁹⁵ Pero se quedaron en la obra. Para encontrar la nobleza habrá que seguir los pasos del Don Pablos de Quevedo: *hay que ir hacia América...*

¹⁹⁴ Nietzsche. *Así habló Zarathustra*. «El Signo».

¹⁹⁵ Son las palabras con las que Neruda, al recibir el Premio Nobel, recordó a Rimbaud en 1971.

III Mi Tiempo: un Mundo Nuevo

*Si me pedís un símbolo del mundo
En estos tiempos, vedlo: un ala rota.
José Martí.*

«Tales responsabilidades suelen caer sobre los hombres que no niegan su poca fuerza al mundo, y viven para aumentarle el albedrío y decoro, que la expresión queda como velada e infantil, y apenas se puede poner en una enjuta frase lo que se diría al tierno amigo en un abrazo. Así yo ahora...»¹⁹⁶, escribía José Martí. Esas responsabilidades serían las mismas que lo llevarían a la muerte unos cuantos meses después, luchando por la libertad de Cuba y de América Latina.

«Escasos, como los montes, son los hombres que saben mirar desde ellos, y sienten con entrañas de nación, o de humanidad».¹⁹⁷ Tan escasos que, en América, prácticamente sólo él. *Mi tiempo: un mundo nuevo*. Un mundo donde *el hombre, como alado, el aire hiende*.

Martí comparte con los genios artísticos del siglo XIX muchas cosas: una vida intensa, apasionada, grandes amores no siempre afortunados, una impresionante obra (sus *Obras Completas* cuentan con 27 tomos, y aún se descubren inéditos), una poesía técnicamente revolucionaria, de enorme influencia en la literatura posterior, y una muerte prematura (muere a los 42 años). Pero hay una gran diferencia entre él y los otros: en términos de Schiller, Martí es *noble, no sublime*. Y el movimiento literario al que perteneció, el único movimiento latinoamericano con verdadera influencia universal (que lleva el certero nombre de *modernismo*), tiene entre sus libros señeros dos obras maestras de este noble cubano cuyos títulos son más que significativos: *Versos Libres* y *Versos Sencillos*...

Yo no soy de los hombres que niegan su poca fuerza al mundo, y vivo para aumentarle el albedrío y decoro. El albedrío es la capacidad de actuar por propia determinación; es lo que la humanidad obtuvo al probar

¹⁹⁶ José Martí. «Carta a Federico Henríquez y Carvajal». 25 de marzo de 1895. *Obras Completas*. t. IV, pp. 110-112.

¹⁹⁷ *Ibid.*

el fruto prohibido del conocimiento del bien del mal. La serpiente tentó a Eva y Adán con la promesa y *seréis como dioses*, y cuando Dios los expulsó del paraíso puso un cerco de ángeles armados en torno del Arbol de la Vida: desde entonces el hombre es mortal, y la naturaleza, su enemiga. Los vistió con pieles, acto que el *Talmud* interpreta diciendo que Dios otorgó al hombre un cuerpo físico. El cuerpo es la señal, pues, del pecado, y también de su primer acto soberano. El albedrío es la marca de la independencia.

El decoro es la correspondencia entre el ser de una persona y su conducta o su modo de hablar, es la cualidad que hace a las acciones estar a la altura de las circunstancias. Pero también es honor, respeto, honestidad, pureza, propia estimación. Algunos piensan que ser decoroso es ser decente, más bien es ser digno. Estar a la altura de la dignidad humana.

Así, lo que busca el noble es albedrío y decoro: libertad y honor. «Libertad es el derecho que todo hombre tiene —dice Martí— a ser honrado, y a pensar y a hablar sin hipocresía. Hay hombres que viven contentos aunque vivan sin decoro. Hay otros que padecen como en agonía cuando ven que los hombres viven sin decoro a su alrededor. En el mundo ha de haber cierta cantidad de luz, como ha de haber cierta cantidad de decoro. Cuando hay muchos hombres sin decoro, hay siempre otros que tienen en sí el decoro de muchos hombres. Esos son los que se rebelan con fuerza terrible contra los que roban a los pueblos su libertad, que es robar a los hombres su decoro. En esos hombres van miles de hombres, va un pueblo entero, va la dignidad humana. Esos hombres son sagrados».¹⁹⁸

Martí es sagrado. Y la abierta oposición entre este término y la manera como se caracterizaban los genios europeos no es casual. El *maldito* busca la liberación al sumirse en la profundidad de las pasiones humanas; el hombre *sagrado* busca la altura de la dignidad, del ideal, de la utopía, pero no esa que es un vano inventarse mundos nuevos, sino aquel rebelarse con fuerza terrible contra los que roban a los pueblos su libertad, es decir, su decoro. El maldito busca la síma; el sagrado, la cumbre.

¹⁹⁸ Martí. «Tres héroes». en *La Edad de Oro*.

Pero entre *el gran enfermo, el gran criminal, el gran maldito* que quería Rimbaud, y ese hombre sagrado que reúne en sí el decoro de muchos, y la fuerza de miles, de un pueblo entero que decía Martí, hay una semejanza crucial: ambos aspiran a la sabiduría suprema que se convierte en acción revolucionaria. Ambos ven, en la recuperación del cuerpo propio como territorio legítimo de lo humano verdadero, una liberación necesaria. Ambos ven en la transformación de lo amoroso a la vez una condición de posibilidad y un logro de una modificación radical de la vida, que no es la vida soñada por los poetas románticos, transidos de un afán sublime por todo lo grande, sino de la vida diaria, porque la libertad, a fin de cuentas, no es sino *el derecho que todo hombre tiene a ser honrado, y a pensar y a hablar sin hipocresía*. Tan sencillo como eso. Tan difícil como eso.

No es necesario pasar *una temporada en el infierno*, más bien hace falta saber que *«hay montes y hay que subir / los montes altos»*. Hay penas que son patrañas *«pues, ¿quién tiene tiempo de ser hidalgo?»* En cambio *«Yo sé de un pesar profundo / entre las penas sin nombres: / la esclavitud de los hombres / es la gran pena del mundo!»*¹⁹⁹ Martí comparte con las poéticas malditas la idea de *proferir* de nuevo al mundo, pero sabe, como sabe Fausto, que la palabra primera es *Acción*. Sin embargo no es la acción ciega que se funda en sí misma, sino una que sólo puede basarse en el respeto a ideales: es una acción libertaria guiada por esa definición original que la identifica con el decoro. *«Porque si en las cosas de mi patria me fuera dado preferir un bien a todos los demás, un bien fundamental que de todos los del país fuera base y principio, y sin el que los demás bienes serían falaces o inseguros, ese sería el que yo prefiriera: yo quiero que la ley primera de nuestra república sea el culto de los cubanos a la dignidad plena del hombre. En la mejilla ha de sentir todo hombre verdadero el golpe que recibía cualquier mejilla de hombre.»*²⁰⁰

Para Martí, la dignidad humana, en la ética, la política y la poética, alcanza el nivel y la función que tenía el cogito cartesiano en

¹⁹⁹ Martí. *Versos Sencillos*. XXXIV.

²⁰⁰ «Con todos y para el bien de todos». Discurso pronunciado en el Liceo Cubano. Tampa, 26 de noviembre de 1891. *Obras Completas*. t. XXI, p. 267.

la epistemología: es el principio, el fundamento, el origen. Pero no es un dato siempre dado a la captación, sino un ideal que debe construirse. Es, sí, una condición de posibilidad de toda acción humana verdadera, y ha de manifestarse en todas y cada una de las acciones de la vida, guiándolas, estableciendo su sentido y a la vez realizándose en ellas. Desde el Marx del 44, e incluso 50 años antes con el Schiller de las *Cartas*, el problema de la definición ideal de lo humano verdadero, está aparejado con el análisis de los procesos concretos que impiden al hombre realizar esa esencia. Por eso en Martí el problema de la libertad, como principio de conocimiento del hombre, es al mismo tiempo el problema de los medios efectivos de su realización y de las condiciones que la impiden. Y Martí ha sabido utilizar, para romper los obstáculos, tanto la pluma como la espada...

Martí es un escritor. Más aún, es un escritor profesional: hace de la pluma su oficio y su medio de subsistencia; pero también su medio de lucha y transformación social y ética del mundo. Antes que la inmortalidad de la obra, el cubano quiere dar expresión a la urgencia del instante, del momento crucial que exige la definición clara, el concepto preciso y la guía de la acción práctica. Antes que poeta, Martí es un escritor de panfletos y artículos periodísticos; y quien diga que éstos son géneros menores y desdeñables, es sin duda un pobre diablo que desconoce lo que se puede hacer en ellos. Si el modernismo es la poética basada en la idea de que escribir bien es una forma de hacer el bien, entonces Martí es el legítimo fundador del movimiento. Y es precisamente su prosa periodística y la de sus discursos revolucionarios, la que mayor influencia provoque en la génesis y el desarrollo del modernismo latinoamericano.

La prosa martiana se emparenta con la de Gracián —como bien señala Henríquez Ureña en su libro clásico— en más de un sentido.²⁰¹ También Martí encuentra el ritmo de la frase en la sentencia justa que remata el párrafo extenso, florecido de imágenes, cuya precisión conceptual es

²⁰¹ M. Henríquez Ureña. *Breve Historia del Modernismo*. cap. 3.

consecuencia de la urgencia del tema: «Ni será escritor inmortal en América, y como el Dante, el Lutero, el Shakespeare o el Cervantes de los americanos, sino aquel que refleje en sí las condiciones múltiples y confusas de esta época, condensadas, desprosadas, ameduladas, informadas por sumo genio artístico. Lenguaje que del propio materno reciba el molde, y de las lenguas que hoy influyen en la América soporte el necesario influjo, con antejulio suficiente para grabar lo que ha de quedar fijo de esta época de génesis, y desdeñar lo que en ella se anda usando, lo que no tiene condiciones de fijeza, ni se acomoda a la indole esencial de nuestra lengua madre, harto bella y por tanto poderosa sobre serlo por su sólida estructura, para ejercer a la postre, luego del acrisolamiento, dominio sumo, tal ha de ser el lenguaje que nuestro Dante hable. No hay letras que son expresión, hasta que no hay esencia que expresar en ellas. Ni habrá literatura hispanoamericana, hasta que no haya Hispanoamérica. Lamentémonos ahora de que la gran obra nos falte, no porque nos falte ella, sino porque esa es señal de que nos falta aún el pueblo magno...».²⁰¹ Nota personal, manuscrita, inédita, pero que postula todo un programa de acción, una poética, un verdadero manifiesto artístico y político, como el que antes había hecho Rimbaud en su carta del vidente, como lo harán después intensivamente las vanguardias. Programa que Martí se lanza a realizar concienzudamente y cuyo ejemplo fue seguido, en mayor o menor grado, por todos los modernistas. Al igual que Martí, ellos buscaron la esencia que expresar en sus palabras: la esencia de Nuestra América. Pero Martí es más radical: *busca construirla*.

Al igual que Martí, la mayoría de los poetas modernistas son escritores profesionales, periodistas. Pero ninguno como él logró captar los rasgos esenciales de «las condiciones múltiples y confusas» de su época. Como corresponsal en Estados Unidos de periódicos latinoamericanos (como *El Partido Liberal*, de México; y *La Nación*, de Buenos Aires), el cubano siempre supo estar en el momento justo para narrar el acontecimiento crucial de la historia. Con capacidad de vidente, Martí descubría el nudo del proceso histórico. Tal es el caso de su crónica de los acontecimientos que rodearon la tragedia del 10 de mayo de 1886, en

²⁰¹ «Ni será escritor inmortal en América...». *Obras Completas*. t. XXI, p. 267.

Chicago: el primer día de los trabajadores. Su texto es una verdadera obra maestra no sólo del periodismo sino de la literatura latinoamericana y universal.

«Ni el miedo a las justicias sociales, ni la simpatía ciega por los que las intentan, debe guiar a los pueblos en sus crisis, ni al que las narra. Sólo sirve dignamente a la libertad el que, a riesgo de ser tomado por su enemigo, la preserva sin temblar de los que la comprometen con sus errores. No merece el dictado de defensor de la libertad quien excusa sus vicios y crímenes por el temor mujeril de parecer tibio en su defensa. Ni merecen perdón los que, incapaces de domar el odio y la antipatía que el crimen inspira, juzgan los delitos sociales sin conocer y pesar las causas históricas de que nacieron, ni los impulsos de generosidad que los producen».²⁰¹

No encuentra el periodista punto de contacto con los anarquistas de Chicago, sino en su ideal más alto y remoto: la transformación de la sociedad. Pero está en desacuerdo con sus tácticas. Con una estructura literaria que casi podríamos llamar cinematográfica, Martí va describiendo paso a paso las causas y los hechos de la tragedia, con una extraordinaria objetividad que no cae en esa "imparcialidad" que más semeja indiferencia que otra cosa. Añadiendo en cada párrafo imágenes poderosas, que no son añadidos ni adornos simples, sino forma de completar el pensamiento y la comprensión del hecho, causado tanto por condiciones sociales objetivas como por sentimientos, no por individuales menos ciertos y efectivos a la hora de la acción: «Y así como la vida del hombre se concentra en la médula espinal, y la de la tierra en las masas volcánicas, surgen de entre esas muchedumbres, erguidos y vomitando fuego, seres en quienes parece haberse amasado todo su horror, sus desesperaciones y sus lágrimas. Del infierno vienen: ¿qué lengua han de hablar sino la del infierno? Sus discursos, aún leídos, despiden centellas, bocanadas de humo, alimentos a medio digerir, vahos rojizos. Este mundo es horrible: ¡créese otro mundo!; como en el Sinaí, entre truenos: como en el Noventa y Tres, de un mar de sangre».

²⁰¹ «La Guerra social en Chicago». Nueva York, 13 de noviembre de 1887. Publicado en *La Nación*, con el título de «Un drama terrible», el 10 de enero de 1888. *Obras Completas*, t. XI, pp. 331-356. Las citas que siguen son de aquí.

Es este el sentimiento subjetivo. Sin duda generosa pasión, pero pasión al cabo, y por lo mismo ciega y brutal, pero no sin razón, no sin causa: «Cree el obrero tener derecho a cierta seguridad para lo porvenir, a cierta holgura y limpieza para su casa, a alimentar sin ansiedad los hijos que engendra, a una parte más equitativa en los productos del trabajo de que es factor indispensable, alguna hora de sol en que ayudar a su mujer a sembrar un rosal en el patio de la casa, a algún rincón para vivir que no sea un tugurio fétido donde, como en las ciudades de Nueva York, no se puede entrar sin bascas. Y cada vez que en alguna forma esto pedían en Chicago los obreros, combinábanse los capitalistas, castigándolos, negándoles el trabajo que para ellos es la carne, el fuego y la luz; echábamos encima la policía, ganosa siempre de cebar sus porras en cabezas de gente mal vestida; mataba la policía a veces a algún osado que le resistía con piedras, o a algún niño; reducíanlos al fin por hambre a volver a su trabajo, con el alma torva, con la miseria enconada, con el decoro ofendido, rumiando venganza».

Tales los motivos y las causas de aquella manifestación. Los obreros comienzan a reunirse. Llegan al número de 50 mil. Los anarquistas se han pasado en clave la orden de ir armados para repeler las agresiones. Los discursos son encendidos: piden cambio, piden revolución, piden sangre. La policía carga contra ellos tratando de disolver la manifestación. Los obreros tratan de mantenerse pero el desorden y el miedo van en aumento. De pronto alguien arroja una bomba contra las primeras filas policíacas; las disuelve a precio de un muerto instantáneo, otros seis que murieron luego por las heridas y cincuenta más que no murieron, regados por el suelo, sangrantes.

Se manda orden de detención contra las cabezas visibles del anarquismo: Spies, director del *Arbeiter Zeitung*, emigrado. Parsons, colaborador del *Anarchist*, americano. Lingg, dinamitero, 22 años, emigrado. Fielden, provocador profesional, de «bella oratoria». Schwab, asistente de Spies. Néebe, líder anarquista. Engel, editor del *Anarchist*, el «gran rebelde».

Bajo una apabullante presión de la opinión pública, orquestada por la prensa norteamericana, son condenados a muerte. El gobernador, sin embargo, indulta a Fielden y a Schwab. Lingg logra colar a su celda un cartucho de dinamita, lo coloca entre sus dientes y lo hace estallar.

«Allí está Lingg como tendido vivo, despedazado, la cara un charco de sangre, los dos ojos abiertos entre la masa roja [...] lo cargan brutalmente, lo dejan caer al suelo del baño; cuando el agua ha barrido los coágulos, por entre los jirones de carne caída se le ve la laringe rota y, como las fuentes de un manantial, corren por entre los rizos de su cabellera vetas de sangre. ¡Y escribí! ¡Y pidió que lo sentaran! ¡Y murió a las seis horas!...».

De los siete, cuatro llegan al patíbulo, a morir ahorcados. Con las cabezas cubiertas, para que las personas que han ido al macabro espectáculo no se alteren con el verdadero rostro de la muerte, les son colocadas en el cuello las sogas. «Una seña, un ruido, la trampa cede, los cuatro cuerpos caen a la vez en el aire, dando vueltas y chocando».

Por estas, y muchas razones más, Martí quiere la libertad de América Latina, de Nuestra América. No es sólo su conocimiento del "sueño americano", brutal por lo visto, y que no cuadra del todo con la naturaleza de los del sur; su revuelta es anterior, desde el día en que, siendo niño aún, comienza a redactar escritos patrióticos. A los 16 años de edad es condenado a presidio; se le conmuta la pena por destierro, y en el año de la gran revolución del 71, Martí solitario en España, escribe *El presidio político en Cuba*. Pero si su vocación libertaria es temprana, no es sino hasta su estancia en Estados Unidos que toma verdadera conciencia de la urgencia del problema y la necesidad de la solución. *Vivi en el monstruo y le conozco las entrañas*, dirá en su última carta, *y mi honda es la de David...*²⁰⁴

1891, año de la muerte de Rimbaud, es un año importante para Martí. Es el año en que aparecen *Versos Sencillos*, su segundo poemario, a cien leguas alejado de ese cisne de engañoso plumaje en que había devenido el primer modernismo y al que González Martínez quería torcerle el cuello.

²⁰⁴ «Carta a Manuel Mercado». 18 de mayo de 1895. *Obras Completas*, t. IV, p. 167. La imagen de David contra Goliath aparece mucho antes, en un artículo sobre México, fechado en Nueva York el 23 de junio de 1887, publicado por *El Partido Liberal*: «Más ha hecho México en subir donde está, que los Estados Unidos en mantenerse decayendo, de donde vinieron! ¡Piernas pobres! Davides han hecho más que Goliates; Bolívar pesaba tanto como su espada; don Miguel Hidalgo llegaría a unas ciento treinta libras; piernas pobres no arremetieron mal el Cinco de Mayo. ¡Piernas pobres...!»

El último libro que aparecería en vida del poeta. Es el año en que Martí comienza a establecer contactos con los clubes de emigrados, salido de la guerra del 74, terminada a medias con la llamada «Paz de Zanjón»; contactos que formarán la base para la fundación del Partido Revolucionario Cubano, al año siguiente. Es el año también en que publica en México un texto fundamental del pensamiento político latinoamericano: *Nuestra América*.

El término, clásico ya, utilizado por Martí para distinguir a la América que va del Bravo a Magallanes, de la otra, anglosajona y angloparlante, aparece por primera vez, al menos, dos años antes: «De aquella América enconada y turbia, que brotó con las espinas en la frente y las palabras como lava, saliendo, junto con la sangre del pecho, por la mordaza mal rota, hemos venido, a puño de brazo, a *nuestra América* de hoy, heroica y trabajadora a la vez, y franca y vigilante; una América sin suspicacias pueriles, ni confianzas cándidas, que convida sin miedo a la fortuna de su hogar a las razas todas, porque sabe que es la América de la defensa de Buenos Aires y de la resistencia del Callao, la América del Cerro de las Campanas y de la Nueva Troya [...] ¡Sólo perdura, y es para bien, la riqueza que se crea, y la libertad que se conquista, con las propias manos! No conoce a nuestra América quien eso ose temer».²⁶⁵

El año en que redacta *Madre América* marca el inicio de la etapa final de su vida, aquella en la que más decididamente se dedicará a luchar por la libertad de Cuba. En 1890 participa en la Conferencia Monetaria Internacional, convocada por Estados Unidos a fin de poner en marcha una especie de "Iniciativa de las Américas", donde Martí ve con sus propios ojos (asiste como delegado por Uruguay) las intenciones de los norteamericanos: la doctrina Monroe y el "Destino Manifiesto" no son, ni mucho menos, cosas del pasado. Norteamérica sigue pensando en una sola gran nación continental bajo la égida y el dominio de los Estados Unidos, con sus leyes, sus decretos y sus hombres al mando, por encima de todos los demás. Y Martí, que ha dicho que «las palabras de

²⁶⁵ «Madre América». Discurso en la Sociedad Literaria Hispanoamericana, el 19 de diciembre de 1889. A ella asistieron los delegados de la Conferencia Internacional Americana. *Obras Completas*. t. VI, pp. 133-140. Las cursivas son mías.

previsión y de amor, en visperas del levantamiento de un pueblo, son rápidas y luminosas, como el florete del maestro de armas», y que conclibe la escritura como un proceso donde «no se ha de decir lo raro, sino el instante raro de la emoción noble», urgido pues por la fuerza del instante lanza esa distinción famosa y luchadora. Porque las diferencias entre ambas Américas no son de raza, sino de origen. «Del arado nació la América del Norte, y la Española, del perro de presa. [...] Esta es la verdad. A unos nos ha echado aquí la tormenta; a otros, la leyenda; a otros, el comercio; a otros, la determinación de escribir, en una tierra que no es libre todavía, la última estrofa del poema de 1810; a otros les mandan vivir aquí, como su grato imperio, dos ojos azules. Pero por grande que esta tierra sea, y por unglida que esté para los hombres libres la América en que nació Lincoln, para nosotros, en el secreto de nuestro pecho, sin que nadie ose tachárnoslo ni nos lo pueda tener a mal, es más grande, porque es la nuestra y porque ha sido más infeliz, la América en que nació Juárez».²⁰⁶

Dos ríos con distinto origen deben tener por fuerza distinto cauce, pero si alguno llegara con pretensiones de dinamitar un cauce para que una su torrente al otro, y con mayor soberbia aún pretendiese bautizar los dos unidos con el nombre del primero, bien haría el que se queda sin agua, en riesgo de morir junto a la cañada seca, en dinamitar de nuevo la presa para volver las cosas a su curso natural.

Idea de filiación romántica —el supremo aprecio a la singularidad de individuos y pueblos— es la que Martí postula como base del sagrado e inalienable derecho de los pueblos y los hombres a su identidad, a su nombre propio, a su libertad. Pero no es la singularidad abstracta que en los románticos europeos devino individualismo y nihilismo, sino singularidad basada en el carácter natural que la tierra forja en los hombres que en ella habitan. Ni es tampoco el chauvinismo, siempre dogmático y racista, que se complace en el propio color o en las cosas pequeñas que se tienen a la mano, sino identidad más amplia, construida con fuerza, y por fuerza, de similares orígenes. Por eso dice en *Nuestra América*: «Cree el aldeano vanidoso que el mundo entero es su aldea, y con tal que él quede de alcalde o le mortifique al rival que le quitó la

²⁰⁶ *Ibid.*

novia, o le crezcan en la alcancía los ahorros, ya da por bueno el orden universal, sin saber de los gigantes que llevan siete leguas en las botas y le pueden poner la bota encima, ni de la pelca de los cometas en el cielo, que van por el aire engullendo mundos. Lo que quede de aldea en América ha de despertar». ²⁰⁷

Texto cuya prosa abarrocada recuerda más que nunca a Gracián, de un ritmo poderoso que más de una vez alcanza decididamente la poesía. *Nuestra América* pone en juego las grandes metáforas de *El Criticón* y de toda la Modernidad, usadas por Europa para explicarse al mundo y al hombre, metáforas que son realidades puesto que determinan la acción real de los hombres. Pero opera en ellas un cambio significativo, crucial, revolucionario. Así como los poetas del Renacimiento habían convertido a la mujer en un espejo de sí mismos, plasmando en ella lo mejor de sí, pero a la vez tejiendo una oscura cadena de dominios; así América fue espejo de una Europa que, ante el otro continente, no dudó un instante en darle a probar el lado dogmático y tirano de su Modernidad. Espejo forjado a golpes sobre una materia que no había nacido para ser reflejo sino para brillar con luz propia, puesto que no es luna que fulgure con prestada aurora, sino estrella que lleva su propio fuego en las entrañas. En el gran teatro del mundo, América fue tarima donde se representó escena ajena, actor al que se le negó siempre el derecho de usar su rostro, y se le cubrió con máscaras de extraños.

Eramos una visión, con el pecho de atleta, las manos de petimetre y la frente de niño. Eramos una máscara, con los calzones de Inglaterra, el chaleco parisiense y la montera de España. El indio, mudo, nos daba vueltas alrededor, y se iba al monte y a la cumbre del monte, a bautizar a sus hijos. El negro, oteado, cantaba en la noche la música de su corazón, solo y desconocido, entre las olas y las fieras. [...] Eramos charreteras y togas, en países que venían al mundo con la alpargata en los pies y la vincha en la cabeza. El genio hubiera estado en hermanar, con la caridad del corazón y con el atrevimiento de los fundadores, la vincha y la toga; en desestancar al indio; en ir haciendo lado al negro

²⁰⁷ «Nuestra América». *El Partido Liberal*. México, 30 de enero de 1891. *Obras Completas*. t. VI, pp. 15-23. Todas las citas que siguen son de aquí, salvo que se especifique lo contrario.

suficiente; en ajustar la libertad al cuerpo de los que se alzaron y vencieron por ella.

Pero el genio de la acción —ese que quería Baudelaire—, y el Genio Maligno de la duda que a todo somete en virtud de una certidumbre más alta, no llegaron a América en los barcos españoles. Lo que llegó fue el virrey, el oidor, el encomendero, el Inquisidor, a convertir al indio... *en enemigo* para destruirlo luego; vinieron a perseguir y a matar, a imponer. Pero no es tiempo de «hubieras»: el pasado hecho es y no hay modo de cambiarlo; sólo el presente y el futuro están en nuestras manos. Como para la Modernidad entera, para Martí el futuro determina el pasado, y la libertad siempre se juega en lo posible. Pero no es ese futuro siempre pospuesto con el que se paga el sacrificio presente: es un futuro que se construye ahora y ha de comenzar desde ya a rendir sus frutos. No vale, pues, lamentarse del pasado, pero tampoco tirarlo a la basura. Como los románticos, Martí considera el pasado como algo irrenunciable que conforma la identidad propia, tanto como los padres marcan a sus hijos. El cubano sabe que nuestra América lleva sobre la carne una señal: la del hierro candente con que se marca a las bestias. Pero marca cuyo dolor constituye al hombre que somos y podemos ser. Marca que recuerda la sumisión que padecimos, legítima nuestra rebelión y nos hace dignos de la libertad que conquistemos.

Sin embargo, lo que preocupa a Martí no es el pasado antiguo sino el inmediato: el de las repúblicas independientes de América gobernadas por magnates y tiranos que, a fuerza de costumbre y privilegios obtenidos en los años de opresión, ven su continente con los ojos del otro, y como el otro quieren oprimir y dominar; o por prohombres ingenuos que piensan que el mundo es el mismo en cualquier lado, sin percatarse de las diferencias y subrayan sólo las semejanzas, que las hay y muchas, pues que nos trajeron su lenguaje y su cultura los dominadores. *«Cree el soberbio que la tierra fue hecha para servirle de pedestal, porque tiene la pluma fácil o la palabra de colores, y acusa de incapaz e irremediable a su república nativa, porque no le dan sus selvas nuevas modo continuo de ir por el mundo de gamonal famoso, guiando sus jacas de Persia y derramando champaña. La incapacidad no está en el país naclente, que pide formas que le acomoden y grandeza útil, sino en los que quieren regir pueblos originales, de composición*

singular y violenta, con leyes heredadas de cuatro siglos de práctica libre en los Estados Unidos, de diecinueve siglos de monarquía en Francia. Con un decreto de Hamilton no se le para la pechada a un potro llanero. Con una frase de Sicyés no se desestanca la sangre cuajada de la raza india. A lo que es, allí donde se gobierna, hay que atender para gobernar bien; y el buen gobernante en América no es el que sabe cómo se gobierna el alemán o el francés, sino el que sabe con qué elementos está hecho su país, y cómo puede ir guiándolos en junto, para llegar, por métodos e instituciones nacidas del país mismo, a aquel estado apetecible donde cada hombre se conoce y ejerce, y disfrutan todos de la abundancia que la naturaleza puso para todos en el pueblo que fecundan con su trabajo y defienden con sus vidas».

Aparece aquí, entonces, el tema con el que nace la Modernidad, el espacio social donde se harían realidad sus mejores ideales: la Educación. Son educadores los primeros humanistas del Renacimiento; Descartes anhela fundar una escuela de Artes y Oficios; Rousseau publica juntos el *Contrato* y el *Emilio*; los románticos, con Pestalozzi y Froebel, buscarán nuevos métodos; a la educación dedica Marx una de sus *Tesis sobre Feuerbach*, Martí propone la educación para contrarrestar las creencias del «aldeano vanidoso», para situarlo en un mundo que es mucho mayor que su aldea, poniéndolo en contacto con la cultura universal. Pero no se ha de caer en una educación abstracta, basada en una supuesta "universalidad" del conocimiento, que más funciona como instrumento de dominio que de liberación porque impone una sola manera de ver el mundo sin respetar las diferencias del carácter de los pueblos y sus circunstancias. La causa principal de que la educación occidental moderna fracasara en su sentido último (*hacer humano al hombre*, es decir, realizar en todos y cada uno los más grandes ideales de libertad y humanidad), de que se convirtiera finalmente en simple correa de transmisión de técnicas e ideologías que mantienen al hombre sometido, fue su carácter abstracto, su universalidad vacía, que finalmente determina su didáctica (pues, ¿puede alguien con dos dedos de frente suponer que porque un muchacho memorice la definición de un silogismo, o el algoritmo de una ecuación, ya sólo por eso ha aprendido a razonar?). El conocimiento que habría de liberar al hombre se convierte en el pretexto de una *doma*; y el maestro en lugar de producir hombres

libres, tan sólo genera ciudadanos obedientes. Desde luego, ambos términos en rigor no se oponen, bajo la condición de que la sociedad en la que vive el ser humano sea justa; de lo contrario entra en vigor el mandato de Rousseau: *la tiranía exige rebelión*.

Así, el cubano piensa que una educación que careciera de la universalidad del conocimiento, o la falta absoluta de educación, producirían al «aldeano vanidoso». Pero una que sólo descansara en esa universalidad sin concretizarse, sin llenarse con la naturaleza (no esa que forma su objeto de estudio, sino aquella con la que se ha nacido y se vive y se lleva por dentro²⁰⁸), no puede generar sino al «soberbio» que cree que la tierra sólo sirve de su pedestal. Para Martí la educación, al igual que la literatura y la política, ha de regirse éticamente. Ha de funcionar para liberar hombres y pueblos, no en la formalidad de una constitución, sino en la realidad de una vida cotidiana en la que el decoro es posible. Esa educación ha de regirse por dos principios básicos: *Conocer es resolver; Pensar es servir*. «A adivinar salen los jóvenes al mundo, con antiparras yanquis o francesas. [...] Conocer el país y gobernarlo conforme al conocimiento, es el único modo posible de librarlo de tiranías. La universidad europea ha de ceder a la universidad americana. La historia de América, de los incas acá, ha de enseñarse al dedillo, aunque no se enseñe la de los arcontes de Grecia. Nuestra Grecia es preferible a la Grecia que no es nuestra. [...] Injértese en nuestras repúblicas el mundo; pero el tronco ha de ser el de nuestras repúblicas. Y calle el pedante vencido; que no hay patria en que pueda tener el hombre más orgullo que en nuestras dolorosas repúblicas americanas».

«*Siempre que hundo la mente en libros graves / La sacó con un haz de luz de aurora*», dice Martí en uno de sus poemas. Y es cierto: no hay que despreciar el conocimiento que viene en los libros. Después de todo, un puñado de libros franceses leídos en secreto fue la chispa que encendió las independencias americanas. Pero no se ha de caer en la veneración absoluta y pedante del libro, sino que hay que mirar y vivir

²⁰⁸ Dice en *Versos Sencillos*. II:
Yo sé del canto del viento
En las ramas vocingleras:
Nadie me diga que miento
Que lo prefiero de veras.

la naturaleza concreta del país donde se vive: «No de dioses de altar ni libros viejos / No de flores de Grecia, repintadas / Con menjurjes de moda, no con rastros / De rastros, no con lívidos despojos / Se amansará de las edades muertas: / Sino de las entrañas exploradas / Del Universo, surgirá radiante / Con la luz y las gracias de la vida. / Para vencer, combatirá primero: / E inundará de luz, como la aurora».²⁰⁹

Porque de una cultura meramente libresca sólo puede salir un hombre artificial, el letrado soberbio quien, tal vez de buena fe pero no por ello menos equivocadamente, ve a su país con los ojos del extranjero, y es incapaz de gobernarlo ansioso como está de meterlo en la camisa de once varas de fórmulas ajenas, buenas quizá para los franceses o alemanes, pero no para los americanos. «No hay batalla entre la civilización y la barbarie, sino entre la falsa erudición y la naturaleza. El hombre natural es bueno, y acata y premia la inteligencia superior, mientras ésta no se vale de su sumisión para dañarle, o le ofende prescindiendo de él, que es cosa que no perdona el hombre natural, dispuesto a recobrar por la fuerza el respeto de quien le hiere la susceptibilidad o le perjudica el interés».²¹⁰

El hombre natural es el que tiene decoro y noblemente aprecia la naturaleza en que nació y vive, y por ello busca defenderla. No es ello asunto de raza, no es el color de la piel o el cabello lo que define al hombre natural, sino su particular estado ético, su decoro y su nobleza. «No hay odio de razas, porque no hay razas. Los pensadores canijos, los pensadores de lámparas, enhebran y recalientan las razas de librería, que el viajero justo y el observador cordial buscan en vano en la justicia de la naturaleza, donde resalta en el amor victorioso y el apetito turbulento, la identidad universal del hombre. El alma emana, igual y eterna, de los cuerpos diversos en forma y color. Peca contra la Humanidad el que fomente y propague la oposición y el odio de razas». Esa identidad universal de los hombres, al igual que la universalidad del conocimiento en el caso de la educación, son ciertamente abstractas, pero ello no quiere decir que sean falsas: lo que conduce a error, y

²⁰⁹ «Siempre que hundo la mente...». *Obras Completas*. t. XVI. p. 302.

²¹⁰ *Nuestra América*.

error fatal puesto que compromete la libertad, es la creencia de que *eso es todo*. «En el amasijo de los pueblos se condensan, en la cercanía de otros pueblos diversos, caracteres peculiares y activos, de ideas y hábitos...». Tal es lo que conforma concretamente a los pueblos y a los individuos: su identidad universal garantiza para todos su supremo derecho a ejercer sus diferencias en respeto a las diferencias de los otros. *Sin esas dos cosas no hay libertad ni decoro posibles para nadie*.

Pero el hombre natural no es una esencia que exista de por sí; por todas partes se le transforma y reprime, se le modifica y sobredetermina con una educación libresca que le cambia los ojos, con una política opresiva y una moral que le impide desarrollarse. Para liberarlo hacen falta, entre muchas otras cosas, libros naturales, como *Hojas de Hierba* del poeta norteamericano Walt Whitman: «Así parece Whitman, con su "persona natural", con su "naturaleza sin freno en original energía", con sus "miríadas de mancebos hermosos y gigantes", con su creencia en que "el más breve retoño demuestra que en realidad no hay muerte", con el recuento formidable de pueblos y razas en su "saludo al mundo", con su determinación de "callar mientras los demás discuten, e ir a bañarse y admirarse a sí mismo, conociendo la perfecta propiedad y armonía de las cosas"; así parece Whitman, [...] cuando se le compara a esos poetas y filósofos canijos, filósofos de un detalle o de un solo aspecto; poeta de aguamiel, de patrón, de libro; figurines filosóficos o literarios».²¹¹

Whitman sufre la represión de un mundo empeñado en separar a los hombres, mientras que él está comprometido con la unión a través del *goce, la libertad y el amor*, diciéndolo a cada momento «a manera de bocanadas de luz» en un libro extraordinario que el moralismo norteamericano ha prohibido. «¿Cómo no, si es un libro natural? Las universidades y latines han puesto a los hombres de manera que ya no se conocen; en vez de echarse unos en brazos de otros, atraídos por lo esencial y eterno, se apartan, piropeándose como placeres, por diferencias de mero accidente; como el budín sobre la budinera, el hombre queda amoldado sobre el libro o maestro enérgico con que le puso en contacto el azar o

²¹¹ «El poeta Walt Whitman». Nueva York, 19 de abril de 1887. Publicado el mismo año en *El Partido Liberal* y en *La Nación. Obras Completas*, t. XIII, pp. 131-143. Lo mismo las citas siguientes.

la moda de su tiempo; las escuelas filosóficas, religiosas o literarias, encogullan a los hombres, como al lacayo la librea; los hombres se dejan marcar, como los caballos y los toros, y van por el mundo ostentando su hierro; de modo que, cuando se ven delante del hombre desnudo, virginal, amoroso, sincero, potente —del hombre que camina, que ama, que pelea, que rema—, del hombre que, sin dejarse cegar por la desdicha, lee la promesa de final ventura en el equilibrio y la gracia del mundo, huyen como de su propia conciencia y se resisten a reconocer en esa humanidad fragante y superior el tipo verdadero de su especie, descolorida, encasacada, amuñecada».

Martí ve en Whitman, a quien virtió por primera vez al español, un ejemplo del tipo de poesía que hace falta en un mundo cuyo símbolo es un ala rota, un mundo sin deseos de cambiar, o de cambiar mientras el cambio no altere los privilegios, sin afán de vuelo que eleva al hombre a su verdadero estado. Por ello ve con indignación tanto al ignorante que piensa que la poesía es un artículo accesorio, como al poeta de tradición postromántica, el *maldito*, empeñado en desgarrarse las entrañas en protesta por un mundo que no quiere oír sus gritos de desesperación: *«¿Quién es el ignorante que mantiene que la poesía no es indispensable a los pueblos? Hay gentes de tan corta vista mental que creen que toda la fruta se acaba en la cáscara. La poesía, que congrega o disgrega, que fortifica o angustia, que apuntala o derriba las almas, que da o quita a los hombres la fe y el aliento, es más necesaria a los pueblos que la industria misma, pues ésta les proporciona el modo de subsistir, mientras que aquélla les da el deseo y la fuerza de la vida. ¿A dónde irá un pueblo de hombres que hayan perdido el hábito de pensar con fe en la significación y alcance de sus actos? Los mejores, los que unge la naturaleza con el sacro deseo de lo futuro, perderán, en un aniquilamiento doloroso y sordo, todo estímulo para sobrellevar las fealdades humanas; y la masa [...] la gente de apetitos, elevarán a facultades esenciales las que deben servirles de meros instrumentos y aturdirán con el bullicio de una prosperidad siempre incompleta la aflicción irremediable del alma, que sólo se complace en lo bello y grandioso».*

Siguiendo al poeta que canta «al cuerpo eléctrico», que canta «al hombre moderno», Martí pelea contra los poetas lanzados al suicidio

cuando Dios muere, Martí cree con convicción que su tiempo es un mundo nuevo y que está surgiendo ahora la verdadera religión: «La libertad es la religión definitiva. Y la poesía de la libertad el culto nuevo. Ella aquietea y hermosea lo presente, deduce e ilumina lo futuro, y explica el propósito inefable y seductora bondad del universo. [...] El que vive en un credo autocrático es lo mismo que una ostra en su concha, que sólo ve la prisión que la encierra y cree, en la oscuridad, que aquello es el mundo; la libertad pone alas a la ostra. Y lo que, oído en lo interior de la concha, parecía portentosa contienda, resulta a la luz del aire ser el natural movimiento de la savia en el pulso enérgico del mundo».

Poesía de la libertad es lo que Martí ha hecho, algunos años antes, al componer sus *Versos Libres*, versos «hirsutos» como él mismo decía, con un vigoroso verso blanco de largo aliento e insospechable vuelo, y que en cierta forma representan la cúspide más perfecta del Modernismo, aunque no hayan influido en él por publicarse póstumamente. En un prólogo manuscrito dice el cubano: «La poesía tiene su honradez, y yo he querido ser honrado. Recortar versos también sé, pero no quiero. Así como cada hombre trae su fisonomía, cada inspiración trae su lenguaje. Amo las sonoridades difíciles, el verso escultórico, vibrante y arrollador como una lengua de lava. El verso ha de ser como una espada reluciente, que deja a los espectadores la memoria de un guerrero que va camino del cielo, y al envainarla en el sol, se rompe en alas». ¹¹¹ Poeta, como Whitman, del cuerpo y del alma, Martí asoma sus ojos de vidente a la vida moderna, falsamente moderna, que todo lo ensucia del hollín de fábrica y a todo pone precio. Asoma al amor, tan difícil en un mundo donde la eficacia de los hechos consumados prevalece por sobre «el grato susto / De caminar de prisa en derechura / Del hogar de la amada, y a sus puertas / Como un niño feliz romper en llanto». Asoma a la Muerte que «no es ahora / La generosa, la clemente amiga / Que el muro rompe al alma prisionera / Y le abre el claro cielo afortunado». Escarnece a los que «no ostentan en la frente honrada / Ese cinto de luz que en el yugo funde / Como el inmenso sol en ascuas queiebra / Los astros que a su seno se abalanzan». Habla también de la mujer amada: «Y buscaré, donde las nubes duermen, / Amada, y en su seno la más viva / Le

¹¹¹ «Mis Versos». Manuscrito del prólogo a *Versos Libres*.

prenderé, y esparciré las otras / Por su áurea y vaporosa cabellera». 213

«Flores del Cielo» quiere Martí, y no «Flores del Mal». Por eso sus «encrespados» Versos Libres se levantan «como crin hirsuta de espantado / Caballo que en los secos troncos mira / Garras y dientes de tremendo lobo». 214 Si, pero se levantan. Versos con alas que se elevan a la síntesis libertaria de la verdad y la naturaleza, que conocen la realidad del mundo actual pero la desdeñan, no en un afán de fuga sino de cambio, tal como lo define en su «Poética»:

*La verdad quiere cetro. El verso mío
Puede, cual paje amable, ir por lujosas
Salas, de aroma varío y luces ricas,
Temblando enamorado en el cortejo
De una ilustre princesa o gratas nieves
Repartiendo a las damas. De espadines
Sabé mi verso, y de jubón violeta
Y toca rubia, y calza acuchillada.
Sabe de vinos tibios y de amores
Mi verso montaraz; pero el silencio
Del verdadero amor, y la espesura
De la selva prolífica prefiere:
Cuál gusta del canario, cuál del águila!* 215

Versos surgidos del dolor, fuertes y violentos, porque «sólo el amor engendra melodías». Cargados de furia por la opresión y de angustia por la soledad en que el poeta se encuentra al combatirla: «Lo que me duele no es vivir: me duele / Vivir sin hacer bien. [...] No a la próspera vida haré culpable / De mi propio infortunio, ni el ajeno / Goce envenenaré con mis dolores. / Buena es la tierra, la existencia es

213 Los versos citados son de los siguientes poemas de Versos Libres, respectivamente: «Amor de ciudad grande», «Flor de hielo», «Banquete de Tiranos» y «Flores del cielo».

214 Versos Libres. «Crin Hirsuta».

215 Ibid. «Poética».

santa. / Y en el mismo dolor, razones nuevas / Se hallan para vivir, y goce sumo. / Claro como una aurora y penetrante». Pero esa intimidad de la poesía, como acto propio, individual, del poeta, desahogo personal y, tal vez, secreto, no implica que la poesía deba abandonarse sólo a lo íntimo:

*Vilo y lo dije: —algunos son cobardes.
Y lo que ven y lo que sienten callan:
Yo no: si hallo un infame al paso mío,
Dígole en lengua clara: ahí va un infame,
Y no, como hace el mar, escondo el pecho.
Ni mi sagrado verso nimio guardo
Para tejer rosarios a las damas
Y máscaras de honor a los ladrones.*²¹⁶

La poesía está comprometida a través del compromiso vital del poeta con la causa de la liberación. Pero la poesía no es sólo lo que el poeta quiere que sea, tiene también su propia lógica interna, su propia esencia que el poeta ha de respetar:

*Muy fiera y caprichosa es la Poesía,
A decirselo vengo al pueblo honrado:
La denuncié por fiera. Yo la sirvo
Con toda honestidad: no la maltrato;
No la llamo a deshora cuando duerme,
Quieta, soñando, de mi amor cansada,
Pidiendo para mí fuerzas al cielo;
No la pinto de gualda y amaranto
Como aquesos poetas; no le estrujo
En un talle de hierro el franco seno;
Ni el cabello a la brisa desparcido,
Con retóricos abalorios le cojo:
No: no la pongo en lindas vasijas
Que moriría; sino la vierto al mundo,*

²¹⁶ *Ibid.* «Odio el Mar...».

A que crece y fecunde, y rueda y crezca
Libre cual las semillas por el viento.

[...]

Yo protesto que mimo a mi Poesía:

Jamás en sus vagares la interrumpo,
Ni de su ausencia larga me impaciento.
¡Viene a veces terrible! Ase mi mano,
Encendido carbón me pone en ella
Y cual por sobre montes me la empuja!
Otras, muy pocas! viene amable y buena,
Y me amansa el cabello; y me conversa
Del dulce amor, y me convida a un baño!
Tenemos ella y yo, cierto recodo
Púdico en lo más hondo de mi pecho:
Envuelto en olorosa enredadera!—
Digo que no la fuerzo, y jamás la adorno,
Y sé adornar; jamás la solicito,
Aunque en tremendas sombras suelo a veces
Esperarla, llorando, de rodillas.
Ella ¡oh coqueta grande! en mi nube
Alrada entra, la faz sobre ambas manos,
Mirando cómo crecen las estrellas.
[...]

Digo al pueblo

Que me tiene oprimido mi Poesía:

Yo en todo la obedezco: apenas siento
Por cierta voz del aire que conozco
Su próxima llegada, pongo en fiesta
Cráneo y pecho; levántanse en la mente,
Alados, los corceles; por las venas
La sangre ardiente al paso se dispone;
El aire limpio, alejo los invitados,
Muevo el olvido generoso, y barro
De mí las impurezas de la tierra!
[...]

Baja; vierte en mi mano unas extrañas
Flores que el cielo da, flores que quemán—

Como de un mar que sube, sufre el pecho,
Y a la divina voz, la idea dormida,
Royendo con dolor la carne tersa
Busca, como lava, su camino
De hondas grietas el agujero luego queda,
Como la falda de un volcán cruzado;
Precio fatal de los amores con el cielo.²¹⁷

Pero en 1891, el año de la muerte de Rimbaud y del nacimiento de Miller, unos meses después del suicidio de Van Gogh y unos meses antes del nacimiento de César Vallejo, Martí abandona ese verso de «sonoridades difíciles» y lo cambia —sin abandonar en ningún momento la concepción que tiene de la poesía, de lo que es y para qué ha de servir—, por los *Versos Sencillos*.

En el poemario los personajes principales son la naturaleza y el poeta. Para Martí la naturaleza es lo nativo, lo popular que encuentra su expresión precisamente en la raíz popular del verso octasílabo de forma llana y sincera. Es también el equilibrio y la justicia del ser y el templo donde el hombre ha de consumir la plenitud de su conciencia. Libro escrito sobre la base de bipolaridades metafóricas que representan los estados de ánimo del poeta (*día-noche, cielo-antro, gozo-dolor*, etc.), en una dialéctica continua cuya síntesis es el verso, en que se han suprimido los enlaces de las comparaciones para abrir paso a la metáfora vigorosa y nueva: la tiranía del «como» desaparece.

Los versos de métrica octasílabo representan un regreso en la evolución de Martí a la métrica tradicional de raíz popular, en contraste con la irregularidad de los *Versos Libres*. Pero es un regreso que tiene como base y justificación el proyecto mismo del Modernismo en que la novedad y las actualizaciones del pasado se funden. Como toda revolución, el Modernismo de Martí es un futuro que es ruptura con el pasado inmediato, y la instauración de un orden nuevo que tiene mucho de restauración.

El poeta habla en primera persona, pero su Yo no es el yo anónimo del romancero tradicional, ni el Yo tampoco de los románticos, en

²¹⁷ *Ibid.* «Mi Poesía». Véanse también los poemas «Estrofa nueva» y la «Poesía es sagrada».

perpetua contradicción y enfrentamiento con el mundo. Martí pone en ejercicio la lección de Baudelaire, la misma con la que, más allá de la estética simbolista propiamente dicha, se funda la poesía moderna. El Yo de los *Versos Sencillos* es el producto de una simbiosis donde el alma y el mundo se funden como en un abrazo. El poeta se convierte así en un vidente que contempla y medita sobre la experiencia humana. Describiendo el proceso de una metamorfosis de índole moral que asciende de lo abstracto del sufrimiento individual a lo concreto de la esencia humana plenamente realizada; de la inmediatez de una realidad cotidiana que, por cotidiana, se vuelve insignificante y desapercibida, hacia la plenitud donde cada aspecto de la vida, por ínfimo que sea, adquiere un sentido nuevo, donde las cosas y los hombres dejan de ser objetos de satisfacción y utilización enajenante y se convierten en referentes que construyen una vida de la que se puede tener conciencia y goce.

*Yo soy un hombre sincero
De donde crece la palma,
Y antes de morirme quiero
Echar mis versos del alma.*

*Yo vengo de todas partes,
Y hacia todas partes voy:
Arte soy entre las artes,
En los montes, monte soy.*

*Yo sé los nombres extraños
De las yerbas y las flores,
Y de mortales engaños,
Y de sublimes dolores.
[...]*

*Yo he visto al águila herida
Volar al azul sereno,
Y morir en su guarida
La víbora del veneno.
[...]*

Yo he puesto la mano osada,

*De horror y júbilo yerta,
Sobre la estrella apagada
Que cayó frente a mi puerta.
[...]*

*Oculto en mi pecho bravo
La pena que me lo hiere:
El hijo de un pueblo esclavo
Vive por él, calla y muere.*

*Todo es hermoso y constante
Todo es música y razón,
Y todo, como el diamante,
Antes que luz es carbón.²¹⁸*

La visión que tiene Martí de la naturaleza no es la misma que pueden tener poetas románticos como William Wordsworth, que la conciben como un retiro que se busca para escapar del "progreso" indeseable de la industrialización. Para el cubano la naturaleza tiene un sentido más profundo, como de religiosidad, no de fuga sino de pertenencia, no de retiro sino de vida. Ya antes ha definido Martí la libertad como la religión definitiva, y en este sentido la naturaleza que el poeta vive y reverencia, con la que se identifica, significa también libertad, la que ese Yo universal del poema puede alcanzar y gozar:

*Con los pobres de la tierra
Quiero yo mi suerte echar:
El arroyo de la sierra
Me complace más que el mar.
[...]*

*Busca el obispo de España
Pilares para su altar;
¡En mi templo, en la montaña,
El álamo es el pilar!*

²¹⁸ Versos Sencillos. I.

Y la alfombra es puro helecho,
Y los muros abedul,
Y la luz viene del techo,
Del techo de cielo azul.

El obispo, por la noche,
Sale, despacio, a cantar:
Monta, callado, en su coche,
Que es la pña del pinar.

[...]

Duermo en mi cama de roca
Mi sueño dulce y profundo:
Roza una abeja mi boca
Y crece en mi cuerpo el mundo.²¹⁹

La naturaleza es toda «música y razón», armonía de concierto, donde sólo desentonan aquellos que están atentos a sí mismos, armonía que encuentra su justo correlato en la musicalidad, el ritmo y la armonía del poema cuya sencillez describe mejor que nada el concepto que Martí tiene de ella: la naturaleza no es algo que se oculte, para luego saltar por detrás del hombre y destruirlo; al contrario, el hombre vive con ella; se identifica con ella y la humaniza en la misma medida en que él se vuelve a ella. El poeta es entonces el que capta esa armonía *posible* de donde surge el hombre natural:

¡Arpa soy, salterio soy
Donde vibra el Universo:
Vengo del sol, y al sol voy:
Soy el amor: soy el verso!²²⁰

El verso con el que el poeta se identifica o dialoga ha surgido de la intimidad, como un desahogo personal, es la representación de la liberación alcanzada y conquistada por el poeta, pero no es la libera-

²¹⁹ *Ibid.* III.

²²⁰ *Ibid.* XVII.

ción en sí. Aquí la gran diferencia con los poetas y artistas europeos que pretendieron salvar a la humanidad mediante sus obras. Martí sabe que la libertad simbólica que el poema ejerce, simbólica es, y tiene que alcanzar lo real mediante la realidad de la acción política. Como en los *Versos Libres*, esto no quiere decir que la poesía deba abandonar cualquier tema de índole social; puesto que el poeta no es un sujeto abstracto,

sino uno que vive, piensa y sufre lo mismo que los otros, y la opresión forma parte de su vida; puesto que la opresión provoca el dolor que es la causa inmediata del verso, éste ha de plasmar con toda fidelidad el sufrimiento de la opresión, y al mismo tiempo señalar el camino que conduce a la libertad. El último poema de los *Versos Sencillos* resume la poética martiana en estos términos.

*Vierte, corazón, tu pena
Donde no se llegue a ver,
Por soberbia, y por no ser
Motivo de pena ajena.*

*Yo te quiero verso amigo
Porque cuando siento el pecho
Ya muy cargado y deshecho,
Parto la carga contigo.*

*Tú me sufres, tú aposentas
En tu regazo amoroso,
Todo mi amor doloroso,
Todas mis ansias y afrentas.*

*Tú, porque yo pueda en calma
Amar y hacer bien, consientes
En enturbiar tus corrientes
Con cuanto me agobia el alma.*

*Tú, porque yo cruce fiero
La tierra, y sin odio, y puro.*

Te arrastras, pálido y duro,
Mi amoroso compañero.

Mi vida así se encamina
Al cielo limpia y serena,
Y tú me cargas mi pena
Con tu paciencia divina.

Y porque mi cruel costumbre
De echarme en ti te desvía
De tu dichosa armonía
Y natural mansedumbre;

Porque mis penas arrojó
Sobre tu seno, y lo azotan,
Y tu corriente alborotan,
Y acá lívido, allá rojo,

Blanco allá como la muerte,
Ora arremetes y ruges,
Ora con el peso crujes
De un dolor más que tú fuerte,

¿Habré, como me aconseja
Un corazón mal nacido,
De dejar en el olvido
A aquel que nunca me deja?

¡Verso, nos hablan de un Dios
A donde van los difuntos;
Verso, o nos condenan juntos,
O nos salvamos los dos!²²¹

²²¹ *Ibid.*, XI.VI.

A partir de la publicación de los *Versos Sencillos*, Martí comienza a dedicar cada vez más tiempo a la causa de liberar a su patria. Como lo explicará en su última carta, dirigida a Manuel Mercado y fechada el 16 de mayo de 1895, un día antes de su muerte, tiene el deber de «impedir a tiempo con la independencia de Cuba que se extiendan por las Antillas los Estados Unidos y caigan, con esa fuerza más, sobre nuestras tierras de América».

De hecho, es la publicación de *Nuestra América* la que marca el inicio definitivo de la campaña libertaria que tendrá su punto más alto en el desembarco del 11 de abril del 95. En ese período, Martí escribirá discursos llamando a la insurrección popular contra el dominio español y contra el imperialismo norteamericano. Textos como *Con todos y para el bien de todos*, *Los pinos nuevos* y la *Oración de Tampa y Cayo Hueso*, formarán parte irrenunciable del pensamiento político latinoamericano. Pero el 19 de mayo del 95, Martí cae abatido por tres tiros en pelea que no es ni siquiera batalla, ni siquiera combate: en simple escaramuza muere José Martí...

José Emilio Pacheco ha afirmado que el Modernismo «no es nada más un movimiento literario sino una renovación total de los recursos expresivos del idioma, una reforma absoluta de la prosodia castellana, una estética de libertad opuesta a la tiranía didáctica de la academia que erige en norma del presente la obra maestra del pasado».²¹¹ Y dice sin ambages que el Modernismo comienza en 1882, con la publicación de *Ismaelillo*, el libro de poemas que Martí dedicó a su hijo.

El Modernismo, con José Martí a la cabeza, seguido de cerca por el último Darío, por Santos Chocano y por Delmira Agustini (que tanto hizo por liberar a la mujer), expropió para Latinoamérica y para el mundo hispánico en general, la Modernidad, que acá sólo mostró su cara mala, su dogmatismo y su opresión. Al respecto dice Pacheco: «Como el liberalismo hispanoamericano que le dio nacimiento, el modernismo fue una tentativa de romper con tres siglos de humillación y aspirar a un

²¹¹ José Emilio Pacheco. *Poesía Modernista: una antología general*. «Introducción». SEP/UNAM, Col. Clásicos Americanos, n. 39. México, 1982.

desarrollo semejante al de las metrópolis. Nuestras sociedades fracasaron, nuestros poetas no». La explicación de esta aparente paradoja es sencilla en realidad: la Modernidad fue desde sus orígenes un proyecto «poético», es decir, de creación de formas nuevas, de descubrimiento de lo «propio» del hombre, del conocimiento que ha de liberar, de la educación que dignifica y eleva, de la política que no oprime. Nada más lejano a la Modernidad que la copia y la imitación: ahí es donde fracasa cualquier "modernización" que viene desde arriba, porque imita sin conocer lo que es «propio» a cada individuo y cada sociedad. En cierta forma, la Modernidad fracasó en Descartes, y no por él, sino por la caterva de «menores y segundones de la vida», por los filósofos de «libro y figurín» que sólo saben copiar y se quedaron en la copia de una concepción que nace abstracta y vacía, y que no supieron llenar con el conocimiento que distingue, que diferencia, que separa, porque no respetaron las diferencias, porque nunca se preguntaron por lo que era suyo, por lo que es «propio».

Es Martí quien logra expresar poéticamente el afán cósmico de Descartes a través de esa nobleza que decía Schiller. Es Martí, con su radicalismo político y poético quien mejor expresa la esencia de esa Modernidad que siempre se pretendió liberadora del ser humano. Es Martí, finalmente, quien mejor describe el tipo de situación y compromiso ético del artista moderno cuando buscó colocarse en el camino de un proyecto libertario. Martí definió con una sola imagen la alternativa, que de una forma u otra, nuestra América sigue teniendo: hay que elegir entre el *yugo y la estrella*:

*Cuando nací, sin sol, mi madre dijo:
—Flor de mi seno, Homagno generoso,
De mí y del vil mundo copia suma.
Pez que en ave y corcel y hombre se torna.
Mira estas dos, que con dolor te brindo,
Insignias de la vida: ve y escoge.
Este, es un yugo: quien lo acepta, goza:
Hace de manso buey, y como presta
Servicio a los señores, duerme en paja
Caliente, y tiene rica y ancha avena.*

CONCLUSIONES

*La cólera que quiebra al bien en dudas,
a la duda, en tres arcos semejantes
y al arco, luego, en tumbas imprevistas;
la cólera del pobre
tiene un acero contra dos puñales.*

César Vallejo.

Suma y Sigue.

Entre el *Paraíso Perdido* de Milton y los *Paraísos Artificiales* de Baudelaire; entre la fábula del *Mundo* de Descartes y el mundo como fábula de Nietzsche; entre la *Nave de los locos* del Bosco y los *Disparates* de Goya; entre Hamlet y Robespierre; entre el *Canto del Hermano Sol* de Francisco de Asís y los *Versos Sencillos* de José Martí; entre el gran teatro del mundo y los derechos del hombre; entre la educación humanizadora del Renacimiento y el entrenamiento del vidente de Rimbaud; entre la incertidumbre en el conocimiento y la angustia existencial; entre la duda metódica y el escepticismo absoluto; entre el sujeto cartesiano y el nihilismo, *hay un abismo y un puente.*

Tomados por separado poca relación hay entre ellos, pero hecha su historia hay un lazo que los une: la historia del hombre. O mejor, la historia de lo que el hombre ha dicho de sí mismo en la Modernidad. Ese puente es, diría Hegel, un "desarrollo del espíritu."

Del espíritu, de la materia o de lo que sea, lo importante es que hay un proceso pensable en términos de triadas hegel-marxistas: de lo subjetivo a lo objetivo, y de lo objetivo a lo absoluto; de lo inmediato a lo abstracto, y de lo abstracto a lo concreto. De Descartes a Rousseau, y de Rousseau a Baudelaire, se ha tejido la trama paradójica del hombre moderno.

Paradójica porque una racionalidad que pretendía salvar al hombre de la crisis volvió la crisis permanente, es decir, la convierte en el referente inmediato y necesario de donde parte toda reflexión y toda acción. La Modernidad encontró la manera de hacerse indispensable, de autorreproducirse, de ser siempre nueva. Encontró la manera de poner al

hombre siempre en cuestión: sin saberse a sí mismo, pero sin dejar de contemplarse.

En un espejo...

El espejo del mundo, del otro, de la mujer, del salvaje. Cada uno de ellos fue siempre un espejo, sólo importante por la forma en que devolvía la imagen del hombre moderno. Y el espejo, por supuesto, no era visto por sí. La naturaleza, el otro, la mujer, el salvaje, fueron catalogados como enemigos a los que sólo se les conoció para controlarlos, para someterlos. Y de la mejor manera posible: haciéndoles creer que la imagen que ellos devolvían al opresor era la única realidad. La única manera que el salvaje (el indio o el negro o el amarillo) tenía de «des-salvajarse» era civilizándose, es decir, imitando la civilización, la visión, la concepción del otro: *convirtiéndose en un espejo*. La gran paradoja de la Modernidad (dominar y ser libre al mismo tiempo) estalló en América, en la mujer, en la naturaleza con consecuencias dramáticas de negación de sí. Pero sólo cuando no se supo ver el sentido libertario de la Modernidad.

La Modernidad define una manera de hacer filosofía, que no es, como suele decirse, una filosofía del sujeto, sino una filosofía del hombre, que para hablar de él y liberarlo, lo constituye en sujeto. La mejor manera de escapar a la incertidumbre de un mundo cambiante es controlando los cambios, siendo el origen de las transformaciones: eso es el sujeto. Pero para construirlo fue necesario dotarlo de diversas características que terminaron por volverse contraproducentes. Tales características del sujeto moderno son, en mi opinión, las siguientes:

- 1) que el individuo humano es *sujeto*.
- 2) que tal sujeto se caracteriza por ser el *fundamento* de todas las representaciones y de todas las acciones sobre la realidad.
- 3) que es un sujeto *dual y dicotómico*, en el sentido de que siempre aparece partido en dos (alma-cuerpo, razón-pasión, etc.) y sus acciones y representaciones se organizan sobre una lógica también dividida en dos

(naturaleza-humanidad, cosas-hombres, salvajismo-civilización, determinismo-libertad, etc.)

4) que el sujeto está inscrito en el *tiempo* que se concibe como teniendo una sola dirección y un solo sentido (del pasado hacia el futuro)

5) y que el lugar de todas las representaciones "legítimas" del sujeto, ya sea que se originen en el entendimiento, la imaginación o la voluntad, es la *conciencia*.

No todas esas ideas son propias de la Modernidad: el dualismo es una idea griega y la concepción lineal del tiempo es cristiana. Pero la Modernidad se construyó sobre la base de utilizar y estructurar todo ello en una totalidad coherente.

Cada discurso se construye por tanto, sobre la base de evitar la incertidumbre en la medida de lo posible, garantizar la libertad de las personas y destruir cualquier atentado contra estos dos principios, siempre con el supuesto de que cada hombre individual es un sujeto, o puede serlo, de su propio desarrollo. Que cada hombre es el creador de su propia libertad. Los diferentes discursos contruidos para hablar del hombre han sido analizados entrelazadamente en el texto, pero vale la pena resumirlos por separado.

Educación

La situación de incertidumbre generada por la caída del sistema medieval hace necesario un nuevo tipo de educación. En la discusión por lograrla se sientan las bases de la Modernidad.

La discusión arrojó una finalidad general y un principio sobre el cual organizar la didáctica: *hacer humano al hombre*, fue la finalidad que, de ahí en adelante, debía tener toda educación éticamente fundada. Hacerlo más sabio, más inteligente, más racional, más eficaz como técnico, serían finalidades subsidiarias de la más general e importante función educativa. El principio para organizar la didáctica fue poner al joven en contacto con las grandes creaciones del espíritu humano, como

contenidos de su educación, en el entendido de que ese contacto generaría un incremento en su capacidad de utilizar sus propias facultades humanas.

Y la educación fracasó.

Se olvidó la finalidad y se mantuvo el principio. Se mantuvo precisamente lo que carecía de evidencia como regla de organización de la educación y terminó por usurpar el sitio de la finalidad última. El contenido sustituyó al sentido. Se creyó que el aprendizaje de las reglas de la lógica implicaría de manera necesaria y automática un incremento de la capacidad de razonar de los hombres. Se creyó que la lectura, análisis y disfrute de la literatura o de las artes generaría un aumento de su sensibilidad y de su moralidad. Se creyó que el aprendizaje de los principios de las matemáticas conllevaría un aumento de su eficacia para resolver problemas científicos y sentaría las bases para un razonamiento ordenado, escéptico y sistemático no sólo de los problemas de la disciplina, sino de la vida en general. En pocas palabras, se pretendió que un joven sería más sensible si a fuerzas leía a Shakespeare, más racional porque era capaz de memorizar un *modus ponens*, más crítico y revolucionario si leía a Marx o a Rousseau, más escéptico porque pasaba un examen sobre Descartes. Y esa pretensión fue tan absurda como creer que una persona puede ejercitar su cuerpo leyendo reglamentos deportivos.

Las sucesivas crisis educativas (la del siglo XVII, que da origen a la crítica de Rabelais y Charron, entre otros; la del XVIII de donde sale Rousseau; la del XIX con los románticos; y la del siglo XX puesta de manifiesto con las atrocidades cometidas por pueblos cuya educación tradicionalmente había sobresalido por extensa y rigurosa) han puesto de manifiesto un dato esencial que va en contra de cualquier "evidencia" que pueda tener el principio original: *la cultura no humaniza*. Y es que un hombre puede leer a Goethe o a Rilke por la noche, puede tocar a Bach o a Schubert, e ir por la mañana a su trabajo en Auschwitz. Decir que no los entiende o que tiene mal oído es una cretinez.

En el caso de la educación, una reforma que pretenda recuperar su sentido originalmente moderno debe pasar necesariamente por el abandono del principio organizador de su didáctica.

Política, Economía y Moral.

«Todos los hombres nacen libres, pero viven en todas partes entre cadenas». La aserción primera del *Contrato Social* se convierte en grito de guerra, de revolución, de libertad. Pero la política siempre se moverá en el intersticio conflictivo de la eficacia y la moralidad, de la acción que realiza, y de fines que son principios irrenunciables. Entre la eficacia y la verdad, la política no siempre encontrará la manera de identificar los dos términos.

Su gran problema es lidiar directamente con la voluntad de dominio del hombre. El dominio del hombre sobre lo otro (la naturaleza o los demás) se concibe como condición necesaria para evadir la incertidumbre del mundo. Una política libertaria tiene que partir de la necesidad de evadir la angustia sin caer en el dominio de los humanos. *La política así entendida es la posibilidad de una convivencia armónica*, que se rige, por tanto, en primera instancia, por reglas morales y donde los principios y normas del gobierno no son más que derivaciones de tales reglas. Sin embargo, las pasiones naturales, o al menos el temor de su supuesto poder destructivo, siempre pondrán un límite a las formas meramente morales de organización política. La política se transforma así, independientemente de la voluntad o las creencias, *en el arte de ejercer el poder*.

En este sentido, una doctrina política es aquella que pretende resolver u organizar tal paradoja. El caso del liberalismo es importante porque en cierta forma se propone como la síntesis suprema de la tradición occidental moderna.

El liberalismo partió siempre de dos supuestos fundamentales: el primero es el *individualismo* por oposición a cualquier tipo de colectivismo, es decir, que el punto de partida y la explicación de cualquier acto o pensamiento humano es la persona individual, de tal suerte que las acciones "colectivas" (sociales, económicas, políticas) en última instancia y de manera necesaria, encuentran su explicación en los actos

individuales, como una suma de ellos, o mediante transacciones entre individuos que llegan así a un acuerdo. El segundo, congruente con el anterior, es que *todas* las relaciones entre individuos son irreductiblemente *relaciones morales*, o sea que un problema político, económico o social debe resolverse siempre en términos de un reconocimiento mutuo, sincero y de buena fe, de derechos y obligaciones, como una autolimitación por ambas partes, pero con la determinación de sostener sus propios derechos.

Estos dos principios dan origen a dos tipos de liberalismo: el liberalismo como doctrina económica y el liberalismo como doctrina política. La distinción es importante como se verá luego. El primero parte de que todas las acciones económicas son, por supuesto, individuales, por lo que la mejor manera de organizar racionalmente la producción y distribución de la riqueza social, es mediante la libre concurrencia a un mercado no restringido por un poder ajeno o distinto a las propias relaciones económicas entre los individuos. Este mercado libre es un espacio donde la acción individual que busca racionalmente lograr su propio interés, debería dar por resultado automático una armonía entre los individuos, en la medida en que se produce lo necesario para mantener la vida, se reparte de la mejor manera y con la mayor justicia posible entre todos. El liberalismo político, por su parte, es la doctrina que sostiene el respeto irrenunciable a las libertades civiles (libertad de pensamiento y expresión, de reunión y asociación, etc.), por el medio que sea, y sin que el Estado, obligado a garantizar su ejercicio, tenga derecho *por ningún motivo* a interferir en su libre desarrollo mediante la violencia o la propaganda. En este sentido, el liberalismo político ha terminado por identificarse con la "democracia"²²³, entendida como forma de organización política basada en el principio de la soberanía inalienable del pueblo, expresada a través de asambleas representativas y en la dependencia del poder ejecutivo respecto a los mandatos del electorado, con una oposición organizada y permitida que sabe distinguir el límite entre oposición y subversión (en otras palabras, respeta escrupulosamente las reglas del juego electoral... y el Estado también).

²²³ "Sin adjetivos" diría alguno de los que siempre se dan la vuelta sobre lo mismo.

La distinción entre liberalismo económico y político no es arbitraria, debido a que desde la fundación de la economía clásica (expresión pretendidamente científica del primero), debida a Adam Smith y David Ricardo, fue manifiesta una contradicción entre las dos líneas de este pensamiento. Para el económico, toda intervención política en el mercado tiende a limitar la libertad de las personas y a reducir su eficacia como distribuidor justo y armónico de la riqueza. El liberalismo político partió del principio ético utilitarista de que toda decisión racional debe satisfacer la condición de lograr la mayor felicidad para el mayor número.

Ricardo partió del supuesto, debido a Malthus, de que todo aumento en la riqueza social por encima del límite de la estricta supervivencia sería inmediatamente consumido por un aumento de la población, por lo que la riqueza siempre es limitada. La población adquiere la riqueza mediante el *ingreso*, el cual se divide en tres tipos que a su vez definen tres clases sociales: la renta, la ganancia y el salario. Ahora bien, como la riqueza es limitada, todo aumento en el ingreso de una clase implica necesariamente una disminución del ingreso de las otras. Así, cada clase, buscando su propio interés legítimo (el aumento de su ingreso) se convierte en enemiga de las otras. La famosa armonía social se transforma en lucha de clases, y cada decisión implica violar el principio de la mayor felicidad para el mayor número.

El argumento fue considerado tan contundente que, en la tradición clásica desde John Stuart Mill, con la sola excepción de Herbert Spencer, prácticamente ningún pensador liberal importante ha sostenido la doctrina del mercado absolutamente libre, y han optado más bien por regulaciones jurídicas para mantener bajo control sus efectos negativos (regulaciones como la limitación de la jornada de trabajo, el salario mínimo y la seguridad social).

El liberalismo ha tratado de encontrar la solución a esta paradoja (respetar absolutamente la libertad individual pero reconociendo que por sí sola no es capaz de promover una sociedad armónica y justa) en esa reducción a la dimensión moral de las relaciones económicas y políticas, en el entendido de que, así como un hombre no mata a su propio hermano, el respeto irrenunciable a los derechos de los otros debe mantener cierto grado de armonía social basada, para el logro de fines concretos,

en la negociación que permite a los intereses propios realizarse sin entrar en contradicción con los intereses de los demás. Sin embargo, una importante tradición filosófica que parte de Hegel (incluido el marxismo aunque no sólo él) ha puesto de manifiesto la especificidad de las relaciones políticas como esencialmente distintas, cuando no opuestas, a la moralidad.

El argumento de Ricardo es, en verdad, demoledor: es el que Marx utilizó contra él en su crítica de la economía política, pero puede aplicarse el mismo esquema ya no a clases sociales, sino a los individuos mismos en la más pura y pre-ricardiana tradición liberal, con tal que se suponga que la riqueza es limitada siempre.

En Hegel, como ya vimos²¹¹, la moralidad es abstracta y limitante mientras no se integre y sea superada por el momento determinante de la política, que así adquiere una autonomía respecto a la moral pues se basa en el saber absoluto. La perspectiva hegeliana, aunque contundente en la exposición del problema de cómo la moralidad individual es limitada y abstracta, conduce como ya señalamos a un autoritarismo de corte tecnocrático o burocrático. Pero el aspecto "inmoral" de la perspectiva hegeliana, no resta un ápice al problema en que se mete el liberalismo que tiene que actuar contra sus principios continuamente. Y el liberalismo fue un experto del pragmatismo político al estilo Maquiavelo (el fin justifica los medios), quien casualmente, fue el primero quien apreció la importancia de distinguir la política de la moral.

Arte y Estética

La función que la Modernidad da al arte desde el Renacimiento es conocer la realidad y apoyar su transformación. El conocimiento que aporta no es científico, no es necesariamente conceptual o racional. El arte se dirige siempre a la sensibilidad humana utilizando un lenguaje cuya característica principal sería la inmediata y universal comunicabilidad a través de lo sensible. No por ello es menos riguroso.

²¹¹ Cf. Supra. *Descartes y el Espíritu del barroco. Intermedio sobre el Estado.*

El conocimiento aportado por el arte es el de una realidad que se percibe de manera inmediata pero, a través del artista y su estilo (que incluiría las convenciones de representación de la realidad) ésta pasa por un tamiz de abstracción, de selección de rasgos esenciales o relevantes, que son los que se colocan en la obra. La obra debe ser "bella", es decir, agradable a los sentidos y a la mente, lo cual garantiza su eficacia comunicativa. Con el surgimiento de la categoría de lo "sublime" se abre un nuevo campo de experimentación formal que, eventualmente, haría posible las vanguardias: la obra no debe ser bella, sino liberadora, mediante un proceso que va del impacto que puedan tener imágenes desdibujadas, grotescas o decididamente feas en el espectador, y que concluye en una conmoción del espíritu que así podría ser movillizado hacia la acción. En cierta forma, la estética de lo sublime pone en operación un principio tan antiguo como es la catársis aristotélica, con una diferencia significativa: más que una "purificación" que mantenga el orden al eliminar por agotamiento las pasiones destructivas, busca una superación real, es decir no simbólica o imaginaria, de un orden social opresivo.

La importancia que le otorga Kant a la facultad de juzgar, y el lugar donde Hegel coloca al arte en su sistema (sólo debajo de la filosofía) muestran que el arte para la Modernidad tiene más sentido que el de simple productor de imágenes. Al mismo tiempo, y por ello mismo, el poder intentará poner coto a esa capacidad libertaria mediante instituciones. Las academias, como la fundada por Lorenzo de Médici en Florencia, o la Academia de Francia dominada por Luis XIV, son instituciones cuya finalidad primera es *domesticar* al artista. A la vez que separarlo de sus orígenes populares como artesano mediante la profesionalización de su oficio.

Ante tal institucionalidad, que pronto comenzará a expandirse con la fundación de salones, galerías y museos, la función libertaria del arte se buscará fuera del marco social que el poder le reconoce. Lo que lleva a la formación del artista "salvaje" es ante todo, la necesidad de serle fiel al proyecto que funda el arte de la Modernidad.

Simultáneamente a este proceso de "desadaptación" del artista, surgen los intentos por ampliar el concepto de arte y el de estética, aunque la corriente general del pensamiento sea el de una progresiva

reducción. Ampliar lo que se entiende por arte o por capacidad estética significa deslegitimar la preminencia de las instituciones artísticas: decir que todos son artistas es tanto como darle una bofetada a las academias cuya base precisamente es la contraria, en otras palabras, las academias parten del supuesto de que no todos son artistas y que sólo ellas pueden decidir, debido a su especialización, quienes sí lo son. Como bien señala Marcuse, ampliar el concepto de estética, sacarlo de la corriente principal de la reducción del orden del discurso, es condición de posibilidad de una transformación social y de una liberación humana. Significa liberar las facultades del hombre que han sido reducidas al papel de comparsas en la escena de la vida cotidiana.

La desadaptación del artista significa liberarlo de las sujeciones de la moralidad y la política *impuestas*. Aun las doctrinas del arte por el arte de Wilde llevan esa marca: «un libro no es moral ni inmoral, sólo está bien o mal escrito», significa que nadie tiene derecho a imponer al artista criterios sobre la forma o el contenido de su obra. Pero sea un dandy o un maldito, el artista exige su derecho a que nadie le diga qué hacer, aunque desde luego esté convencido de la pertinencia de lo que hace. En otras palabras: «no me digas qué hacer, pero aprécialo cuando termine». El artista moderno no se dará cuenta sino hasta muy tarde, que hacer posible lo primero mediante su alejamiento moral o psicológico, muy a menudo implicará hacer imposible lo segundo. Una contradicción entre la producción artística y su distribución y valoración sociales se convertirá en la marca del arte.

Ciencia y Técnica.

La ciencia puede caracterizarse en cuatro aspectos: a) el progreso: es entendido como el fin de un único camino hacia adelante en la historia de la humanidad. Pero esta finalidad no es definida nunca, de tal manera que el desarrollo no es más que el pretexto de un nuevo desarrollo, la satisfacción de las necesidades actuales supone siempre la creación de nuevas necesidades. La salvación cristiana se seculariza en forma de progreso y se mantiene el pretexto de la dominación: el futuro es siempre el lugar de la realización plena, a costa de la frustración presente.

b) La dominación de la Naturaleza: es la razón de ser de las Ciencias Naturales y la Economía, el afán de un mundo perfecto donde todos los recursos sean disponibles de inmediato. El mundo perfecto supera, o retrasa, el planteamiento del problema de la distribución de la riqueza y de la justicia: si siempre puedo satisfacer mis necesidades, no importa que otros reciban más que yo. La justicia carece de sentido.

c) El objetivismo. Dice Marcuse: «La cuantificación de la naturaleza, que llevó a su explicación en términos de estructuras matemáticas, separó la realidad de toda finalidad y, por tanto, separó lo verdadero de lo bueno, la ciencia de la ética. De cualquier modo que hoy pueda definir la ciencia la objetividad de la naturaleza y sus relaciones entre sus partes, no puede concebirla científicamente en términos de "causas finales". Y por esencial que pueda ser el sujeto como punto de observación, medición y cálculo, este sujeto no puede desempeñar su papel científico como agente ético, estético o político.»²¹⁵ Hay una separación fundamental entre el Sujeto y el Objeto, separación en términos de la distinción kantiana entre Razón Pura y Razón Práctica. En Kant las cosas son objetos en, por y para el sujeto, el objeto es concebido en términos instrumentales. «La ciencia de la naturaleza —dice Marcuse— se desarrolla bajo el *a priori* tecnológico que enfoca la naturaleza como instrumentalidad potencial, objeto de control y organización. Y la aprehensión de la naturaleza como instrumentalidad hipotética precede al desarrollo de toda organización técnica particular.» Sin embargo, el hombre no es el verdadero sujeto de la instrumentalización del objeto; el hombre es sujeto en la Razón Práctica, pero no en la acción en cuanto tal, sino sólo en la intencionalidad, una intencionalidad que no puede aplicarse a la ciencia. Separación de la vida cotidiana en esferas autónomas (ciencia, moral, arte) sin posibilidad de relación entre ellas.

d) Homogeneización de la experiencia: continúa Marcuse: «La tensión entre la Razón, por un lado, y las necesidades y deseos de la población,

²¹⁵ H, Marcuse. *El hombre unidimensional*. cap 6.

(que ha sido el objeto pero raramente el sujeto de la Razón), por el otro, ha existido desde los inicios del pensamiento filosófico y científico. La "naturaleza de las cosas" incluida la de la sociedad, fue definida de modo de justificar la represión, y hasta la supresión, como perfectamente racional. El conocimiento y la razón verdaderos exigen el dominio sobre los sentidos, sino es que su completa eliminación.» El método galileano experimental y matemático permea la concepción de la ciencia contemporánea. El método constituye una experiencia domesticada en forma de experimento, marginando otros tipos de experiencias posibles, o limitando su ámbito de eficacia práctica; la experiencia religiosa o mística, la provocada por drogas, la experiencia estética, carecen de sentido y no aportan conocimiento alguno sobre la realidad. La Modernidad, en este sentido, puede caracterizarse como el intento represivo de arrojar la luz de la Razon instrumental sobre zonas oscuras que de esta manera pueden ser aprovechadas económicamente.

El hombre paradójico.

El saldo es simple. La respuesta a la pregunta por lo «propio» del hombre es la *paradoja*. En cierta forma, también la mentira. El carácter dual del sujeto moderno constituye su forma de mirar y actuar sobre el mundo: *el doble juego*. El hombre busca la unidad, pero se vale de la dualidad cada vez que le conviene.

El dualismo cuerpo-espíritu muestra con evidencia el tipo de usos y justificaciones que permite al hombre en situaciones concretas. La separación de ambas «naturalezas» es lo que permite al marido infiel justificarse: "es la tentación de la carne, en realidad amo a mi mujer", dice. Y la mujer utiliza la misma justificación para hacer tolerable su situación de esposa engañada.

"Te quiero, pero como amigo", dice la chiclea cuando un galán que no es el de sus sueños se le declara. Amistad y sexo están separados aquí por la misma distancia que separa lo espiritual (puro, positivo, etc) del cuerpo (maligno, pero también, íntimo y privado). El amor definido como posibilidad de unificar los dos aspectos en una relación «legítima» (sea por su apego a la ritualidad social establecida, es

decir, el matrimonio o el noviazgo; sea por su apego a una moralidad más alta y «sublime», la del «amor eterno»), se eleva a tal altura que se vuelve inalcanzable. Después de los románticos y su puesta en obra de este estremecimiento metafísico en que se ha convertido el amor, Hamlet tendría que aceptar que Ofelia dudara también de eso.

Pero esa separación le permite al prisionero mantener un estrecho margen de libertad intocable frente al torturador que profana su cuerpo. Puede ser que el cuerpo sufra y esté encadenado, pero el espíritu sigue libre. El dualismo impone su paradoja: por un lado garantiza la libertad, pero por otro no impide que se justifiquen sus posibles usos «inmorales». Los ejemplos podrían multiplicarse. El hombre moderno define el bien moral como lo que mejor le conviene. La guerra es mala, a menos que sirva a una «causa justa». La ley es buena, siempre y cuando no oprima o reprima al hombre, etc.

La paradoja se sitúa también, desde luego, en términos metafísicos: el libro con el que nace la poesía moderna, es uno cuyo tema prácticamente único es el hombre moderno. Y ya desde el título aparece la paradoja, *flores del mal*. En Baudelaire el hombre es descrito en función de sus contradicciones: el bien y el mal, la belleza y la fealdad, la vida y la muerte, la comunicación y la incomunicación, el hombre y la mujer. El que el poeta haya pensado originalmente titular al texto como *Lesbos* no es sino muestra de cómo la paradoja del hombre moderno es manifiesta de manera más tajante en la relación entre los sexos. Las «mujeres condenadas» del libro es un intento por romper el espejo que la mujer es para el hombre, pero al mismo tiempo es una forma de hacerlo más patente. Delfina desprecia a los hombres, pero se comporta como ellos: el mismo afán de dominio, de posesión, anida en ella. Baudelaire trata de encontrar la solución a la paradoja asumiéndola, describiéndola. La solución a la contradicción es el poema mismo que en su forma reposada y perfecta habla de la barbarie. Rimbaud ya no intenta siquiera la síntesis y se hunde, casi con desesperación y alegría —la alegría del suicida que se va a librar de sus sufrimientos—, en la profundidad de sus contradicciones. Pero en su crítica a lo establecido apunta a una nueva definición de lo erótico que, rompiendo lo establecido, promueva una liberación de esa relación entre espejos.

La relación entre espejos termina por negar a ambos. Dice la «nostalgia femenina»: «La mujer ya no se siente más mujer, sus atributos quedan en la lejanía, en la chispa de intuición que le queda y todo porque no es reconocida como tal, y solamente en la negación de la mujer puede ir formando ya no a la mujer objeto sino a una nueva mujer que viva experimentando desde sus múltiples facetas la integración...».²²⁶ La transformación de la mujer en espejo es un proceso que se inicia con la poesía cortesana del Renacimiento. La poesía que funda a las Humanidades, es decir, a la *reflexión* sobre el hombre.

Sartre lleva a sus últimas consecuencias el dualismo al mostrar que, sobre sus bases, la relación erótica, al menos como se había pensado por el romanticismo (que es el primero en pensar y postular la igualdad radical entre los sexos, pero sin negar las diferencias que los hacen específicos), es imposible. Sorprende que un pensamiento tan pragmático como es la Modernidad hubiera llegado a este callejón sin salida, si no es por un tremendo moralismo. El mismo moralismo que termina haciendo irresoluble la contradicción entre libertad y determinación. El moralismo absolutiza los valores y convierte la relación, cualquier tipo de relación, en una lucha del todo o nada.

Nietzsche y Rougemont salvan el asunto. El primero con su moral del guerrero, y el segundo con su análisis preciso sobre las relaciones entre amor y guerra. Situar la relación erótica en términos guerreros (y las metáforas guerreras han sido centrales en los discursos amorosos) significa situar el problema en la muy democrática moral del combatiente: que gane el mejor, el más fuerte, el más astuto. En la guerra y en el amor todo se vale y la moralidad queda fuera.

El hombre moderno, transido desde el sueño de Descartes por una ambición de absoluto (no exenta de religiosidad, pese al ateísmo con el que nace), se sume en las contradicciones de una racionalidad que descubre la pluralidad y la relatividad, pero que a fuerza de ansiar el absoluto busca un referente privilegiado para normar la acción.

De lo inmediato a lo abstracto, de lo abstracto a lo concreto, era el camino lógico, aunque no siempre transitado de la Modernidad. Lo

²²⁶ A. Carral. *A propósito de la nostalgia femenina*. Inédito. Cf. M. García Torres. «Nostalgia femenina». *El Gallo Ilustrado*. *El Día*. 9 de junio, 1985.

inmediato al hombre moderno siempre es la incertidumbre, la angustia, la imposibilidad de conocer su futuro, salvo por un dato esencial, evidente e irrefutable: *la muerte*. La muerte es el límite absoluto con el que se enfrenta el hombre moderno, una muerte de la que se quiere escapar, o al menos exige el derecho a decidir la calidad de ella. La respuesta al problema fue la consideración abstracta del hombre como sujeto de su propio devenir. «El buen sentido es la cosa mejor repartida del mundo». La frase inicial del *Discurso del Método* apunta directamente al centro de la incertidumbre. Todos somos iguales. Una identidad abstracta garantiza para todos y cada uno la posibilidad de ser sujeto de su propia vida. El sujeto abstracto, mera lógica de sus posibilidades psicológicas, teóricas y éticas, debe, sin embargo, ser llenado progresivamente en sus vacíos por la concreción que diferencia y distingue. La historia de la literatura podría leerse como el proceso progresivo por descubrir los faltantes, por explorar los choques necesarios de lo abstracto con la realidad material. El descubrimiento de las pasiones (por los románticos), y luego el enfrentamiento de la conciencia individual con las diferentes realidades de lo social (la moral, la política, la economía, los otros) por la novela psicológica, son el itinerario de un viaje a lo concreto. La poesía es lo mismo, con la sola y crucial diferencia de que su lenguaje busca la inmediatez de la comunicación intuitiva.

El salto a lo concreto será el salto mortal de la Modernidad. Allí es donde la Modernidad se topa consigo misma.

Debasar y rebasar.

Debasar y rebasar es la diada que organiza el pensamiento y la poética de Martí. Hablar de Martí es algo más que ser consecuente con mi propio contexto cultural y geográfico. Significa ascender a lo concreto de una problemática propia. Significa también un pensamiento capaz de trabajar todavía sobre la realidad. Una manera de pensar la propia realidad. Debasar y rebasar, es decir, quitar las bases anteriores y fundar la realidad sobre bases nuevas y *mejores*, es la marca de la modernidad de Martí, y la posibilidad de una modernidad verdadera para América Latina.

Martí parte de lo abstracto, es decir, la identidad esencial de los hombres por debajo, o por encima, de las diferencias accidentales de lengua o color de piel, para de ahí dirigirse a la consideración concreta de esas diferencias que caracterizan y singularizan a los pueblos y a los individuos. Sin embargo, y aquí está el punto crucial, la consideración de la diferencia no cancela la identidad primera. Esta es la base del verdadero humanismo de la Modernidad. La identidad abstracta del «todos somos iguales» implica el derecho inalienable de cada uno a ser lo que es, a ser lo que quiera ser. Esta es la base de lo que solemos llamar Derechos Humanos: «Ninguna persona puede ser discriminada por razón de su sexo, religión, raza, ideología, etc...» Lo cual significa exactamente eso, pero algo más: que toda persona tiene el derecho a sentirse orgullosa de su sexo, religión, raza, ideología, etc...

El moralismo que absolutiza los valores ha implicado históricamente o cancelar de manera casi siempre represiva las diferencias en función de una igualdad que sólo existe en los libros; o bien negar la igualdad que garantiza para todos el derecho de ser libres, por afirmar las diferencias e imponer sobre ellas la justificación de un dominio. «Todos los hombres son iguales, pero los indios (los negros, las mujeres) no son hombres», luego, deben ser dominados. O bien el negro, la mujer, el indio han tenido que transformarse en «hombres» (lo que ellos decían que era un hombre) para poder aspirar a esa igualdad, es decir, debían renunciar a sus diferencias. O bien la diferencia se impone y los otros son inferiores o enemigos.

Las consecuencias de ello son evidentes en América Latina: la modernización fue siempre el pretexto de la conversión forzada de los seres humanos específicos de acá, a los valores, concepciones y organizaciones propias de allá. Una modernización auténtica debe operar una transformación «martiana» del pensamiento y la acción: asumir la identidad universal de los seres humanos como condición de posibilidad del ejercicio de la diferencia; y a la vez, asumir el ejercicio libre de las diferencias como la única manera de hacer valedera la identidad universal. En el Gran Teatro del Mundo, todos somos actores con el derecho de elegir nuestro papel.

La risa de la inteligencia.

La Modernidad, pese a todo, es irrenunciable. Renunciar a ella significa renunciar a la individualidad libre, significa hundirse por completo en una comunidad cerrada donde cada papel es asignado de antemano y, además, no se concibe como papel, como máscara, sino como esencia. La metáfora del Gran Teatro del Mundo es clara en ese sentido: si algo garantiza al obrero, a la secretaria, al intelectual, la posibilidad de no enajenarse con su actividad es que precisamente es una máscara que se puede retirar cuando se desee (o se pueda), porque debajo de ella hay un rostro. La identificación completa de hombre y función, es decir, la ausencia de un sujeto de los atributos, significa no ser, ni poder ser nunca más, que lo que se hace. Como una máquina.

Si la incertidumbre es lo inmediato al ser humano moderno, entonces se resuelve por la lucha. La lucha continua, permanente contra todo y contra todos para ser libre. Los derechos que nos corresponden como seres humanos no están dados, han sido construidos a lo largo de varios siglos de lucha y discusión. Se nos dan, pero no se nos regalan. Hay que pagarlos, hay que obtenerlos. En este sentido, la moralidad y la política han de reducirse a establecer y garantizar las condiciones de una pelea equitativa: no se vale debajo del cinturón, no se vale con armas atómicas, no se vale contra la población civil. Lo que Martí llamó la «guerra justa y sin odio».

Mundo de incertidumbre, de paradojas, de contradicciones, donde nada me garantiza que no he de morir al minuto siguiente, pero en el que puedo luchar para hacer menos amplio el margen de esa falta de conocimiento. Respeto hacia los otros, respeto hacia mí. Sin garantías, sin fundamentos, sin religiones.

Oh, valiente mundo nuevo!

Diría Henry Miller, ese gran crítico de la Modernidad salvaje:

¡Risa!, aconsejaba Rabelais. Para todos vuestros males, ¡risa! ¡Jo, qué difícil es tomar su sana y alegre sabiduría tras todas las fraudulentas medicinas que hemos tragado! ¿Cómo reír cuando tenemos gastado el torro del estómago? ¿Cómo reír después de toda la miseria con la que nos

han envenenado esos espíritus seráficos, serios, tristes, sufrientes, solemnes, de caras pálidas y mandíbulas salientes? Entiendo la traición que los inspiró y les perdono su genio. Pero es difícil liberarse de todo el dolor que han creado.¹¹¹

Carlos Guevara Meza

La Providencia, marzo de 1992.

¹¹¹ Henry Miller, *Primavera Negra*. 1936.

COLOFON

*¿Del tirano? Del tirano
Dí todo, ¡dí más!: y clava
Con furia de mano esclava
Sobre su oprobio al tirano.*

*¿Del error? Pues del error
Dí el antro, dí las veredas
Oscuras: dí cuanto puedas
Del tirano y del error.*

*¿De mujer? Pues puede ser
Que mueras de su mordida;
Pero no empañes tu vida
Diciendo mal de mujer!*

José Martí Versos Sencillos. 38.

1891.

*Si no aprendéis, reiréis al menos;
mi corazón no puede otra materia elegir
Al ver el pesar que os consume y mina;
mejor es de risa que de llanto escribir,
pues lo propio del hombre es reír.*

François Rabelais. Gargantúa y Pantagruel. 1533. «A los lectores».

Cuando toda la raza humana está desternillándose de risa, entonces el mundo va por buen camino. En ese momento todo el mundo puede ser Dios o cualquier otra cosa. En ese momento, cuando ríes hasta que te saltan las lágrimas y te duele el vientre, estás abriendo una claraboya y dejando que se ventilen los sesos. En ese momento nadie puede convencerte de que tomes un rifle y mates a tu enemigo; nadie puede convencer a nadie para que abra un mamotreto que contenga las verdades metafísicas del mundo y lo lea. Si sabes lo que significa la libertad, la libertad absoluta y no la libertad relativa, en ese caso debes reconocer que eso es lo más cerca que puedes

llegar a estar de ella. Si estoy en contra del estado del mundo no es porque sea un moralista... es porque quiero reírme más.

Henry Miller: Trópico de Capricornio. 1939.

BIBLIOGRAFIA.

- Abbagnano, Nicola. Diccionario de Filosofía. México. F.C.E. 1966.
- Aguilar Rivero, Mariflor. Teoría de la Ideología. México. UNAM. 1984.
- Alighieri, Dante. Divina Comedia. (Trad. Angel Crespo). México. Origen/Omgsa. 1984.
- Althusser, Louis. Montesquieu: la política y la historia. (Trad. Ma. Esther Benítez). Barcelona. Ariel. 1979.
- Aristotle. Physics. (Ed. W.D. Ross). Oxford. University Press. 1936.
- . Metaphysics. (Ed. W.D. Ross) Oxford. University Press. 1948.
- Aristóteles. Metafísica. (Trad. Valentín García Yebra) Madrid. Gredos. 1970.
- Attali, Jacques. Historias del tiempo. (Trad. J. Barrales Valladares). México. F.C.E. 1985.
- Aubenque, Pierre. El problema del ser en Aristóteles. (Trad. Vidal Peña). Madrid. Taurus. 1974.
- Bacon, Francis. Novum Organum. (Trad. Cristóbal Litrán) Madrid. Sarpe. 1984.
- Blanck, Fanny; Cereljido, Marcelino. La vida, el tiempo y la muerte. México. SEP/F.C.E./CONACyT. 1989.
- Barca, Calderón de la. El gran teatro del mundo; La devoción de la cruz. Madrid. Espasa-Calpe. Col. Austral. 1979.
- Barnes, B.; Kuhn, T.S.; Merton, R.K., et al. Estudios sobre sociología de la ciencia. (Trad. Néstor A. Míguez). Madrid. Alianza Editorial. 1972.
- Baudelaire, Charles. Les fleurs du mal; Petits poèmes en prose; L'art romantique. Paris. Larousse. 1934.
- . Las flores del mal. México. Origen/Omgsa. 1983.
- . Diarios Intimos. (Trad. Rafael Alberti). Puebla. Premiá. 1990.
- . Pequeños Poemas en Prosa; Los paraísos artificiales. Madrid. Cátedra. 1986.
- Bayer, Raymond. Historia de la Estética. (Trad. Jasmin Reuter) México. F.C.E. 1984.
- Beck, Leslie John. The method of Descartes. Oxford. Clarendon Press. 1970.

Bobbio, N.; Bovero, M. Origen y fundamentos del poder político. (Trad. J. Fernández Santillán) México. Grijalbo, 1984.

Boccaccio, Giovanni. El decamerón. (Trad. Juan G. de Luaces). Barcelona. Círculo de Lectores. 1972.

Boden, Margaret. Inteligencia artificial y hombre natural. (Trad. Julio C. Armero) Madrid. Tecnos. 1984.

Bolter, J. David. El hombre de Turing. México. F.C.E./CONACyT. 1988.

Bronowski, J. The Common Sense of Science. London. Heinemann Educational Books Limited. 1970.

Buber, Martín. ¿Qué es el hombre? (Trad. Eugenio Imaz). México. F.C.E. 1985.

Bunge, Mario. Economía y filosofía. Madrid. Tecnos. 1985.

Byron, Lord. Mazzeppa. (Trad. J.M. Roa Bárcena) Puebla. Premia. 1989.
Campbell, Jeremy. El hombre gramatical. (Trad. Juan José Utrilla). México. F.C.E./CONACyT. 1989.

Carmina Burana. La poesía de los goliardos. México. SEP. 1987.

Cassirer, Ernest. El problema del conocimiento. (Trad. Wenceslao Roses) México. F.C.E. 1986.

Casullo, Nicolás. El debate modernidad-posmodernidad. Buenos Aires. Punto Sur. 1989.

Cioran, E.M. Historia y Utopía. México. Artífice Editores. 1981.

Collingwood, Robin George. Ensayo sobre el método filosófico. (Trad. Emilio Uranga) México. UNAM. 1965.

Cornford, F. M. La teoría platónica del conocimiento. (Trad. N. Cordero; M. Ligatto) Barcelona. Paidós. 1983.

Cruz, San Juan de la. Poesías completas. México. Origen/Omgsa. 1984.

Cruz, Sor Juana Inés de la. Textos. México. SEP/UNAM. 1982.

Dario, Rubén. Antología poética. México. Origen/Omgsa. 1983.

Descartes, René. Discurso del método. (Trad. Risieri Frondizi) Madrid. Alianza Editorial. 1984.

----. Discurso del método; Meditaciones metafísicas. (Trad. Manuel García Morente) México. Espasa-Calpe. 1983.

----. Meditaciones metafísicas, con objeciones y respuestas. (Ed. Vidal Peña) Madrid. Alfaguara. 1977.

- . Reglas para la dirección del Espíritu. (Trad. Juan M. Navarro Cordón) Madrid. Alianza Editorial. 1984.
- . El Mundo o Tratado de la Luz. (Trad. Laura Benítez Grobet) México. UNAM. 1986.
- . El tratado del Hombre. (Trad. Guillermo Quintás) Madrid. Alianza. 1990.
- . Las pasiones del alma. (Trad. Francisco Fernández) Barcelona. Península. 1972.
- . Oeuvres et lettres. (Ed. André Bridoux) Paris. Gallimard. 1953. Donne, Milton, et al. Poesía Inglesa, siglos XVI-XVII. México. Origen/Omgsa.
- Einstein, Albert; Infeld, Leopold. La física, aventura del pensamiento. (Trad. Rafael Grinfeld). Buenos Aires. Losada. 1974.
- Erasmus de Rotterdam. Elogio de la locura. (Trad. Oliveri Nortes Valls) México. Origen/Omgsa. 1984.
- Fernández Santillán, José F. Hobbes y Rousseau. México. F.C.E. 1978.
- Feyerabend, Paul. Tratado contra el método. (Trad. Diego Ribes). Madrid. Tecnos. 1986.
- . ¿Por qué no Platón? (Trad. María A. Albisu). Madrid. Tecnos. 1985.
- Flaubert, Gustave. Madame Bovary. México. Origen/Omgsa. 1983.
- Foster, Hal. (comp). La posmodernidad. (Trad. Jordi Fibla). Barcelona. Kairós. 1985.
- Foucault, Michel. La arqueología del saber. (Trad. Aurelio Garzón). México. Siglo XXI. 1984.
- Freud, Sigmund. El malestar en la cultura. Madrid. Alianza Editorial. 1989.
- . Psicoanálisis del arte. (Trad. Luis López Ballesteros). Madrid. Alianza Editorial. 1984.
- Fromm, Erich. El miedo a la libertad. (Trad. Gino Germani). Barcelona. Planeta. 1985.
- . Ética y psicoanálisis. (Trad. Heribeto F. Morck). México. F.C.E. 1985.
- Galileo. Diálogo sobre los sistemas máximos. (Trad. José Manuel Revuelta). Madrid. Aguilar. 1980.
- Garduño, R. Lara, R. Sandoval, M. Cerebro, metáforas y modelos: hacia un enfoque de sistemas biológicos. México. CONACyT. 1987.

- Gerard de Nerval. Oeuvres. (Ed. Albert Deguin). Paris. Gallimard. 1952.
- Gimpel, Jean. Contra el arte y los artistas. (Trad. Juana Bignozzi). Barcelona. Gedisa. 1979.
- Gödel, Kurt. Obras completas. (Trad. Jesús Mosterín) Madrid. Alianza Editorial. 1981.
- Goethe, J.W. Fausto. México. Origen/Omgsa. 1985.
- . Obras completas. (Ed. Rafael Cansino). Madrid. Aguilar. 1974.
- Gómez Robledo, Antonio. Platón: los seis grandes temas de su filosofía. México. F.C.E. 1982.
- Góngora, Luis de. Antología Poética. (Ed. Ana Suárez Miramón). México. Origen/Omgsa. 1984.
- González, Juliana. Ética y libertad. México. FFyLUNAM. 1989.
- Gracián, Baltasar. El Criticón. México. Origen/Omgsa. 1984.
- Habermas, Jürgen. Sobre Nietzsche y otros ensayos. Madrid. Tecnos. 1982.
- Hahn, Frank, Hollis, Martin. (comps.) Filosofía y teoría económica. (Trad. Eduardo L. Suárez). México. F.C.E. 1986.
- Haugeland, John. La Inteligencia artificial. (Trad. Irene Tulli). México. Siglo XXI. 1988.
- Hausser, Arnold. Historia social de la literatura y el arte. (Trad. A. Tovar; F.P. Varas). Barcelona. Labor. 1985.
- Hawthorne, Nathaniel. La letra escarlata. (Trad. Josefina G. de la Garza). México. SEP/UNAM. 1982.
- Hegel, G.W.F. Filosofía del Derecho. (Ed. Juan Garzón Bates). México. UNAM. 1985.
- . Fenomenología del espíritu. (Trad. Wenceslao Roces.) México. F.C.E. 1985.
- . De lo bello y sus formas. (Trad. Manuel Granell). México. Espasa-Calpe. 1989.
- Heidegger, Martin. Arte y Poesía. (Trad. Samuel Ramos). México. F.C.E. 1982.
- Helms, Steve J. Von Neumann and Wiener: from Mathematics to the Technologies of Life and Death. Cambridge. MIT. 1980.
- Henríquez Ureña, Max. Breve Historia del Modernismo. México. F.C.E. 1978.

Hirschman, Albert O. De la economía a la política y más allá. (Trad. Eduardo L. Suárez). México. F.C.E. 1984.

Hobbes, Thomas. Leviathan. (Trad. M. Sánchez Sarto). México. F.C.E. 1987.

----. De Cive y otros textos. (Ed. Enrique Lynch). Barcelona. Península. 1987.

Hofstadter, Douglas R. Gödel, Escher y Bach: una eterna trenza dorada. (Trad. Mario A. Usabiaga). México. CONACyT. 1982.

Horowitz, Irving Louis. Los anarquistas. Antología. Madrid. Alianza Editorial. 1982.

Hugo, Víctor. Odes et Ballades. Paris. Larousse. 1949.

----. Les Misérables. Paris. Hetzel et Lacroix. 1865.

----. Manifiesto Romántico. (Trad. Jaume Melendres). Barcelona. Península. 1971.

----. Literatura y Política. (Trad. Manuel Granel). Buenos Aires. Espasa-Calpe. 1946.

Hume, David. Tratado de la naturaleza humana. (Trad. Félix Duque). Madrid. Editora Nacional. 1984.

Huxley, Aldous. Un mundo feliz. México. Epoca. 1979.

Infeid, Leopold. El elegido de los dioses. La historia de Evariste Galois. (Trad. Roberto Bixio). México. Siglo XXI. 1990.

Jaeger, Werner. Paideia: Los ideales de la cultura griega. Mexico. F.C.E. 1980.

Jankélévitch, Vladimir. La mala conciencia. (Trad. Juan José Utrilla). México. F.C.E. 1987.

Jean-Paul (Richter). Sueños. (Trad. Jorge A. Ojeda). Puebla. Premia. 1989.

Jefferson, Thomas. Declaración de Independencia de los EUA. Agencia de comunicación Social de los EUA.

Kant, Immanuel. Crítica de la razón pura. (Trad. Pedro Ribas). Madrid. Alfaguara. 1984.

----. Crítica del Juicio. (Trad. Manuel García Morente). Madrid. Espasa-Calpe. 1981.

----. Lo bello y lo sublime: La paz perpetua. Madrid. Espasa-Calpe. 1964.

Kierkegaard, Sören. El concepto de la angustia. México. Espasa-Calpe. 1990.

Koyré, Alexandre. Estudios Galileanos. (Trad. Mariano G. Ambóu) México. Siglo XXI. 1988.

----. Estudios de historia del pensamiento científico. (Trad. E. Pérez Sedeño; E. Bustos). México. Siglo XXI. 1988.

Lambert, Rosemary. The Twentieth Century. Cambridge. Cambridge University. Col. History of Art. 1981.

Lara Aparicio, Miguel. (comp). Antología de Matemáticas. México. UNAM. 1971.

Lefebvre, Henry. Hegel, Marx, Nietzsche. (Trad. Mauro Armíño). México. Siglo XXI. 1986.

Le Goff, Jacques. Los intelectuales en el Edad Media. (Trad. Miguel Wald). Barcelona. Gedisa. 1987.

Lenin, Vladimir I. El Estado y la Revolución. Moscú. Progreso. 1974.

Leopardi, Giacomo. Diálogos. (Trad. Alvaro Mutis). Buenos Aires. Espasa-Calpe. 1943.

Lermontov, Mihail Jurevic. Un héroe de nuestro tiempo. (Trad. G. Portnof). Buenos Aires. Espasa-Calpe. 1943.

Locke, John. Ensayo sobre el entendimiento humano. (Trad. Edmundo O'Gorman). México. F.C.E. 1983.

Lope de Vega. Fuenteovejuna; El mejor alcalde del Rey; Peribañez y el comendador. Buenos Aires. Losada. 1969.

Losse, John. Introducción histórica a la filosofía de la ciencia. (Trad. A. Montesinos). Madrid. Alianza Editorial. 1985.

Manzoni, Alessandro. Los Novios. (Trad. Ramón Sangenis). Barcelona. Fama. 1952.

Marcuse, Herbert. El hombre unidimensional. (Trad. Antonio Elorza). México. Origen/Planeta. 1985.

----. Eros y civilización. (Trad. Juan García Ponce). Madrid. Sarpe. 1983.

----. Razon y Revolución. (Trad. Julieta Fombona). Madrid. Alianza Editorial. 1984.

Marlowe, Christopher. Tragedias. (Trad. Juan G. de Luaces). México. Origen/Omgsa. 1984.

Martí, José. Obras Completas. La Habana. Editora Nacional. 1963.

----. Textos. México. SEP/UNAM. 1982.

FALTA PAGINA

No. 239 a la 240

Prieto, Antonio. (comp). Antología Poética del Renacimiento Hispánico. México. Origen/Omgsa. 1984.

Quevedo, Francisco de. Antología Poética. México. Origen/Omgsa. 1984.

----. El buscón. Madrid. Espasa-Calpe. 1960.

Rabelais, François. Gargantúa y Pantagruel. (Trad. Teresa Suero; J.M. Claramunda). México. Origen/Omgsa. 1984.

Racine, Jean. Fedra; Andrómaca; Los litigantes; Británico. (Trad. Julio Gómez de la Serna). México. Origen/Omgsa. 1984.

Raymond, Marcel. De Baudelaire al surrealismo. México. F.C.E. 1983.

Reeves, H; Cazenave, M; et al. La sincronicidad. ¿Existe un orden a-causal? (Trad. Alberto L. Bixio). Barcelona. Gedisa. 1987.

Reynolds, Donald Martin. The Nineteenth Century. Cambridge. Cambridge University. Col. History of Art. 1985.

Rey Pastor, J; Babini, José. Historia de la Matemática. Barcelona. Gedisa. 1986.

Rials, Stéphane. Textos políticos franceses. (Trad. Antonio Garst). México. F.C.E. 1987.

Rimbaud, Arthur. Oeuvres Complètes. (Ed. Antoine Adam). Paris. Gallimard. 1972.

Robinet, André. Mitología, filosofía y cibernética. (Trad. Carmen G. Trevijano). Madrid. Tecnos. 1982.

Rocker, Rudolf. Nacionalismo y cultura. (Trad. D.A. de Santillán). México. Debrije. 1949.

Roll, Eric. Historia de las doctrinas económicas. (Trad. Florentino M. Torner). México. F.C.E. 1985.

Romero, José Luis. La Edad Media. México. F.C.E. 1985.

Rougémont, Denis de. El amor y occidente. (Trad. Antoni Vicens). Barcelona. Kairós. 1986.

Rousseau, Jean-Jacques. El contrato social. México. UNAM. 1962.

----. Emilio. México. UNAM. 1976.

----. Discurso sobre el origen de la desigualdad entre los hombres. Barcelona. Península. 1970.

Rubert de Ventós, Xavier. Teoría de la Sensibilidad. Barcelona. Península. 1989.

Sabine, George H. Historia de la Teoría Política. (Trad. Vicente Herrero). México. F.C.E. 1984.

Sánchez Vázquez, Adolfo. Las ideas estéticas de Marx. México. ERA. 1977.

----. (comp). Antología de estética y teoría del arte. México. UNAM. 1987.

Sartre, Jean-Paul. Crítica de la Razón Dialéctica. (Trad. Manuel Laman). Buenos Aires. Losada. 1963.

----. El existencialismo es un humanismo. México. Quinto Sol. 1983.

----. El Ser y la Nada. (Trad. Juan Valmar). Madrid. Alianza Editorial. 1984.

Schenk, H.G. El espíritu de los románticos europeos. (Trad. Juan José Utrilla). México. F.C.E. 1983.

Schiller, J.C.F. Cartas sobre la educación estética del hombre. (Trad. Vicente Romano García). Madrid. Aguilar. 1981.

Shakespeare, William. Hamlet. (Ed. Horace Howard). New York. Dover. 1963.

----. Macbeth. (Ed. Bernard Groom). Oxford. Clarendon. 1941.

----. Romeo & Juliet; Julius César. (Ed. William Aldis Wright). New York. Pocket Library. 1955.

----. Obras Completas. (Trad. Luis Astrana Marín). Madrid. Aguilar. 1991.

Silva, Ludovico. La alienación como sistema. La teoría de la alienación en la obra de Marx. Caracas. Aifadil. 1983.

Skinner, B.F. Más allá de la libertad y la dignidad. (Trad. Juan José Coy). Barcelona. Fontanella. 1973.

----. Walden II. Barcelona. Fontanella. 1974.

Spinoza, Baruch. Ética. (Trad. José Gaos). México. UNAM. 1983.

Steiner, George. Lenguaje y silencio. (Trad. Miguel Ullorio). Barcelona. Gedisa. 1990.

Swift, Jonathan. Los viajes de Gulliver. (Trad. Juan G. de Luaces). México. Origen/Omgsa. 1984.

Thomson, George. Los primeros filósofos. Buenos Aires. Siglo Veinte. 1975.

Valery, Paul. El cementerio marino. (Ed. Jorge Guillén). Madrid. Alianza Editorial. 1983.

- Van Gogh, Vincent. Cartas desde la locura, 1888-1890. México. Premia. 1991.
- Vaz de Camões, Luis. Los Lusíadas. (Trad. Ildelfonso-Manuel Gil). México. Origen/Omgsa. 1984.
- Vigny, Alfred de. Poèmes Completes. Paris. Le Livre de Poche. 1967.
- Villon, François. Poesía Completa. (Trad. Carlos Alvar). México. Origen/Omgsa. 1984.
- Weber, Max. Economía y Sociedad. (Ed. Johannes Winckelmann). México. F.C.E. 1964.
- . El político y el científico. (Trad. J. Chávez Martínez). Puebla. Premia. 1984.
- Wiener, Robert. Cibernética y Sociedad. México. CONACyT. 1981.
- Wilde, Oscar. El retrato de Dorian Grey. México. Origen/Omgsa. 1983.
- . El crítico como artista y otros ensayos. Buenos Aires. Espasa-Calpe. 1988.
- Whitman, Walt. Poesía Completa. (Trad. Pablo Mañé). Madrid. Ediciones 29. 1986.
- Wordsworth, William. Wordsworth'Poems. (Ed. Alan R. Jones). New Jersey. Atlantic Highlands. 1987.
- Xirau, Joaquín. Descartes, Leibniz, Rousseau. México. UNAM. 1973.