

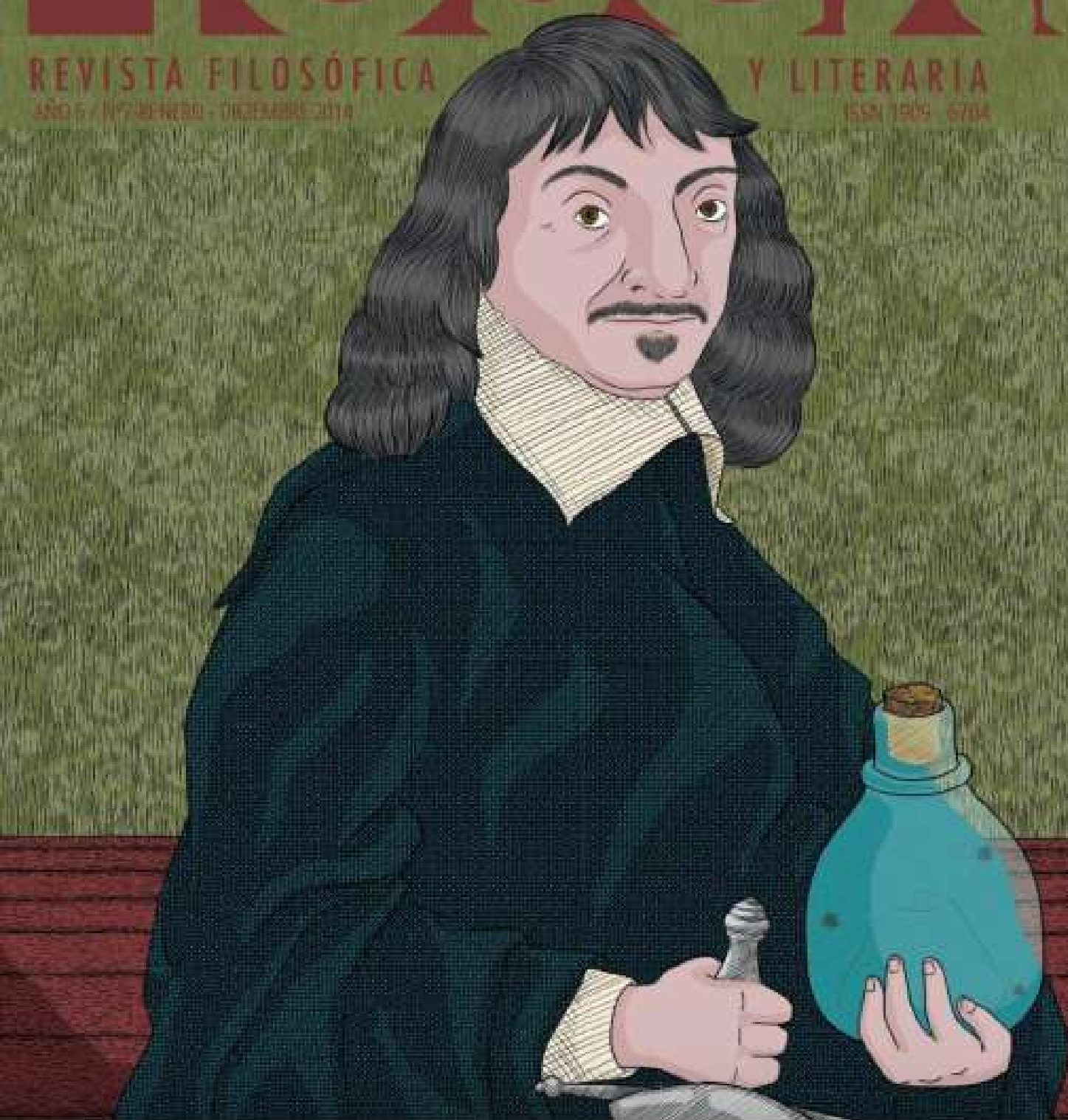
AVANZOS

REVISTA FILOSÓFICA

AÑO 5 / Nº CINCO - DICIEMBRE 2014

Y LITERARIA

ISSN 1909-6704





Editada por los estudiantes de los Programas de Filosofía y Letras de la Universidad de Caldas

Cazamoscas	Manizales - Colombia	Año 6	Nº 7-8	pp. 156	enero - diciembre	2014	ISSN 1909 - 6704
------------	----------------------	-------	--------	---------	-------------------	------	------------------

"El oficio del filósofo consiste
en mostrar a la mosca la salida
de la botella cazamoscas."

Ludwig Wittgenstein. Investigaciones filosóficas.



ISSN: 1909-6704
Año 6. N° 7-8 Enero-Diciembre de 2014

EDITADA POR

Programas de Filosofía y Letras
Departamento de Filosofía
Facultad de Artes y Humanidades
Universidad de Caldas
Manizales-Colombia

DIRECTOR – EDITOR

Nicolás Duque Buitrago

COMITÉ EDITORIAL

Germán Sarasty Moncada
Nicolás Alberto Duque Buitrago
Luis Fernando López Uribe
Cristian Fernando Carmona Medina
Diana Marcela Castro Gómez
Jhon Sebastián Giraldo Medina
Daniela Mesa Cardona
Juliana Zuluaga Meza
Jeff Ruíz Rave

ASESORES

Jorge Alejandro Flórez, Jorge Mario Ochoa,
Orlando Londoño Betancour, Pablo R. Arango

COMITÉ TÉCNICO

Traducciones:
Jorge Alejandro Flórez

Corrección de estilo:
Daniela Mesa Cardona, Jeff Ruíz Rave


Diseño y diagramación:
Paola Fernanda López V., Lina Marcela Molina G.

CORRESPONDENCIA E INFORMACIÓN REVISTA CAZAMOSCAS

Programas de Filosofía y Letras
Universidad de Caldas - Sede Palogrande
Carrera 23 # 58-65. Manizales – Colombia.
Apartado Aéreo: 275
Teléfono: (+6) 8862720 Ext. 21151.
Fax: (+6) 8862720 Ext. 21151
revistacazamoscas@ucaldas.edu.com,
revistacazamoscas.blogspot.com

VENTA

Universidad de Caldas. Librería Universidad de Caldas.
Sede Palogrande. Primer Piso.
Tel.: (6) 8781500 Ext. 21150
E-mail: libreriauniversitaria@ucaldas.edu.co

 Revistacazamoscas

Contenido general

ZONA ARTICULAR..... 11

¿Qué significa actuar banalmente?:

Acerca de la relación entre la ‘acción’ y el ‘mal banal’.....12

Esteban Caviedes Alfonso

Los derechos ilegítimos de Descartés:

La crítica de Wittgenstein al lenguaje privado.....24

Víctor Gabriel González Martínez

El concepto de hombre superior (Junzi) en el confucianismo.....32

Claudia Patricia Izquierdo

¿Puede el cómic ser arte?.....48

Daniela Mesa Cardona

Estructura intencional de la acción humana.....58

Laura Viviana Obando Alzate

ESPANTAMOSCAS..... 71

Los arquetipos de Andrés Caicedo. Angelitos empantanados

y los regímenes diurno y nocturno de la arquetipología.....72

Sergio Luís Ospina Toro

“La parábola del retorno”: una desazón que produce gozo.....82

Fabián Andrés David Narváez

Sólo para fumadores: autobiografía y ficción.....86

Alejandra López Getial

Milan Kundera. ¿El delator?94

Pamela Natalia Zamora

El extraño amor de Barba-Jacob.....102

Marcela Soto García

Raúl Gómez Jattin: el poeta.....108

Yobany Serna Castro

ENTREVISTA..... 119

René Descartes y la disección de la música.

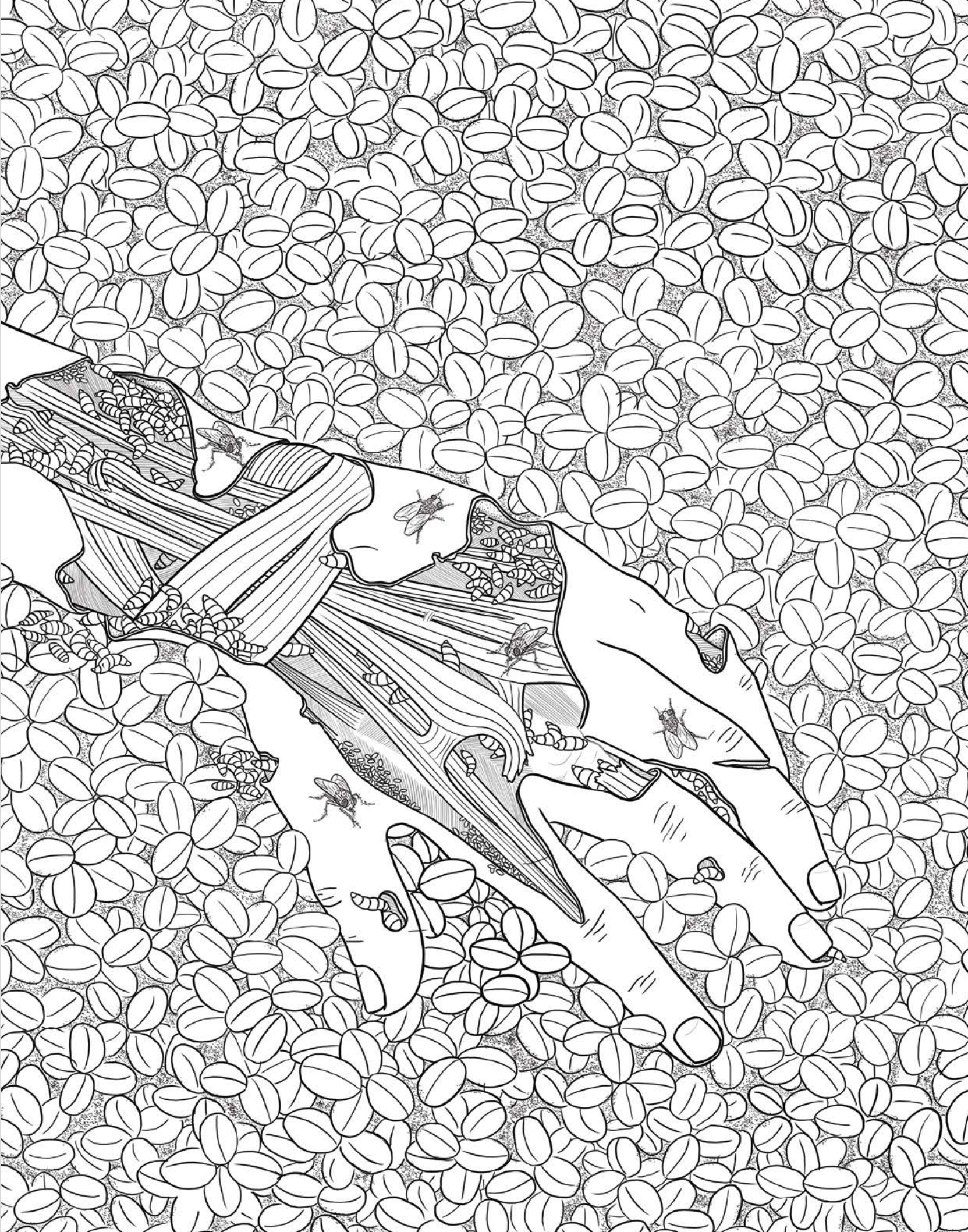
Entrevista a Daniel Martín Sáez.....120

Pedro Antonio Rojas Valencia

EVENTOS..... 147

Bloomsday: historia de una fiesta.....148

David Jiménez González



Zona articular

"No nace ya así, sino que primero es una larva, surgida de los cadáveres de hombres o animales"

Luciano de Samósata

¿Qué significa actuar banalmente?

Acerca de la relación entre "acción" y "mal banal"

Esteban Caviedes Alfonso
Universidad Nacional de Colombia
esteban.caviedes@gmail.com

RESUMEN

El objetivo de este escrito consiste en exponer el concepto “acción”, propuesto por Hannah Arendt; esto es con el fin de comprender su tesis de la ‘banalidad del mal’. Para ello, después de la exposición del primero de estos conceptos, se examinará el caso de Adolf Eichmann, tomando como referencia los análisis hechos por Arendt y Todd Calder. Por último, con el fin de mostrar otro rasgo de la acción, se intenta conectar –de manera breve– este concepto con el de “pensamiento”.

Palabras Clave: acción, banalidad del mal, pensar, actuar, totalitarismo, maldad.

ABSTRACT

This paper aims to comprehend Hannah Arendt’s thesis of “banality of Evil” by means of giving an account of her concept “action.” In order to do that, and after explaining this concept, it will be examined the case of Adolf Eichmann, under the point of view of the analysis made by Arendt and Todd Calder. Finally, with the purpose of indicate another feature of “action,” it will be attempted a connection, although briefly, between this concept and that of “thought.”

Keywords: action, banality of evil, thinking, acting, totalitarianism, evilness.

Introducción

La polémica a que dio lugar *Eichmann en Jerusalén* puso al descubierto que, con el surgimiento de los Estados totalitarios, el fenómeno del mal no podía seguir siendo entendido de la misma manera en que tradicionalmente lo había sido: como la más desastrosa consecuencia del egoísmo. Sin embargo, aun cuando tal idea ya estuviera presente en el pensamiento de Hannah Arendt desde *Los orígenes del totalitarismo*, fue la expresión “mal banal” que Arendt utilizó en *Eichmann en Jerusalén* la que puso a su autora en el ojo del huracán. No podía ser, fue la reacción general en aquel momento, que la magnitud de los crímenes perpetrados por un nazi no tuvieran su origen en un fanático antisemitismo, sino que fueran producto de una simple irreflexión¹. Más aún, no parecía lógico pensar que personas como Adolf Eichmann –cuyo papel como encargado principal del sistema de transportes que llevaba a judíos a los campos de exterminio lo convertía en uno de los mayores responsables del Holocausto– fuera, no un monstruo demoníaco, sino una persona común y corriente que simplemente no se dio cuenta de lo que hacía (Cf. Arendt, 2006, p. 418). Asimismo, *Eichmann en Jerusalén* es el ejemplo más claro de la idea, rastreable hasta Platón, según la cual la inteligencia y el pensamiento no son lo mismo y que, por ello, no siempre van de

la mano; así, que el que una persona sea inteligente no tiene porqué ser garantía de que también sea una persona capaz de pensar.

En este escrito quiero analizar brevemente el concepto de *acción*, tal como Arendt lo entiende. Para ello, i) esbozaré brevemente la exposición de Arendt del concepto de acción; ii) analizaré el caso de Adolf Eichmann con el fin de mostrar la independencia existente entre aquellos conceptos. En otras palabras, trataré de mostrar por qué el pensamiento no es condición necesaria de la acción, aunque podría jugar un papel en ésta. En una tercera parte mostraré el análisis de Arendt sobre Eichmann y, en una cuarta parte, expondré una explicación distinta a la de Arendt, hecha por Todd Calder. Por último, en una quinta parte, y a partir de una muy breve exposición sobre lo que

Arendt entiende por *pensamiento*, trato de mostrar la relación entre el pensar y la acción, de manera que se pueda ver qué fue lo que falló en Eichmann y por qué, a pesar de ser ‘común y corriente’, fue capaz de actuar de la manera en que lo hizo.

I. La sustitución del “hacer” por el “actuar”

Cuando Arendt afirma que una de las características de la acción es que ésta hace frágil la trama de las acciones humanas (Cf. Arendt, 1998, pp. 207–208) quiere decir que, al surgir la acción en un espacio de aparición en el cual el poder depende de todos los hombres que actúan en dicho espacio, la trama resultante no es –ni puede ser– eterna: ella varía de acuerdo a las circunstancias propias de la sociedad en que se produce. Ahora bien, cada actor de la trama es a la vez agente y paciente, ya que una de las consecuencias de su acción es la de crear una reacción en cadena. Es decir, dado que la acción repercute en otros agentes, igualmente facultados para actuar, la acción de un agente conlleva a que otro agente inicie una propia². Al ser la acción la causa de otras acciones que entramadas, que hacen de la vida humana una relación de carácter contingente, hizo que un modelo político como el platónico que se basara en la búsqueda de una mejor manera mediante la cual fuera posible asegurar una cierta predictibilidad de los asuntos humanos, con el fin de

que la organización de la *polis* fuera la organización de la vida misma. En otras palabras, frente al carácter impredecible de la acción, Platón –y más adelante Aristóteles– creyeron necesario buscar una manera en la que la acción pudiera ser controlada, con lo que se sustituyeron el actuar por el hacer, de modo que los asuntos políticos se terminaron convirtiendo en producto de una técnica para producirlos y regularlos, con lo que la política misma se convirtieron en un mero instrumento de legislación, encuadrándose así la política en el marco categorial correspondiente al de medios–fines.

Ahora bien, Arendt aclara que esta sustitución “(...) nunca ha logrado eliminar la acción, impedir que sea una de las decisivas experiencias humanas, o destruir por completo la esfera de los asuntos humanos.” (Arendt, 1998, p. 250). Con esto Arendt indica que no es posible suprimir la acción sin suprimir, asimismo, a los hombres. Sin embargo, la influencia de la sustitución dio como resultado una canalización de la acción hacia la naturaleza, de manera que los seres humanos pasaron de observar la naturaleza, y de fabricar cosas a partir de ella, a actuar en la naturaleza, llevando a cabo acciones con efecto irreversibles (cf. Arendt, 1998, pp. 250–251). De este modo la acción ha ampliado su radio de acción, abarcando ya no sólo los asuntos humanos sino a la naturaleza misma. Como prueba de esto, Arendt hace una clara referencia al hecho de que los hombres hayan podido producir energía atómica, a través de los procesos de fisión y fusión nuclear, procesos que hasta entonces sólo se habían dado por fuera de la Tierra (cf. Arendt, 1998, p.251). Por esto, Arendt observa que es ahora la inseguridad, más que la fragilidad, el carácter decisivo de los asuntos humanos (cf. Arendt, 1998, p.252). Esta inseguridad, al igual que la fragilidad, pone de relieve por qué la acción ha sido y será siempre indeterminada y, por lo tanto, el carácter que confirma que la acción no encaja dentro del marco de medios y fines. De ahí que Arendt afirme que: “(...) El proceso de un acto puede literalmente perdurar a través del tiempo hasta que la humanidad acabe.” (Arendt, 1998, p. 253); si esto es así, la inseguridad

2. En palabras de Arendt, “[...] Hacer y sufrir son como las dos caras de la misma moneda, y la historia que un actor comienza está formada de sus consecuentes hechos y sufrimientos. Dichas consecuencias son ilimitadas debido a que la acción, aunque no proceda de ningún sitio, por decirlo así, actúa en un medio donde toda reacción se convierte en una reacción en cadena y donde todo proceso es causa de nuevos procesos. Puesto que la acción actúa sobre seres que son capaces de sus propias acciones, la reacción, aparte de ser una respuesta, siempre es una nueva acción que toma su resolución y afecta a los demás.” (Arendt, 1998, p. 213).

1. No quiero indicar con esto que todos los criminales nazis fueran irreflexivos. Es claro que el antisemitismo fue, de hecho, una de las principales razones ideológicas de la gran mayoría de crímenes ejecutados por los nazis. Sin embargo, uno de los puntos de la controversia gira precisamente sobre la motivación que tenían quienes –como Eichmann– no eran acérrimos defensores del antisemitismo y del nazismo.

a que da lugar la acción es insoportable para los hombres –tanto en su aspecto de agentes como de pacientes–, por lo que estos consideran necesario alejarse de la esfera de los asuntos humanos y tratan de limitar su libertad (cf. Arendt, 1998, p. 253), que se hace patente en el actuar, debido a que su soberanía e integridad personal se ven amenazadas. Ante esto, Arendt ve la necesidad de introducir una distinción entre soberanía y libertad, según la cual, ser soberano no es lo mismo que ser libre porque: “(...) Si fuera verdad que soberanía y libertad son lo mismo, ningún hombre sería libre, ya que la soberanía, el ideal de intransigente autosuficiencia y superioridad, es contradictoria a la propia condición de pluralidad.” (Arendt, 1998, p. 254)³. Ahora bien, dado que libertad y no-soberanía –“(...) ser capaz de producir algo nuevo y no poder controlar o incluso predecir sus consecuencias (...)” (Arendt, 1998, p. 255)–, parecen ser las notas distintivas, pero excluyentes entre sí, del actuar humano; surge la pregunta acerca de las limitaciones que la no-soberanía imprime a la libertad, es decir, la pregunta por si es posible que la acción, por sí misma, pueda imponerse, de alguna manera, a la no–soberanía⁴. Para aclarar esta cuestión examinaré el caso de Adolf Eichmann.

3. Por esto, sistemas tales como el estoicismo, cuyo “[...] error básico parece radicar en la identificación de la soberanía con la libertad [...]” (Arendt, 1998, p.254), acarrearían una sustitución de mundos, llevando a cada hombre a un mundo en el que sólo él existiera, eliminando la condición de pluralidad y, con ella, toda posibilidad de acción.

4. Dicho por Arendt, “[...] La cuestión que surge entonces es la de si nuestra noción de que la libertad y la no-soberanía son mutuamente exclusivas, no queda derrotada por la realidad o, para decirlo de otra manera, si la capacidad para la acción no alberga en sí ciertas potencialidades que la hacen sobrevivir a las incapacidades de la no-soberanía.” (Arendt, 1998, p.255).

II. Adolf Eichmann: el empleado ejemplar⁵

En 1934 Eichmann entra al servicio de la SD o *Sicherheitsdienst*, es decir, el Servicio de Seguridad del jefe de las SS (*Reichsführer*), organización que en ese momento dirigía Heinrich Himmler. Pero, aunque la SD fue creada con el fin de espiar a los miembros del partido, paulatinamente “(...) se convirtió en el centro de información e investigación de la Policía Secreta del Estado o Gestapo.” (Arendt, 2006, p.60), llevando así a la fusión de la SS con la policía⁶. En la SD, Eichmann comenzó archivando información sobre los francmasones y colaborando con la creación de un museo sobre la francmasonería; pero en 1938, después de que Austria fuera anexada al *Reich* –proceso denominado *Anschluss*–, y, después de su nombramiento como director del centro de Emigración de Judíos Austriacos, le fue designado organizar la emigración de los judíos de ese país: ésta era, en realidad, una expulsión, lo que, sin embargo, no carecía de inconvenientes. En primer lugar, “(...) El problema no era lograr que se fueran los judíos ricos, sino librarse de la chusma judía.” (Arendt, 2006, pp.72–73); en otras palabras, no todos los judíos tenían el suficiente dinero para salir de Austria, pero tampoco podían ser expulsados sin dinero porque, de ser así, ningún país los hubiera recibido. En segundo lugar, la cantidad de papeles que se necesitaba para salir del país era tan grande, que la validez de los documentos conseguidos al inicio del proceso frecuentemente expiraba para cuando se había conseguido el último de ellos.

5. Para esta sección y la siguiente, ver los capítulos El acusado y Especialista en asuntos judíos. (Arendt, 2006, pp.39-59; Arendt, 2006, pp. 60-86, respectivamente).

6. La SS –o *Schutzstaffeln*, ‘escuadrón de defensa’–, reaparecieron en 1925 como guardia personal de Hitler –habían sido fundadas en 1923, pero prohibidas después del golpe de Estado de este mismo año–; sin embargo, bajo la administración de Himmler, se dividieron en dos ramas, una de las cuales evolucionó hasta convertirse en un cuerpo militar de clase élite: las temidas *Waffen-SS*.

Eichmann no resolvió el primer problema, pero sí el segundo⁷. La solución de éste consistió en solicitar fondos a grandes organizaciones judías, por medio de intermediarios judíos enviados al extranjero, que eran vendidos a muy alto precio a los emigrantes⁸. En cuanto a los papeles, Eichmann ideó una línea de montaje en cuyo principio se ponía el primer documento y sucesivamente se iban agregando los demás, de manera que la persona que fuera a emigrar pasaba por los sucesivos mostradores de un mismo edificio para que, en el último, estuviera listo su pasaporte, en el cual se explicitaba: “(...) Usted debe abandonar el país antes de quince días. De lo contrario irá a un campo de concentración.” (Arendt, 2006, p.74). Ambas soluciones fueron tan exitosas, que “(...) en ocho meses, cuarenta y cinco mil judíos salieron de Austria, mientras en el mismo periodo solo partían de Alemania unos diecinueve mil (...)” (Arendt, 2006, p.72)⁹.

7. “Hasta después de terminado el juicio no se supo a través del Instituto Estatal Holandés de documentación de Guerra que Erich Rajakowitsch, abogado brillante [...], había inventado la idea de los ‘fondos de emigración.’” (Arendt, 2006, p.73).

8. “[...] para obtener su visado y pasar los controles de inmigración del país que los recibía.” (Arendt, 2006, p.74-75), los judíos necesitaban una suma de dinero (*Vorzeigegeld*) que se les daba. Sin embargo, tal cantidad tenía que ser en moneda extranjera, “[...] que el *Reich* no tenía intención de desperdiciar en sus judíos.” (Arendt, 2006, p. 75). Hay que notar que, al venderse un dólar a 10 o 20 marcos, cuando su valor en el mercado era de 4.20, el marco alemán se devaluaba, por lo que Eichmann tuvo oposición por parte de las autoridades financieras de Alemania (cf. Arendt, 2006, p.75).

9. Sólo tomaré como ejemplo, del proceder de Eichmann, el caso de la expulsión de los judíos de Austria, anteriormente señalado; considero que, para los objetivos de este escrito, tal ejemplo es lo suficientemente representativo.

III. La personalidad de Eichmann

Tal diligencia en el cumplimiento del deber parecería ser propia de una persona que, o fuera fanática del régimen y estuviera totalmente de acuerdo con la ideología del partido; o bien, que su trabajo fuera tan importante que naturalmente sintiera que era su deber hacer todo lo posible por conservarlo –dada la posición social que dicho puesto significaba–, sin importar si estaba de acuerdo o no con tal ideología. En cada caso los motivos para actuar son diferentes, ya que en el primero se actúa de acuerdo a un fin político –no obstante alegar razones biológicas–, como lo fue la idea del *Lebensraum*; en tanto que en el segundo se actúa por mor del interés personal.

Ahora bien, cuando como producto de una política de gobierno específica se da como consecuencia la guerra, ésta es regulada mediante ciertos acuerdos o normas. En el caso de los acontecimientos que desembocaron en la Segunda Guerra Mundial, la Convención de Ginebra de 1929 estaba en vigor, por lo que quienes fueran responsables de incumplirlas podían ser juzgados como criminales. Por otro lado, cuando se actúa de la segunda manera –en pro del interés personal– no puede considerarse, en principio, como criminal a una persona que así procede, ya que es perfectamente comprensible que desee asegurarse los mejores medios para su subsistencia, así como el reconocimiento social. El caso de Eichmann, si bien corresponde con esta segunda manera de actuar, posee la particularidad de que no consideró el mal que le hacía a los judíos al perseguir su provecho personal. Esto resulta de capital importancia, pues es difícil creer que no tuviera conciencia de que con su actuar estuviera obrando malvadamente, es decir, haciendo daño consciente y deliberadamente a otros. Es extraño, por lo tanto, que el examen de Eichmann llevado a cabo por seis psiquiatras concluyera que él era una persona normal, incluso ejemplar (cf. Arendt, 2006,

p. 46); más aún, durante su juicio, Eichmann declaró que no albergaba odio contra los judíos o cualquier otro grupo étnico –inclusive, parece que en Viena tenía una amante judía (cf. Arendt, 2006, p. 52)–, por lo cual no hay razón ideológica alguna para su proceder. Así, cabe preguntarse: ¿era tan poca la personalidad de Eichmann que no distinguía entre lo que era correcto hacer y lo que no?, ¿se debía su celo a cumplir órdenes de las cuales no tenía la iniciativa de cuestionar ni confrontar con sus principios morales?

Arendt hace hincapié en que antes de entrar en la SD Eichmann era una persona sin dotes para el estudio, que no terminó ni el bachillerato académico ni el técnico, y que la profesión de ingeniero que aparecía en sus documentos oficiales no era más que un invento (cf. Arendt, 2006, p. 50). Igualmente, Eichmann mintió sobre las razones de su despido en la Vacuum Oil Company y, más aún, hacía correr el rumor de que sabía hebreo y yiddish, cuando en realidad era muy poco lo que sabía del primero¹⁰. Así pues, no puede decirse que Eichmann fuera una persona medianamente preparada –y, muchos menos, culta–, razón por la cual tuvo que ocultar sus frustraciones y limitaciones personales mintiendo en cada ocasión que tuviera para ello¹¹, habitualmente soportando sus mentiras con el recurso a clichés¹². Esto lleva a

10. Al leer *Der Judenstaat*, de Theodor Herzl, Eichmann se convirtió al sionismo “[...] doctrina de que jamás se apartaría.” (Arendt, 2006, p.67, cursiva mía). Debido a esto, empezó a interesarse de una manera más o menos académica en la cuestión judía, ya que daba conferencias y escribía folletos; llegó incluso a leer otro libro, *History of Zionism*, de Adolf Böhm “[...] cuyo contenido confundió constantemente, durante el juicio de Jerusalén, con la obra de Herzl [...]” (Arendt, 2006, p. 68). Ahora bien, de acuerdo a Arendt, “[...] quizá tales lecturas representaran un enorme logro, para un hombre que siempre sintió repugnancia a leer cuanto no fueran periódicos, y que, ante la desesperación de su padre, nunca utilizó la biblioteca familiar.” (Arendt, 2006, p.68).

11. “[...] Evidentemente, mentir siempre fue unos de los principales vicios de Eichmann.” (Arendt, 2006, p.50).

12. En el caso de Eichmann –cuyo uso del cliché era tan frecuente–,

(...) a pesar de declarar solemnemente que no creía en el cristianismo, ni en la vida después de la muerte, Eichmann expresó: “ (...) ‘ Dentro de muy poco caballeros, volveremos a encontrarnos. Tal es el destino de todos los hombres. Viva Alemania! Viva Argentina! Viva Austria! Nunca las olvidaré.’ ”

considerar las contradicciones en que caía durante el juicio, siendo sus últimas palabras de las más memorables; a pesar de declarar solemnemente que no creía en el cristianismo, ni en la vida después de la muerte, Eichmann expresó: “(...) ‘Dentro de muy poco caballeros, *volveremos a encontrarnos*. Tal es el destino de todos los hombres. ¡Viva Alemania! ¡Viva Argentina! ¡Viva Austria! *Nunca las olvidaré.*’ ” (Arendt, 2006, pp.368, cursivas del original). A partir de lo anterior, Arendt concluye que Eichmann “[...] *sencillamente, no supo jamás lo que hacía.*” (Arendt, 2006, p.418, cursivas del original), y que esa falta de reflexión sobre sus acciones fue la causante de su conducta criminal. A la categoría bajo la cual caen este tipo de malas acciones, surgidas de este proceder irreflexivo, que conlleva enormes consecuencias, Arendt la denomina: banalidad del mal.

cuando el interlocutor no le entendía él era incapaz de expresar lo que quería decir con otras palabras: más aún, durante el juicio se disculpaba diciendo que su único lenguaje era el burocrático. “[...] Pero la cuestión es que su lenguaje llegó a ser burocrático porque Eichmann era verdaderamente incapaz de expresar una sola frase que no fuera una frase hecha.” (Arendt, 2006, p.78). De ahí que Arendt considerara que Eichmann era incapaz de pensar y, particularmente, de ponerse desde el punto de vista de otra persona (cf. Arendt, 2006, p.79) –lo que comúnmente se expresa con el dicho: ponerse en los zapatos de otro–. En efecto, al utilizar sólo frases hechas, quien habla cree que el interlocutor entiende lo que el hablante dice, por lo que no hay necesidad de esforzarse por encontrar otros términos, es decir, de pensar; con el tiempo, como lo demuestra el caso de Eichmann, esa falta de necesidad se convierte en una incapacidad. Para un análisis detallado sobre la relación entre el uso de clichés, el conocimiento científico y el sentido común, (cf. Calderón, 2011, pp. 25-36).

IV. ¿Son los actos malvados exclusivos de un carácter malvado?

Quisiera pasar ahora a un análisis diferente al de Arendt, con el fin de hacer más claro por qué es posible imputar responsabilidad a personas como Eichmann. Así, para su explicación de la relación entre el carácter malvado de una persona y los actos malvados que ésta comete, Todd Calder parte de un conjunto básico de deseos –los deseos–e [e–*desire sets*]– que una persona malvada posee, deseos de los cuales surgen las acciones malvadas¹³:

i) El deseo de que a las víctimas no les sea evitado un daño significativo. Dicho de otra forma, “es suficiente que el deseo de que a nuestra víctima le sea ahorrado un daño significativo sea tan débil, (...) que nuestro deseo de su mal es un deseo efectivo” (Calder, 2003, p. 366).

ii) “El motivo o razón de nuestro deseo para causarle un daño significativo a nuestra víctima debe ser despreciable, dada la seriedad del daño” (Calder, 2003, p. 366)¹⁴.

iii) “En los casos en los cuales el deseo no va dirigido a causar el daño de otra persona, pero sí hacia algo que es inconsistente con que a ella le sea ahorrado un daño serio, el acto es malvado sólo si el daño es muy serio y el objeto, o estado de cosas deseado por quien actúa, agrega, en comparación con el daño hecho a la víctima, poco al bienestar de quien actúa, o de alguien más” (Calder, 2003, p. 366).

13. La explicación de Calder está inspirada en la teoría del vicio de W.D. Ross; según la cual, los “caracteres viciosos son aquellos de los cuales surgen las acciones viciosas, y éstas son las que se realizan debido a un cierto tipo de deseos” (Calder, 2003, p.364). Calder compara la teoría de Ross con las reflexiones de John Kekes, Lawrence Thomas y Colin McGinn, comparación mediante la cual elabora su propia explicación.

14. Hay una excepción a este caso: por ejemplo, si alguien que se encuentra en una situación en la que debe escoger entre causarle un daño significativo a una persona o causárselo a muchos, escoge lo primero, su deseo de dañar significativamente a alguien más no corresponde a este segundo tipo de deseos, ya que a su deseo de salvar muchas personas no puede calificársele de despreciable (cf. Calder, 2003, p.366).

En su análisis de este conjunto de deseos, Calder explica que, si bien éstos son necesarios para calificar una acción como malvada, no son suficientes para ello. Cuando una persona es demasiado cobarde, por ejemplo, un primer punto a analizar es que aún si accidentalmente le causa un serio daño a otra persona, su acto no es malvado, ya que no tenía la intención de hacerlo: “para ser malvado, un acto tiene que ser la acción intencional de un agente moral” (Calder, 2003, p.367). En segundo lugar, aún cuando tal persona tenga una o varias intenciones malvadas, si no las lleva a cabo en realidad no está haciendo –o siendo testigo de– daño alguno. En palabras de Calder: “el mal no ha sido hecho hasta que a alguien le ha sido hecho un daño” (Calder, 2003, p. 367).

Ahora bien, en cuanto a un carácter malvado, Calder explica que, si bien “(...) los caracteres malvados pueden frecuentemente sentir placer del dolor de sus víctimas, dolor de su placer, así como hostilidad hacia ellas [tal como piensan McGinn y Thomas], ninguno de estos sentimientos (o cualquier otro, para el caso) es necesario para el mal” (Calder, 2003, p. 368). Calder piensa que es la consideración del estatus moral de un agente la que determina si su acción es malvada o no. Este estatus moral se define al considerar el conjunto de deseos–e. De esta manera, “parece que todo lo que se necesita para la maldad de un carácter es una propensión consistente” (Calder, 2003, p. 369) con el conjunto de deseos–e. Cabe preguntarse: ¿son sólo las personas que poseen un carácter malvado las que actúan malvadamente, o es posible que la gente ordinaria también pueda actuar así? (cf. Calder, 2003, p. 369). De acuerdo con lo anterior, la respuesta es sí: en efecto, no hace falta tener un carácter malvado para cometer actos de este tipo, ya que es muy probable que una persona haya actuado malvadamente alguna vez en su vida, debido a diferentes circunstancias. Sin embargo hay autores –por ejemplo, Arendt, Katz y Milgram– que sostienen que la gente ordinaria no sólo puede actuar malvadamente de vez en cuando, sino hacerlo usualmente. Como se ve, esta postura contradice la explicación de Calder, puesto que ejecutar actos malvados frecuentemente parecería llevar a pensar que la persona que actúa así tiene un carácter malvado.

No obstante, es posible otra explicación de éste fenómeno, que es tenida en cuenta por Calder: el mal banal. Sobre este punto, Calder expone la distinción que John Kekes hace entre dos tipos de carácter malvado; él clasifica al tipo de personas que autónomamente ejecutan acciones malvadas, como *monstruos morales*, y como *idiotas morales* a quienes no actúan autónomamente debido a que no comprenden el significado de sus acciones: i.e., porque no evaluaron razonablemente sus acciones con otras que tenían –y podían utilizar– como punto de comparación (cf. Calder, 2003, p. 370). Ahora bien, al contrario de Kekes, Calder cree que cierto tipo de idiotas morales no posee un carácter malvado, por lo que son un caso especial de esta clasificación. En efecto, Calder argumenta que hay que distinguir entre los idiotas morales que sustentan sus actos malvados con la creencia de que el daño que producen está justificado por el fin que persiguen¹⁵; y los que, creyendo que sus acciones están justificadas, deberían darse cuenta de que no lo están, cuando les es presentada suficiente evidencia –de tipo sociológico y científico, principalmente– que es contraria a sus creencias (cf. Calder, 2003, pp. 370–372). El caso de Eichmann corresponde precisamente a este segundo caso. Como se ha visto, en las secciones II y III, Eichmann no tenía ninguna razón de carácter ideológico o doctrinal para justificar sus acciones, más aún, tuvo experiencias contrarias a la ideología imperante de su tiempo como para contrastarlas y haber tomado mejores decisiones. Por esto, no resulta defendible alegar que pudo haber cumplido un mero papel instrumental, limitándose a cumplir órdenes. Así pues, se puede concluir que Eichmann sí tenía un carácter malvado, aunque fue un caso especial: era *banalmente* malvado¹⁶.

15. Por ejemplo, los alemanes que desde su más tierna infancia fueron educados bajo la ideología nazi.

16. Calder no califica como banal a Eichmann, por el contrario, afirma que “[a]unque sea posible que el mal sea banal, el de Eichmann no era de este tipo” (Calder, 2003, p.371). Esto me parece extraño, puesto que su argumento me parece que prueba, justamente, que sí lo es.

V. A manera de conclusión: acción y pensamiento

He mostrado las características principales de la acción, así como los rasgos más relevantes del actuar de Eichmann durante su cargo como coronel de las SS. A partir de ello, cabe ahora preguntarse por el papel que, según Arendt, juega el pensamiento en la acción, que es el tema de esta última sección.

En *La vida del espíritu*, Arendt señala que “(...) [e]l pensamiento, la voluntad y el juicio son las tres actividades mentales básicas; no pueden derivarse unas de otras y, aunque comparten algunas características, no se dejan reducir a un denominador común” (Arendt, 2002, p. 91). Una confusión habitual es creer que el pensar y el conocer son lo mismo; sin embargo, Arendt considera que no lo son, de manera que resulta necesario distinguir conocer de pensar. Esta distinción se corresponde con la división kantiana entre razón e intelecto¹⁷: mientras que a través del intelecto nos preguntamos por la verdad, con la razón buscamos sentido a todo aquello que se nos presenta (cf. Arendt, 2002, p. 82). Así, con una pregunta como: ¿la vida tiene sentido?, nos vemos llevados a buscar una respuesta cuya importancia no radica en que pueda ser verdadera o falsa, sino en que nos haga esforzarnos por dar una respuesta al hecho mismo de hacernos este tipo de preguntas. Por otra parte, con preguntas como: ¿la causa de tal hecho “x” es tal otro “y”?, o ¿por qué se da “x” fenómeno?, estamos buscando saber qué grado de verdad se halla en las proposiciones que constituyen la respuesta a tales preguntas. Esto implica que al pensar nos retiramos del mundo, puesto que no efectuamos acción alguna –en el sentido en que Arendt toma esta palabra–, sino que nos sumergimos en la quietud propia de la *vita contemplativa*, de ahí que el pensar sea caracterizado como una unidad en la pluralidad, esto es, una especie de ‘dos-en-uno’, en el que el sujeto que

17. En alemán, *Vernunft* y *Verstand*, respectivamente. Sobre las razones que Arendt aduce para traducir *Verstand* por ‘intelecto’ y no por ‘entendimiento’, cf. Arendt, 2002, p.40.

piensa dialoga consigo mismo. En este diálogo no se busca la verdad, sino una posición propia acerca de algo –es decir, se propende establecer una doxa propia. Para ello, es necesario que el pensamiento se active lo que sólo es posible gracias al asombro (Thaumadzein). Esta es la razón por la que Arendt afirma que “(...) [l]a generalidad específica de las afirmaciones filosóficas, que las distingue de las afirmaciones científicas, surge de esta experiencia [el asombro]. La filosofía, como disciplina especial, en la medida en que siga siéndolo, se basa en ella” (Arendt, 2008, p. 70).

Así pues, que una persona –p.ej., Eichmann– sea incapaz de pensar quiere decir que tal persona no es capaz de comprender por qué es responsable de sus acciones. Por otra parte, el problema de fondo que hay en quien es incapaz de pensar, se revela cuando se considera que tal incapacidad, no es, simplemente, no ser capaz de evaluar las propias acciones y considerar el propio punto de vista en conjunto con el de los demás –con independencia de la situación histórica en que tal persona se halle–, sino que, también, quien no piensa ha perdido toda capacidad de asombro, lo cual es un rasgo esencial de la *vita activa*.

(...) el problema de fondo que hay en quien es incapaz de pensar, se revela cuando se considera que tal incapacidad, no es, simplemente, no ser capaz de evaluar las propias acciones y considerar el propio punto de vista en conjunto con el de los demás con independencia de la situación histórica en que tal persona se halle–, sino que, también, quien no piensa ha perdido toda capacidad de asombro, lo cual es un rasgo esencial de la *vita activa*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Arendt, H. (1998). *La condición humana*. Barcelona: Paidós.

_____. (2006). *Eichmann en Jerusalén*. Barcelona: Lumen/Debolsillo.

_____. (2002). *La vida del espíritu*. Barcelona: Paidós.

_____. (2008) “Sócrates”. *La promesa de la política*. pp. 43-75. Barcelona: Paidós

Calder, T. (2003). The Apparent Banality of Evil: The Relationship between Evil Acts and Evil Character. *Journal Of Social Philosophy*, 34(3), 364-376. [La traducción de las citas de esta obra es propia]

Calderón V., C. El sentido común en Hannah Arendt. *Saga. Revista de estudiantes de filosofía*, 22, 1er semestre de 2011, 25-36. [Una versión previa de este artículo se encuentra en: <http://www.saga.unal.edu.co/etexts/PDF/Ponencias2010/CristianCalderon.pdf>]

Los derechos ilegítimos, de Descartes

La crítica de Wittgenstein al lenguaje privado

Víctor Gabriel González Martínez
Universidad Nacional de Colombia
vggonzalezm@unal.edu.co

RESUMEN

Descartes se da el derecho de un lenguaje privado que le permite proceder en sus meditaciones. Wittgenstein elimina la posibilidad de ese lenguaje dejando a Descartes sin una herramienta que le permita meditar. Por esta razón, el proceder que Descartes utiliza en las meditaciones es un derecho ilegítimo y se debe rechazar.

Palabras clave: Descartes, Wittgenstein, lenguaje privado.

ABSTRACT

Descartes allows himself a private language that permits him to proceed in his meditations. Wittgenstein eliminates the possibility of such a language leaving Descartes without a tool for meditating. For this reason, I claim that Descartes' procedure in the Meditations is an illegitimate right and should be rejected.

Keyword: Descartes, Wittgenstein, private language.

Introducción

Este escrito es producto de la lectura del texto de Garrett Thomson *Las dudas de Descartes y el Lenguaje Privado*. En el texto de Thomson se pretende mostrar que la crítica de Wittgenstein al lenguaje privado desvirtúa el trabajo de la duda metódica de Descartes, en especial, el trabajo de las dos primeras meditaciones. Después de considerar los argumentos de Thomson puede tratar de mostrarse que su conclusión es débil.

En la primera parte de su texto Thompson hace una excelente exposición de la duda cartesiana. En la segunda parte, en donde pretende exponer el argumento de Wittgenstein que desestimará el trabajo de Descartes, apenas sugiere lo que tiene que ver con la duda (Thomson, 1997). Y en la conclusión no se muestra qué ha ocurrido con ella (Cf. Thompson, 1997). Por lo tanto, no se ve de manera clara cómo alcanza el propósito de su artículo.

I. La duda metódica

La primera meditación cartesiana comienza así:

Ya me percaté hace algunos años de cuántas opiniones falsas admití como verdaderas en la primera edad de mi vida y de cuán dudosas eran las que después construí sobre aquéllas, de modo que era preciso destruirlas de raíz para comenzar de nuevo desde los cimientos si quería establecer alguna vez un sistema firme y permanente. (Descartes, 1641, p.12)

Estas palabras muestran la incertidumbre a la que propende el conocimiento, además de mostrar el interés por cimentarlo de una nueva manera; una estable. Antes de comenzar a construir el sistema estable que pretende, Descartes propone destruir de manera sistemática las opiniones falsas –no todas y cada una de ellas– sino las que están en la base del conocimiento. Si de una de estas opiniones puedo dudar, razona, la rechazaré como falsa y junto con ella desecharé todas las que soporta; este es el criterio para la eliminación sistemática.

La eliminación pretende probar una por una las bases, utilizando el criterio de eliminación; por eso se dice que es sistemática. En la sinopsis de las *Meditaciones*, Descartes aclara que el objetivo de la duda metódica es liberarse de todo tipo de prejuicios para construir un conocimiento estable. En este punto no se habla de la posibilidad lógica de dudar, sino, de cuándo es razonable hacerlo.

En primer lugar, Descartes ataca el conocimiento que proviene de los sentidos. Según el razonamiento de Descartes ellos nos han engañado, prueba de eso son las innumerables ilusiones ópticas en lo pequeño y lo lejano. Pero en algunos casos parece muy difícil dudar de ellos. Por ejemplo, el lugar en donde me encuentro, o el hecho de que este cuerpo sea mío constituye información que recibimos por medio de los sentidos, que no podemos poner en duda de manera razonable. Descartes anota que pareceríamos locos si lo hiciéramos (Descartes, 1641, p.13).

¿Cómo hacer razonable el dudar de ejemplos como los anteriores? Aquí se introduce la difusa distinción entre sueño y vigilia. Algunos sueños son muy vívidos, tanto que no se sabe que se está soñando. El hecho de que no haya una forma segura de distinguir el sueño de la vigilia hace plausible la duda sobre la información de los sentidos, ya que es razonable dudar de los sentidos, entonces, según el criterio de eliminación, debemos rechazarlos como fuente de conocimiento. Siguiendo este argumento debemos rechazar la idea de la existencia de un mundo externo a nosotros; al estar soñando nos estamos imaginando un mundo en nuestro sueño independientemente de nosotros, y dado que no podemos distinguir entre sueño y vigilia, no podemos saber si el mundo existe o si es sólo un sueño.

Por otro lado, se resalta que algunos de los elementos que componen el sueño (la figura de las cosas extensas, la cantidad, la magnitud, el número de éstas) deben ser verdaderos. Estas ideas no dependen de tener un correlato en la naturaleza, por lo que no se ven afectadas por el rechazo del mundo. Lo anterior nos lleva a

rechazar las ‘ciencias compuestas’ como la física, la medicina, la astronomía etc., y a quedarnos con las ‘ciencia simples’ como la aritmética y la geometría. Dormido o despierto dos más dos serán siempre cuatro (Cf. Descartes, 1641, p.14).

Pero tenemos la idea de un Dios todo poderoso. Descartes se pregunta por lo que ocurriría si ese Dios no fuera más que un ‘genio maligno’ que estuviera empeñado en que nos equivocáramos siempre, hasta en la suma de dos más dos. Esta es la etapa más radical de la duda metódica: dudar de las ciencias simples. Esta hipótesis hace plausible dudar de conocimientos de los cuales comúnmente no dudaríamos. Cualquier conocimiento que escape a las tres anteriores etapas de duda puede considerarse como seguro. Por otro lado, es claro que si el genio maligno puede engañar el razonamiento, también puede engañar nuestra percepción. Al no existir información que nos permita rechazar esta hipótesis, podemos decir que es un caso razonable.

Descartes tiene dos teorías del conocimiento como trasfondo de su análisis. La primera propone que nuestras ideas son causadas por objetos físicos que existen independientemente de nosotros (opción eliminada en el rechazo al mundo exterior). La segunda dice que existe un genio maligno que nos da la información de la cual obtenemos nuestras ideas. Hay dos fuentes posibles para explicar de dónde provienen las ideas que tenemos el mundo físico y las inspiraciones genio maligno. Dado que en el primer paso de la duda rechazó el mundo externo, nos quedamos con la hipótesis del genio maligno.

En la segunda meditación Descartes llega al principio estable que estaba buscando:

(...) Pero hay un no sé quién engañador sumamente poderoso, sumamente listo, que me hace errar siempre a propósito. Sin duda alguna, pues, existo yo también, si me engaña a mí; y por más que me engañe, no podrá nunca conseguir que yo no exista mientras yo siga pensando que soy algo. (Descartes, 1641, p. 16)

El famoso *Pienso, luego existo* cartesiano es el fruto de la aplicación de la duda metódica a todo menos al lenguaje. El tercer paso de la duda deja a Descartes solo, con las ideas que le impone el genio maligno, después de haber rechazado el mundo externo.

Pero ¿El lenguaje se puede utilizar estando solo? ¿Podemos hablar sólo para nosotros de una forma coherente? Un filósofo como el vienés Ludwig Wittgenstein diría que no y por esa razón valdría la pena reconstruir sus argumentos al respecto.

II. Crítica al lenguaje privado

En las *investigaciones filosóficas*, Wittgenstein da una definición del lenguaje privado: “(...) Las palabras de este lenguaje deben referirse a lo que sólo puede ser conocido por el hablante, a sus sensaciones inmediatas, privadas. Otro no puede, por tanto, entender este lenguaje.” (Cf. IF §243). Vemos que i) esta caracterización del lenguaje privado solamente se refiere a sensaciones inmediatas y, ii) este tipo de lenguaje tiene la característica de ser exclusivo de un único usuario. Para entender la caracterización de Wittgenstein abordaré cada uno de los elementos mencionados.

i) Sensaciones inmediatas

Para explicar este punto utilicemos el ejemplo del dolor en un niño que está aprendiendo a hablar. El niño, al sentir dolor (al sentir la sensación en el momento actual) grita (el grito sucede enseguida de la sensación). A medida que comienza a aprender un lenguaje, remplazará la acción de gritar por la acción de decir “siento dolor”. El niño, gracias al lenguaje, sofisticará su forma de manifestar el dolor que siente. De esta manera la implicación “siento dolor, entonces, grito” se transforma en “siento dolor, entonces digo ‘siento dolor’”. Vemos que la expresión “siento dolor” no está dando una descripción de lo que siente el niño, sino que está remplazando el grito.

Hasta ahora solo hemos hablado de sensaciones en el ámbito público, pero si queremos tratar al lenguaje privado, debemos hablar de sensaciones en sentido privado. Cuando se habla de las sensaciones en este sentido se está hablando de que el dolor que siento es algo a lo cual tengo acceso exclusivo. Nadie, excepto yo, puede saber qué siento cuando digo “tengo dolor”. La pregunta ahora es: ¿cómo se referirán las palabras a las sensaciones en tanto sensaciones privadas? En la oración “(...) sólo

yo puedo saber que tengo dolor; el otro sólo puede presumirlo” (IF §246) se puede apreciar que quien la pronuncia está convencido de que: i) hay algo que es tener dolor y que ii) el que siente dolor es el único capaz de saber si lo está sintiendo o no. Wittgenstein dice que la palabra “saber” en la anterior oración está: o bien usada, de manera que la oración es un sinsentido, o por otro lado, usada de modo que la oración es falsa.

Para argumentar que es un sinsentido se acude a la idea de duda. Cuando decimos: “yo sé que este cuerpo tiene extensión”, eliminamos la posibilidad de dudar, ya que es necesario que todo cuerpo tenga extensión. Nadie se pregunta: ¿será que este cuerpo tiene extensión? Es imposible no saber que un cuerpo tenga extensión, de la misma manera que es imposible no saber cuándo tenemos dolor. En la frase, “sé que estoy sintiendo dolor”, la palabra “sé” está sobrando, no tiene sentido ponerla ahí, porque el dolor simplemente se siente. Uno no sabe que siente dolor, uno siente dolor. De la misma manera que uno no sabe que un cuerpo tiene extensión, sólo ve que la tiene. Por otro lado es falso, si se está usando la palabra “saber” en su acepción normal. Para mostrarlo se apela a la experiencia. Cuando a uno le duele algo, cambia su manera de comportarse de tal forma que las personas a su alrededor le preguntan “¿qué te duele?” Por tanto, uno no es el único que sabe cuándo le duele algo.

ii) El lenguaje privado es exclusivo de un único usuario

En el parágrafo 253 de las *Investigaciones filosóficas* Wittgenstein resalta que la oración “otro no puede entender mis dolores” depende de que exista un criterio de identidad para individualizar los dolores de los que se está hablando. Se necesita un criterio para poder hablar de un dolor en específico sin confundirlo con otro. Dado que estamos hablando en el ámbito del lenguaje privado, debemos suponer que este criterio debe ser subjetivo. Si encontramos un criterio de individuación podemos, gracias a él, nombrar las sensaciones con palabras y así construir un lenguaje privado para nuestras sensaciones

"Si hubiera algún dolor que no se manifestara en nosotros con gestos, gemidos, etc., no habría forma de identificarlo como dolor. Para aprender que a una sensación se le llama dolorosa hemos tenido que ver y padecer el dolor. Sólo en la medida en que utilizamos la palabra “dolor” asociada a una conducta es que la palabra tiene sentido."

privadas. El primer problema es que las sensaciones no son privadas sino públicas. Como notamos en la anterior sección, cada vez que nos duele algo lo manifestamos de alguna manera. Si hubiera algún dolor que no se manifestara en nosotros con gestos, gemidos, etc., no habría forma de identificarlo como dolor. Para aprender que a una sensación se le llama dolorosa hemos tenido que ver y padecer el dolor. Sólo en la medida en que utilizamos la palabra “dolor” asociada a una conducta es que la palabra tiene sentido. La expresión “tengo dolor” remplaza al grito, si no hay algo como un grito, la palabra no podría remplazar nada; la expresión lingüística “dolor” depende de la manifestación externa del dolor. La manifestación externa sería el criterio objetivo que utilizan los hablantes de un idioma para reconocer una sensación. Un lenguaje

privado que utilice palabras como “dolor”, utiliza las manifestaciones para identificar la sensación, como se hace en el lenguaje público, en donde esas palabras cobran sentido. Por lo que no sería relevante hacer la diferencia entre lenguaje público-privado.

Para poder pensar un lenguaje privado debemos utilizar palabras nuevas que no tengan la carga pública que tienen las que pertenecen a nuestro lenguaje. Además, las sensaciones que queremos describir no deben tener manifestaciones públicas, porque caerían bajo el lenguaje público. La condición de posibilidad del lenguaje privado está dada por la existencia de una sensación que no tenga una manifestación pública.

Volvamos a la idea del criterio de individualización. Éste será aplicado al tipo particular de sensaciones que no se manifiesten externamente. Tendrá como objetivo que las palabras se asocien a la sensación a la cual las reglas del lenguaje privado determinan que se asocie, y no a otra sensación. Este criterio garantiza que las reglas del juego del lenguaje¹ privado se apliquen a los elementos correctos, permitiendo que el juego funcione. La idea de un criterio de individuación en un lenguaje privado tendrá que ser subjetiva y por lo tanto infalible. Los criterios de individuación están dados por la persona que construye el lenguaje privado. Lo que conlleva a decir que para asociar “x” sensación con la palabra “y”, se tiene que aplicar el criterio de individuación a la sensación para identificarla como la correspondiente a la palabra determinada. Pero, ¿y si se equivoca el hablante privado en la aplicación del criterio? La posibilidad de equivocarse es inexistente al no haber

un criterio superior, o de contraste, para que el hablante del lenguaje privado identifique una asociación palabra-sensación errada. El hablante de este lenguaje será infalible en sus juicios sobre la individuación de las sensaciones.

Wittgenstein expone el problema de la infalibilidad mediante un ejemplo. Un hombre lleva un diario sobre los momentos en que se le presenta cierta sensación. Cada vez que tiene la sensación escribe “s” en el diario (cf. IF §258). Para que el signo tenga correspondencia con la sensación, el hombre se concentra en ella cada vez que la tiene y al mismo tiempo escribe el signo. La definición de “s” será ostensiva en tanto el hombre ‘señala internamente’ la sensación cada vez que escribe el símbolo. Es necesario que la definición sea ostensiva debido a que el símbolo “s” no está describiendo al objeto, sino que solamente

"¿por qué la infalibilidad del juicio del usuario del lenguaje privado es problemática? Porque al no poder equivocarse no puede hablarse de uso correcto o incorrecto de una palabra. Por tanto, no se podría decir que la relación “x sensación se asocia con y palabra” está sustentada en un uso correcto del criterio de individuación de sensaciones. Y si no se puede hablar de un uso “correcto” del criterio, no se puede utilizar."

hace las veces del objeto en la hoja de papel del diario. Ahora bien, al ser el hombre quien tiene la sensación es el único juez que puede decir cuándo la tiene, no existe un criterio que permita verificar si sus anotaciones en el diario corresponden a la sensación que quiere identificar con el símbolo “s”, o no corresponden. En este punto se da la infalibilidad del juicio.

1. Por juego del lenguaje entiendo un sistema de comunicación más primitivo que el nuestro. Al ser un sistema, el juego del lenguaje tiene reglas que determinan lo que es lícito y lo que no. Por otro lado, se puede señalar que un juego del lenguaje es una actividad completa e individualizable. Completa en el sentido según el cual tiene todos los elementos que necesita para funcionar. Además, es individualizable en tanto se puede diferenciar de otros juegos del lenguaje (cf. IF §2, 8, y 21).

Ahora bien, ¿por qué la infalibilidad del juicio del usuario del lenguaje privado es problemática? Porque al no poder equivocarse no puede hablarse de uso correcto o incorrecto de una palabra. Por tanto, no se podría decir que la relación “x sensación se asocia con y palabra” está sustentada en un uso correcto del criterio de individuación de sensaciones. Y si no se puede hablar de un uso “correcto” del criterio, no se puede utilizar.

III. El lenguaje privado de Descartes, un derecho ilegítimo

El argumento de Wittgenstein tiene su fuerza en los criterios de individuación, dado que si se quiere tener un lenguaje privado se necesita una manera de asignar a una sensación una palabra. Pero el lenguaje privado niega esa posibilidad.

Ahora bien, en el análisis presentado en la primera sección de este texto mostré el proceder de Descartes en las primeras meditaciones. La verdad segura a la cual llega Descartes, “pienso, luego existo”, indica que mientras se esté pensando se sabrá que se está existiendo. Antes de llegar a esta conclusión se ha desechado todo lo que es externo a él. Pero la palabra “pienso” pertenece al lenguaje público y dependiendo del juego del lenguaje en donde se use existirán criterios objetivos para verificar si se está usando correctamente o no. El problema está que Descartes rechazó estos criterios al negar todo lo externo a él. ¿Cómo podrá relacionar el acto de pensar con la palabra “pienso”? Tendría que utilizar criterios subjetivos de individuación, pero estos no sirven como criterios por el problema de la infalibilidad. Por otro lado, pensar parece ser algo a lo que él tiene acceso privilegiado; caso análogo al dolor.

Descartes criticó todo en su duda menos el uso del lenguaje. Al rechazar el mundo externo, rechaza los criterios objetivos de individuación y por tanto hace imposible el uso del lenguaje. Ahora bien, si no puede utilizar el lenguaje: ¿cómo llega a la conclusión, “pienso, luego existo”? Es imposible que pueda identificar cuándo y cómo utilizar la palabra “pienso”, dado que no tiene criterios que determinen el uso de la palabra.

Por otro lado, la duda metódica utiliza el lenguaje para proceder después de eliminado el mundo natural. Pero una consecuencia de eliminar el mundo natural es eliminar el lenguaje. Si no podemos utilizar el lenguaje, entonces no podemos concluir verdades que dependen de él. Y la afirmación “pienso, luego existo” depende del lenguaje en tanto es una proposición que, en este caso, pertenece al español. Por lo tanto, la duda metódica y la conclusión que gracias a ella se alcanza no son legítimas.

Descartes se da el derecho de un lenguaje privado que le permite proceder en sus meditaciones. Wittgenstein elimina la posibilidad de ese lenguaje dejando a la filosofía cartesiana sin una herramienta que le permita meditar. Por esta razón, el lenguaje que Descartes utiliza en las meditaciones, después de haber rechazado la existencia del mundo, es un derecho ilegítimo y se debe rechazar.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Descartes, R. (1641). *Meditaciones metafísicas*. Traducción José Antonio Mígues. Edición electrónica de la escuela de filosofía de la universidad ARCIS.

Garrett T. (1997). *Las dudas de Descartes y el Lenguaje Privado, in the Commemoration of 400 years since the birth of Descartes*. The National Academy of Colombia, Bogotá, Colombia.

Wittgenstein, L. (1999). *Investigaciones Filosóficas*. Traducción de Alfonso García Suárez y Ulises Moulines. Ediciones Altaya.

El concepto hombre superior (Junzi) en el confucianismo¹.

Claudia Patricia Izquierdo
Universidad del Valle
claudia7710@gmail.com

RESUMEN

El presente escrito pretende abordar la concepción de “hombre superior” (*Junzi*) en el confucianismo antiguo, a fin de presentarla como derivada de una visión religiosa del mundo e implicada en los ámbitos moral y social. Se trata de una cosmovisión centrada en la “Armonía Universal” (*He*), donde cada aspecto particular se asocia a un “Todo” general. El hombre (micro-cosmos) en su acción **debe** coincidir con el orden universal (macro-cosmos) en cuanto **orden moral**. Esta concepción se presenta desde un enfoque basado en el concepto de *Li* (Principio, norma, ley, ritual, costumbre) identificado con el *Fundamento metafísico y moral* (*Tianli*). Se hace referencia a una visión que, si bien parte de lo religioso, se enfoca en lo humano y lo dignifica racionalizándolo.

Palabras clave: Ley moral, mandato, introspección, gobierno, orden moral, armonía, autogobierno, Junzi, educación, virtud.

ABSTRACT

This paper attempts to deal with the conception “superior man” (*Junzi*) in ancient Confucianism. It aims to present that this conception is derived from a religious vision of the world, and is implied in moral and social fields. It is about a world view focused on “Universal Harmony” (*He*), where every particular aspect is related to a general “Whole.” Man (micro-cosmos) in his action should coincide with universal order (macro-cosmos) with regard to moral order. This conception is presented from a standpoint based on the concept *Li* (principle, norm, law, ritual, custom) identified with the metaphysical and moral ground (*Tianli*). It refers to a vision that, although religious, it focuses in the human and dignifies it making it rational.

Keywords: Moral law, mandate, introspection, government, moral order, harmony, self-government, Junzi, education, virtue.

1. En el desarrollo de esta investigación se ha enfatizado en los comentarios de Zhingzhong Yao, en torno al confucianismo y la interpretación del Camino como Ley moral y los de Lin Yutang, en cuanto al confucianismo como una filosofía de la conducta, aplicada al plano social y político.

Para Confucio, la divinidad, en este caso identificada con el Cielo (*Tian*), se halla fundamentalmente relacionada con el corazón del hombre en cuanto *ley objetiva* tanto material (*benevolencia*: “*ren*”, fuente de las relaciones humanas basadas en la simpatía, la cortesía y el amor benevolente) como formalmente (*rectitud*: “*yi*”, fuente del sentido del deber en cuanto a la elección de la actitud y la acción correctas). El Cielo posee un doble aspecto: un *fundamento Supremo* y un *principio Moral*. Puede decirse que el Cielo se racionaliza pero sin desacralizarse.

Confucio y Ru Jia

Confucio (551-479 a. de. C)² preservaba las tradiciones Shang (tradiciones antiguas conservadoras en lo referente a los ritos y el culto a los antepasados) en las cuales se había formado y cuyos antiguos gobernantes (los emperadores Shun, Yao y el duque de Zhou) tomaba como ideales de reyes-sabios virtuosos³. Nombrado gobernador en 501 a. de C. trata de recuperarlas para su Estado, Lu⁴. Más tarde ejerce como ministro hacia los cincuenta años de edad. Una intriga política provoca su salida de la ciudad. Así comienza a

errar durante trece años, de corte en corte, con la esperanza frustrada de encontrar un príncipe capaz de realizar las condiciones del Estado ideal. Luego de este periodo de viajes regresa a su patria donde inicia la *Escuela de los Letrados (Ru Jia)* con el fin de enseñar a los hombres a desarrollar su virtud y su verdadera naturaleza para, en lo posible, aplicarlas al plano político. El propósito fundamental era instruir a los hombres en el cultivo de la naturaleza moral, haciendo hincapié

"El propósito fundamental era instruir a los hombres en el cultivo de la naturaleza moral, haciendo hincapié en las virtudes de benevolencia (*ren*) y rectitud (*yi*) consideradas la esencia del Cielo en su aspecto material y formal."

2. Confucio, al igual que cualquier otro pensador, es un hijo de su tiempo y las circunstancias sociales, políticas y económicas necesariamente han de condicionar tanto su visión del mundo como su evaluación de la situación humana y, por lo mismo, su propuesta para salir de la crisis. Se había iniciado un proceso de decadencia no sólo del gobierno monárquico sino, especialmente, del sistema de valores, la inmoralidad y la falta de humanidad lo dominaban todo. Era entonces necesario dar alguna solución frente al caos que se veía por todos lados y que iba en contra del ideal de *orden y armonía*.

3. Estos antiguos gobernantes eran considerados ejemplares por su aplicación del ritual basado en unas normas de corrección (*Li*) al gobierno. La aplicación de las normas de corrección llevaba al gobernante a actuar siempre de manera justa en el otorgamiento de beneficios y responsabilidades al pueblo.

4. En principio se cree que Confucio aceptó este cargo, a pesar de los conflictos y el mal gobierno de ese entonces, con el propósito de llevar a la práctica lo que teorizaba en sus doctrinas. Cuidó que los jóvenes y los ancianos recibiesen la alimentación más adecuada a sus edades, controló el peso máximo que debían cargar los obreros y los esclavos, estableció las distancias que mantenían en las calles las mujeres y los hombres (costumbre antigua de la que, al parecer, él estaba abusando), modificó los ritos funerarios, recomendó la honradez en las prácticas cotidianas y buscó salidas pacíficas a los conflictos políticos que estaban a su alcance. Intentó, a su modo, llevar a cabo un gobierno más justo.

en las virtudes de *benevolencia (ren)* y *rectitud (yi)* consideradas la esencia del Cielo en su aspecto material y formal. Esta escuela relaciona la virtud, el saber y la educación.

El confucianismo toma los libros, en particular los *Libros Clásicos* y los *Cuatro Libros*⁵ como la fuente de valores e ideales para la formación de los individuos en cuanto a la vida religiosa, y por extensión, a la ética y la política⁶. Se valoran por su importancia como registros de la cultura antigua. Las costumbres y los acontecimientos del pasado sirven como ejemplo para el presente y guía para el futuro, de ahí la necesidad de conservar estos escritos y llevar a la práctica sus enseñanzas. Los *Clásicos* aparecen, además, como formas de escritura reveladas por los principios celestiales y se considera que gracias a su estudio se puede llegar a comprender y seguir el *Camino del Cielo* o ley moral y, aún más, como meta definitiva, aplicándolos a la vida humana, se logra el ideal del *Junzi* (modelo del hombre virtuoso confuciano).

Visión religiosa del mundo

Según la tradición religiosa en la antigua China, incluyendo a Confucio, el ideal del orden universal estaba relacionado con la armonía entre los tres principios cósmicos: Cielo, Tierra y Humanidad⁷, que pueden interpretarse como conceptos abstractos. Estos tres poderes, idealmente, se mantienen en armonía, garantizando la estabilidad cósmica, natural, social e individual. El Cielo como el Fundamento Supremo, la Tierra como fuente de crecimiento y fructificación de la naturaleza y como posibilitadora de la relación temporal entre los seres humanos y la Humanidad como factor de desarrollo del potencial del Cielo y la Tierra. El hombre, según esta cosmovisión, posee una gran responsabilidad consistente en consolidar y llevar a plenitud la acción del Cielo y la Tierra.

En el confucianismo, el Cielo es el *Fundamento Supremo*. Posee conocimiento y conciencia pero no es antropomórfico. Es un ente impersonal, racional y moral, que rige el orden del cosmos en consonancia con su propia esencia. Da vida y confiere su naturaleza (genera la capacidad moral), regula la senda de los humanos, dotándolos de un corazón del Camino o ley moral y les da la norma de conducta. De este modo, el Cielo es interpretado, a la vez, como *Fundamento Supremo* y como *Principio Moral*. Es descrito como *yili zhi tian*. Doble aspecto

5. Los *Clásicos* son una colección de libros que sirven de base canónica en la enseñanza confuciana. Se trata de seis libros antiguos, a saber: *El Libro de las Mutaciones (Yi Jing)*, *El Libro de las Odas (Shi Jing)*, *El Libro de la Historia o de los Documentos (Shu Jing)*, *El Libro de los Ritos (Li Jing)*, *El Libro de la Música (Yue Jing)*, *Los Anales de Primavera y Otoños (Chun Qiu)*. Además del *Clásico de la Piedad filial (Xiao Jing)*. Por otro lado, se tienen los *Cuatro Libros* que incluyen *las Analectas de Confucio (Lunyu)*, *el Libro de Mencio* (segundo sabio del confucianismo, de la línea idealista) y dos capítulos del *Libro de los Ritos (Li Jing)*: *La Doctrina del justo Medio (Zhong Yong)* y *La Gran Enseñanza (Da Xue)*.

6. El confucianismo como sistema de pensamiento engloba en armoniosa unidad perspectivas religiosas, éticas y políticas que, generalmente, el pensamiento occidental toma por separado.

7. Esta idea parece tomada fundamentalmente de la cosmología presente en el *Yi Jing*. De ahí se desprenderá la necesidad de relacionar al hombre moral (*junzi*) con el cosmos u universo moral, en este caso.

del *Principio*: trascendencia y moralidad, uniendo y armonizando el individuo, la sociedad, el mundo natural y el cosmos a través del mismo hombre.

La concepción de Li

En cuanto a *Principio de Moralidad*, en el confucianismo, el Cielo es denominado *Tianli* y cada acción humana debe poseer el carácter de *Li*. En la antigua China, *Li* era entendido en relación a la norma o prescripción que debía ser seguida para la aplicación correcta del sacrificio. La estricta celebración del ritual se consideraba como necesaria para asegurar y mantener la armonía y la prosperidad para el Estado, el pueblo y la Tierra. Además, según las prescripciones de *Li*, se tenían los principios fundamentales para tributar al Cielo, adorar a los espíritus, alimentar a los vivos y honrar a los muertos. Todo desde los aspectos externos de la práctica ritual.

Aunque las normas de la ceremonia (*li*) tienen su origen en el Cielo, su movimiento llega a la tierra. Su distribución se extiende a todos los asuntos (de la vida). Cambian con las estaciones; coinciden en referencia a (la variación de) suerte y condición. Por lo que atañe al hombre, sirven para nutrir (su naturaleza). Se practican mediante ofrendas, actos de fuerza, palabras y posturas de cortesía, comida y bebida, en las observaciones de la coronación, el matrimonio, el duelo, los sacrificios, el tiro al arco, la conducción de carruaje, las audiencias y misiones amistosas. (Legge citado por Xinzhong Yao, 1968. P. 388).

El confucianismo se da a la tarea de transformar las prácticas religiosas que habían dominado a lo largo de las dinastías Shang y Zhou, renovando el significado del ritual y aplicándolo desde el concepto religioso hacia la aplicación moral. A fin de participar de *Li*, se propugnó el ritual en honor al *Cielo* (entendiéndolo ahora como norma de conducta moral) y el culto a los antepasados (norma de la *piedad filial* de donde parten las demás virtudes) con unos propósitos específicos de moldear el carácter de los seres humanos.

En primer lugar, antes de Confucio, el sacrificio al *Cielo* era un asunto oficial y quien poseía el privilegio de llevarlo a cabo era el soberano. La idea era consumir una comunicación efectiva

entre el *Cielo* y la humanidad por medio del *hijo del Cielo* (gobernante) quien recibía el Mandato celeste (*Tianming*) para ejercer su cargo siendo dotado de la virtud o poder para gobernar (*De*). Sin embargo, el sacrificio al Cielo estaba siendo utilizado para fortalecer el poder del régimen político de turno que se tiranizaba cada día más en contra de los súbditos. Surge entonces la necesidad de un cambio en su interpretación. La finalidad del culto al Cielo dentro de la interpretación de la metafísica confuciana consiste en garantizar una plena relación entre el Cielo y el hombre partiendo de las bases morales. Obedeciendo el *Mandato celeste* (mandato de la Ley moral) el hombre imita el modelo del Cielo en la práctica de las virtudes *ren* y *yi*. De esta manera es el *Cielo* el que engendra la virtud (*De*) en el hombre cuando éste escucha y lleva a cabo el *Mandato (ming)* que descubre en su interior y que realiza racionalmente, sin perder de vista la sacralización de su vida con miras a la unión con el *Fundamento*.

En segundo lugar, mediante el culto a los antepasados era posible unir espiritualmente el pasado y el presente y, de esta manera, los vivos y los muertos podían ayudarse mutuamente. El sacrificio en nombre de los difuntos habría de proporcionarles sustento; los objetos materiales ofrecidos durante el sacrificio permitirían que los antepasados vivieran en el más allá del modo al que estaban acostumbrados aquí⁸. Para los vivos que ofrecían el sacrificio traía consigo bendiciones y ayuda, lo cual permitiría que los descendientes superaran las dificultades que se les presentaran y pudiesen hacer frente a los desastres si estos llegaban a suceder⁹. El culto a los antepasados era, además, una cuestión política y religiosa¹⁰. Para

8. Confucio criticó la forma cruenta del sacrificio a los antepasados que requería el sacrificio humano, el sacrificio de los esclavos y sirvientes del noble, básicamente. A partir de la época tardía de la dinastía Zhou, gracias a la influencia del maestro Kong, es eliminada esta práctica.

9. El hecho de no celebrar los sacrificios o no hacerlo correctamente (con la piedad sincera suficiente) separaría a los seres humanos de sus antepasados y vendría, como consecuencia, el enojo de unos ancestros insatisfechos que maldecirían al clan y/o a la familia.

10. El templo de los antepasados regios era el sitio más importante

Confucio, hay una interpretación diferente del culto a los antepasados. Éstos no existen sólo en el pasado sino también en el presente. De esta manera, los deberes que se tiene para con los padres son los mismos, o quizá aún más importantes que los que se tiene para con los antepasados. Hay un cambio del centro de atención de los muertos a los vivos. La virtud fundamental a cultivar ha de ser la *piedad filial (xiao)*, amor benevolente hacia los padres¹¹. Para Confucio la familia es reproducción del orden cósmico¹².

En la esfera humana, según el confucianismo, *Li* abarca la estructura religiosa, social y moral *englobando en sí todos estos campos* y *tornándolos, a su vez, en un sólo ámbito, armonizándolos*. El hombre virtuoso se distingue por una conducta piadosa y de respeto por el orden moral universal y este orden implica, en lo micro, el orden individual, familiar, social y político. Ahora bien, el sacrificio no se impone desde afuera sino que viene del interior, del corazón, que es donde se funda el *Camino (Dao) del Cielo* (senda moral) y donde comienza su cumplimiento y realización. El ejemplo paradigmático del hombre virtuoso que participa de *Li* es el mismo Confucio, quien da a entender en un pasaje cuál es el verdadero sentido y alcances de la acción ritual.

Estando Confucio muy enfermo, alguien le recuerda la necesidad de dirigirse en oración a los espíritus. Confucio primero pregunta si acaso existía tal oración y luego añade: “Llevo mucho tiempo ofreciendo mis plegarias.”¹³ Es claro que Confucio ha llevado su vida en correspondencia con el *Camino del Cielo* y ha obedecido su *Mandato*. Su búsqueda de la *benevolencia* y práctica de

del Estado, considerado como símbolo político de soberanía. Aquí se llevaban a cabo los sacrificios en honor a éstos, se entronizaba al nuevo rey y se anunciaban los matrimonios imperiales. El templo era, asimismo, una especie de almacén donde se guardaban todos los objetos de valor y las armas. Allí mismo se celebraban audiencias en las que se decidían asuntos de índole civil y militar. Además, en el templo se concedían recompensas a funcionarios meritorios.

11. Mediante el cumplimiento de sus obligaciones en la familia, los jóvenes han de lograr un sentido de responsabilidad moral, los mayores habrán de obtener respeto, los muertos vivirán en el corazón de sus descendientes y los recién nacidos recibirán su misión. De modo que, la veneración a los antepasados no sólo es un deber sino que está relacionado con el honor personal. Cuando se muestra *piedad filial (xiao)* hacia los antepasados vivos, el culto a éstos se convierte en algo más que una tradición o mera costumbre y, cuando el culto a los antepasados se considera como una prolongación de lo que corresponde a la vida familiar, la *piedad filial* se torna algo más que una actitud secular, se ha convertido entonces en parte del ritual religioso y en un elemento constitutivo de la espiritualidad humana.

En el *Liji Jijie* la *piedad filial* se considera como un servicio a los padres que ha de durar toda la vida, y se ha de aplicar en tres niveles: Primero, en el honrar y glorificar a los padres con los logros obtenidos en el cultivo moral y en el servicio al pueblo y al Estado. Segundo, no traer desgracia a los padres por el propio fracaso (deshonra a los padres). Tercero, servir a los padres con veneración y garantizarles una vida decorosa. En la aplicación a la vida moral y la vida práctica, un buen hijo será un buen súbdito y un buen miembro de la sociedad ya que dará a cada quien el lugar y el honor que les corresponde. No será, pues, en el caso de la relación con los gobernantes y los superiores, un mero sometimiento ya que tiene en cuenta el mérito y aplica la *rectificación de los nombres* (la aplicación correcta de un nombre implica que la denominación se corresponda a sus acciones. Debe haber referente).

12. En la familia cada quien ocupa el lugar que le corresponde y actúa conforme a él. Se ha de ver manifestada la piedad filial en la lealtad y corrección en las cinco clases de relaciones humanas (padre-hijo, gobernante-súbdito, esposos, hermano mayor-hermano menor y amigos).

13. *Analectas* VII, xxxiv. En Confucius. *Los Cuatro Libros*. España, Paidós Ibérica, 2002

la *rectitud*, además de la enseñanza de la virtud a los otros hombres, es la forma más reverente de oración y sacrificio al Cielo y a los antepasados. Para el maestro Kong la oración y el ritual no son modos o momentos de expiación, sino que abarcan, ante todo, el significado y la dirección dados a la existencia.

El componente novedoso en el pensamiento de Confucio está en la pretensión de racionalizar *Li*, aquella concepción y práctica religiosa que ordena la sociedad y la conducta individual. Ahora el individuo debe estar plenamente consciente de su función autotransformadora en tanto que parte de su interior y, a su vez, implica una relación de plena comprensión del *Camino (Dao)* o *ley moral* que se le impone y le sirve de guía en su búsqueda y obtención de la *armonía* en sí mismo, a nivel social y cósmico.

El camino (Dao)

El Camino (*Dao*) hace referencia a la senda que debe seguir el hombre para alcanzar la armonía universal. El *Dao* encierra tres aspectos fundamentales para su realización. Teniendo en cuenta la consonancia de la *voluntad del Cielo* y la humanidad se explica desde los ámbitos del *Fundamento*, el *hombre* y la *Armonía* de los primeros. Se tiene entonces, el *Camino del Cielo*, el *Camino de la Humanidad* y el *Camino de la Armonía*.

El *Camino del Cielo* en el confucianismo se refiere a la senda o ley moral. Se trata de cultivar los principios celestiales (*benevolencia–ren* y *rectitud–yi*). El Cielo enseña la expresión del amor compasivo a los seres humanos a fin de garantizar las relaciones sociales pero también les manda a actuar siguiendo el modelo de lo correcto a fin de que desarrollen su naturaleza escondida. Dice cómo comportarse con arreglo a las relaciones apropiadas en el hogar y fuera de él¹⁴.

14. Las normas de conducta con base en lo correcto se caracterizan por ser objetivas en cuanto a que, al tratarse de un mandato que se halla implícito en el corazón de todo hombre, tales normas poseen carácter de universales e iguales para todos los individuos. Pero principalmente se les puede considerar como

El *Camino de la Humanidad* es el camino de la vida moral, donde se manifiestan las cualidades esenciales del Cielo (*ren* y *yi*) en el hombre en obediencia al imperativo (*ming*). *La educación y el cultivo de sí mismo* están en el centro del *Camino de la Humanidad*, pues llevan a hacerse *plenamente humano*. Además, involucran un sentido de responsabilidad frente al *deber* de transmitir la cultura y la tradición. El *Camino de Cielo* no puede realizarse a menos que los individuos lo hayan entendido como el y lo hayan realizado conscientemente en la vida cotidiana: “A menos que el hombre cultive plenamente el camino del hombre, no podrá acceder a la coexistencia con el Cielo y la Tierra.” (Jiunyuan citado por Xinzhong, 2001, p. 194).

Mediante la *Armonía*, el *Camino del Cielo* y el *Camino de la Humanidad* se cumplen uno en el otro. La interpretación de la *Armonía* está relacionada principalmente con la *música (Yue)*. La música refleja la armonía, además de crearla. A partir de ella la armonía se amplía para significar *una combinación ordenada de elementos diferentes*. De manifiesto en el carácter humano, la armonía es un estado interior en el cual todos los sentimientos y emociones se expresan como es debido. La *Armonía* como el ideal supremo está relacionada con la naturaleza, la política, la ética y la vida cotidiana. Denota una correspondencia moral entre los seres humanos y el *Fundamento*. La *Armonía* se consigue al seguir el *Mandato del Cielo*, pero para gozar de ella primero se ha de cultivar la propia virtud a fin de mantenerse en el estado de equilibrio como lo enseña el Libro del *Justo Medio (Zhong Yong)*¹⁵.

En el culto antiguo el ritual (*Li*) iba acompañado

objetivas, en la medida de que expresan la verdad sobre cómo el hombre debe comportarse. La moral en Confucio se interpreta entonces, en términos de la obediencia interna a lo impuesto por el *Cielo* en su caracterización de *ley universal*.

15. La *Armonía* se torna en solución del conflicto. En la esfera humana, la resolución del conflicto se centra en tres tipos de relación: Primero, la paz y armonía entre el yo y los demás, actuando sobre la propia naturaleza y cultivando conscientemente sus virtudes. . En segundo lugar, armonizar las relaciones familiares, en el sentido de cumplir con las mutuas responsabilidades. Y, por último, disminuir las posibilidades del conflicto violento, estableciendo un gobierno humano en el que las virtudes superen las disputas egoístas.

de música (*Yue*) para presentar el sacrificio propiciatorio. Ahora para Confucio, en el plano humano, el ritual y la música actúan juntos para garantizar la *Armonía (He)*. La música *une* y los rituales *diferencian*. Por la unión, se logra la benevolencia mutua y, por la diferenciación, se aprende el respeto. La música expresa la *armonía universal* y los rituales el *orden cósmico*. *He* es el principio de amor hacia los demás en tanto que *Tianli* es el principio de moralidad.

Quien cultiva el *Camino* logra la trascendencia. Trascender, en términos confucianos, es transformarse y cultivarse en la vida cotidiana. La búsqueda de lo moralmente perfecto es también la búsqueda de un gran paso que supere las limitaciones del individuo en cuanto a su modo de actuar. En el concepto de trascendencia no hay llamamiento a una huida del mundo ni a un estilo de vida extraordinario, todo parte de la condición actual de existencia secular. Las posibilidades de alcanzar la *virtud* y la *armonía* con el Cielo desde esta vida no exigen un abandono como en el caso del budismo y el taoísmo quienes propugnan la vida retirada. Se identifica, así mismo, la inmortalidad con la sabiduría. En la inmortalidad perduran la virtud, las palabras y las obras. La vida es un proceso de evolución cuya meta es convertirse en sabio.

El mandato celeste (Tianming)

En cuanto al *Mandato celeste (Tianming)*, en épocas anteriores a Confucio, éste era entendido como el mandato o poder para gobernar con el que contaba el soberano y que le era otorgado por el Cielo, aunque, realmente, era heredado por razón a su pertenencia a la nobleza imperial. A partir de Confucio, habrá de entenderse en términos de *obligación moral práctica dictada por el Cielo y manifestada en el Camino*. Fundamentalmente, el *Mandato del Cielo (Tianming)* consiste en que el *junzi* ejerza el *gobierno de sí mismo (ming)* partiendo de su obediencia al principio moral (*Tianli*), el cual se manifiesta en el *Camino* y se desarrolla en el cultivo del carácter por el *aprendizaje* y la *introspección*, dando como resultado, la expresión de las virtudes celestes en el ser humano. El concepto de *gobierno (ming)* como realización del *Mandato* en el individuo consiste en hacer correctamente las cosas o ponerlas en sus debidos sitios, ahora aplicado al cuidado de sí mismo en torno a la evaluación continua de lo que motiva a actuar (*sinceridad–cheng*), teniendo como punto de partida la autorreflexión y la auto-valoración de la motivación y de la acción misma, no requiriéndose así leyes coercitivas externas.

Quien ha comprendido su verdadera naturaleza puede hacer extensiva su virtud a la humanidad entera. Quien ha comprendido su verdadero yo, se esfuerza por llegar a la expresión de su naturaleza en la vida cívica, entendida su vida moral en su actuar como influencia que transforma y tiende a restituir el orden. El *junzi* ha seguido la ley moral, lo cual se ha convertido para él en seguir la ley de su propio ser. Cada paso dado por el hombre moral ha de ser tomado como claro e inconfundible ejemplo para las generaciones futuras,

"La música une y los rituales diferencian. Por la unión, se logra la benevolencia mutua y, por la diferenciación, se aprende el respeto. La música expresa la armonía universal y los rituales el orden cósmico."

cada acto se convierte en un modelo y cada palabra se torna en guía. *El hombre superior* manifiesta en su vida y en sus costumbres la esencia del Cielo, su Ley fundamental.

El *Mandato del Cielo* es, ante todo, una ley moral individual, sin embargo, también abarca el campo político, e idealmente, es el *junzi* quien se halla en plena capacidad de gobernar porque ha comprendido la armonía que rige el cosmos y puede aplicarla al terreno humano, extendiendo su virtud a los demás hombres enseñándoles en qué consiste lo correcto y cómo aplicarlo a fin de lograr, en últimas, el ideal supremo de la supresión del gobierno humano por el gobierno del Cielo.

El Junzi y su virtud: Benevolencia-Rectitud, Aprendizaje-Introspección

Hombre superior o *junzi* significaba originalmente noble o caballero. En un principio, el concepto de *hombre superior* hacía referencia a la nobleza heredada de sangre y clase jerárquica, es decir, el gobernante, considerado *hijo del Cielo* y dotado por éste de la *virtud o poder (de)* para gobernar. Este poder le era otorgado a través del *Mandato celeste* (como se mencionó anteriormente). Ahora, para Confucio, el *hombre superior* o *junzi* se debe entender en términos de *superioridad moral*. Ya no hace referencia a la aristocracia sino a un letrado virtuoso ideal quien sigue en su vida el *Mandato celeste (Tianming)* o ley moral en búsqueda de la armonía y la unidad con el Cielo.

El *hombre superior* es un ser integral, quien lleva a la práctica las virtudes del Cielo (*benevolencia* y *rectitud*), cultiva su carácter a fin de revelar su verdadera naturaleza mediante *el aprendizaje* de los Clásicos y *la introspección* y, finalmente, es consciente de su responsabilidad para restablecer la armonía universal perdida, pues toda acción que parta de él afectará a la totalidad. El *junzi* es aquel que se caracteriza no sólo porque conoce *la ley del Cielo* sino porque la sigue y la respeta. No seguir el *Mandato del Cielo* no es, de ninguna manera, la afirmación de la libertad, sino un signo

de necedad e, incluso, de actuar contra la propia naturaleza humana, sería algo así como ser hombre y no comportarse como tal. Para Confucio, quien conoce lo justo y no lo practica es un cobarde.

A continuación se hará mención la virtud (*De*) del *junzi* en cuanto a: *ren, yi, ru, y cheng*:

La *virtud (de)*, es comprendida en el sentido de poder o potencialidad, partiendo de una idea política donde quien gobierna tiene el *poder* sobre sus súbditos y el *deber* de garantizar la armonía social y universal. Ahora se daba el cambio respecto a que, quien se gobierna a sí mismo, tiene el *poder* sobre su individualidad y el *deber* de ser virtuoso e influir positivamente sobre sus semejantes para garantizar la unidad y armonía celestes.

Las virtudes de *benevolencia (ren)* y *rectitud (yi)* son consideradas como las más importantes a ser cultivadas en tanto que expresan la esencia del Cielo como *Fundamento supremo de la moralidad*. Estas virtudes revelan el aspecto material y el formal del *Principio*. El *junzi*, al cultivarlas en su vida cotidiana, se hace uno con el Cielo.

La *benevolencia (ren)*, inspira todas las acciones del hombre superior y va más allá del mero cumplimiento del deber. Consiste en la preocupación auténtica por el bienestar de los demás, es el amor hacia el prójimo pero fundado en una jerarquía, la del trato o cercanía. La benevolencia no se dirige de modo idéntico e indiscriminado sino que se gradúa y acomoda según su posición y la relación que se mantenga. No es posible experimentar el mismo amor por todos los seres humanos a un mismo grado. La benevolencia encuentra su brújula en el altruismo o compasión. El hombre se toma a sí mismo como analogía o punto de comparación que indica cómo comportarse con los demás. La benevolencia, además, no es algo meramente intelectual, es lo que se podría llamar *una buena voluntad actuante*.

La *rectitud (yi)* consiste en hacer en cada situación lo que es correcto, justo u obligatorio, en cumplir siempre con el deber. Es, en estos términos, una virtud formal. En una situación dada, no cabe preguntar por lo que conviene o verse llevado por un mero interés sino actuar siempre por el deber, por lo que es justo o correcto moralmente. Hay que hacer lo que *hay que hacer porque es lo correcto*, por

sí mismo, porque es lo que decreta la ley del Cielo, que es el Principio de orden moral y corrección en la acción. No hay que pensar en las consecuencias ni en el posible provecho.

El *Aprendizaje (ru)* se entiende como senda espiritual, la senda que lleva al pleno desarrollo de la propia naturaleza. Se trata de aprender a ser humano. Además, se toma como un modo de equilibrar el carácter y las acciones. Mediante el Aprendizaje se puede desarrollar una especie de fuerza moral en dirección a la virtud. Esta formación abarca, por demás, todos los aspectos de la vida y requiere del individuo que éste sea filial, sincero, con sentido de la reverencia o piedad (*ching*), fiel, amistoso y, además, que estudie *Literatura*, a fin de que conozca, memorice, medite y aplique los Clásicos.

Confucio subraya la importancia del aprendizaje para lograr el objetivo último de hacerse uno con el Cielo:

Amar la humanidad (*ren*) sin amar el aprendizaje puede conducir a la necedad. Amar la inteligencia (*zhi*) sin amar el aprendizaje puede conducir a una desviación del camino recto. Amar la fidelidad (*xin*) sin amar el aprendizaje puede conducir a una conducta dañina. Amar la sinceridad (*zhi*) sin amar el aprendizaje puede conducir a la intolerancia. Amar la valentía (*yong*) sin amar el aprendizaje puede conducir a la insubordinación. Amar la fuerza indomable (*gang*) sin amar el conocimiento puede conducir a la indisciplina. (Confucius, 2002, *Analectas* XVII, viii)

En cada caso, el Aprendizaje tendrá la misión de dar a conocer a la mente y corazón humanos el término justo de la acción¹⁶.

16. “Cuando un hombre es bueno, gentil e ingenuo sin ser ignorante, podemos estar seguros de que se halla concentrado en el estudio de la Historia. Cuando un hombre es generoso y muestra buena disposición, y si embargo no es extravagante en sus hábitos personales, podemos estar seguros de que se halla concentrado en el estudio de la Música. Cuando un hombre es callado y pensativo y muestra una aguda facultad de observación, y sin embargo no es avieso, podemos estar seguros de que se halla concentrado en el estudio de la Filosofía. Cuando un hombre es humilde, amable y frugal en sus hábitos personales, y sin embargo no está lleno de ceremonias formales, podemos estar seguros de que se halla concentrado en el estudio del Li. Y cuando un hombre es culto en su lenguaje, amante de las expresiones y analogías, y sin embargo no está influido por

Se mencionan en las *Analectas* los cuatro “no” para llegar a ser virtuoso en relación con el Aprendizaje: No mirar, no escuchar, no hablar y no actuar a menos que fuese de acuerdo a *Li*. Este consejo por sí mismo encierra un modo específico de pensar, hablar y actuar conforme a lo que ha sido dicho como *Mandato celeste* a través de los antiguos sabios.

El Aprendizaje comienza con el yo, sin embargo, no termina con la propia satisfacción, sino que se deben extender el conocimiento y la virtud hacia los demás, con el fin de que ayuden, a su vez, a traer la paz y armonía. El Aprendizaje correctamente llevado a cabo hace que el individuo esté en la capacidad de cultivar su disposición y ejercer dominio sobre ella, le hace capaz de manifestar su naturaleza. El manifestar la naturaleza humana hace que las consideradas como las cinco virtudes constantes de la humanidad (humanidad, rectitud, decoro, sabiduría y lealtad) pasen en su desarrollo de lo natural (sentimientos humanos) a lo ideal (virtudes morales).

En cuanto a *la introspección*, el *junzi* sabe examinarse a sí mismo, y en esa medida, practica *la sinceridad (cheng)*, siendo consciente de sus propios errores, los cuales toma como ejemplo para no recaer en ellos. Podría describirse como una especie de satisfacción de la propia conciencia consigo misma en la corrección del proceder y el querer. El hombre superior se vigila constantemente a sí mismo, posee autorrestricción en su vida privada. Así, lo que es verdadero en el corazón de un hombre en su interior se revelará en su aspecto exterior.

El mejor medio de comprensión de la naturaleza humana es la introspección. A menudo el hombre fracasa en sus acciones o lo que desea no se cumple con la prontitud deseada. Muy fácilmente el hombre mira en torno tratando de descubrir las causas externas de su fracaso sin darse cuenta de que éste reside en su propio interior. Por eso, debe hacer como el tirador de arco. Si yerra el tiro no se

el tono del caos moral predominante, podemos estar seguros de que se halla absorto en el estudio de Primavera y Otoño.” (*Li Jing, cap.XXVI*).

pregunta qué es lo que falla en la diana sino que se vuelve hacia sí mismo rectificando la posición y el tiro. Teniendo en orden el corazón el mundo se ordena por sí mismo¹⁷.

En torno a la importancia del cultivo de la *sinceridad* (*cheng*), como virtud, aquellos que son absolutamente leales a sí mismos pueden ejercer en el mundo una influencia efectiva. Porque cuando alguien se comprende a sí mismo puede expresarse libremente transformando dicha expresión en evidencia. La evidencia proporciona claridad de juicio lo que proporciona a su vez un conocimiento activo. Y el conocimiento activo otorga el poder de actuación necesario para que su influencia se extienda por todo el mundo a pesar de no haber salido de la habitación. Pues como también Confucio dice en el *Yi Jing*, “el sabio permanece en su cuarto y sin embargo su influencia se extiende a mil millas”.

Vigencia del confusianismo

Para terminar se ofrece una mirada al confucianismo en la modernidad. Los filósofos siguen vivos si sus ideas están vivas y, ciertamente, las ideas de Confucio no sólo han conformado el pensamiento chino durante milenios sino que, en palabras de Lin Yutang: “El centralismo y la atracción esencial de su humanismo poseen una extraña fuerza propia”. Confucio al hacer al hombre “medida del hombre” anticipó un humanismo que, en muchos aspectos, es semejante al que aún busca, en medio de la desesperación de hallarse solo en el mudo, cual Prometeo, el hombre moderno.

Para el confucianismo, el hombre es capaz, al ser consciente del *Camino*, de guiar su vida y estructurar su propio destino y el de la humanidad entera. A

17. Para cultivar el propio interior son precisas tres cualidades morales: *sabiduría, compasión y valor*. Cuando el *hombre superior* tiene amor al conocimiento alcanzará la *sabiduría*. Una vez en posesión de ella será capaz de *comprender a los demás* y a sí mismo y de actuar correctamente. La actuación correcta engendrará en él el valor para influir sobre naciones e imperios. Por medio de la posesión de estas tres cualidades el hombre llegará a ser *él mismo* y permanecerá siempre fiel a sus propios principios sin que éxitos o fracasos exteriores influyan en su acción.

primera vista esta pretensión nos aparece como bastante salida de la realidad y de las posibilidades de un hombre que lleva sobre sus hombros el peso del mundo con más deseos de tirar la toalla que de otra cosa. Al echar un vistazo a la realidad actual el panorama es bastante desolador y, en verdad, si el confucianismo brindara una salida se la tendría de inmediato en cuenta. Pero, siendo realistas, las cosas no son tan fáciles. Por un lado, están las aparentes barreras culturales impuestas al pensamiento; por otro, los prejuicios y el temor ante lo que es poco conocido frente a las posibles consecuencias de adoptarlo.

Resulta curioso descubrir en algunos acontecimientos tal vez poco conocidos, o más bien, poco tenidos en cuenta, que algunas de las raíces más profundas de la Ilustración europea se encuentran en el contacto cultural que hubo entre China y Europa a lo largo de los siglos XVII-XVIII. Llegaron a Beijing en el año 1601 dos jesuitas europeos, el italiano Matteo Ricci y el español Diego de Pantoja. La *tolerancia* cultural practicada en aquella época por el Imperio chino les permitió actuar libremente. La presencia de los jesuitas en Beijing abrió las puertas para un intercambio cultural de suma importancia entre China y Europa, pero su presencia, tolerada por el Imperio chino y la eficacia del puente intercultural que iban construyendo, fueron trastornadas un siglo más tarde por la misma intolerancia que en Europa había quemado a Bruno y callado a Galileo.

Los jesuitas tradujeron al latín las obras canónicas del confucianismo y las difundieron en Europa. Además, mantuvieron correspondencia con algunos de los pensadores más importantes de lo que se convertiría, posteriormente, en la Ilustración europea. Leibniz y Voltaire mantuvieron intercambios de correspondencia con jesuitas en Beijing. Montesquieu se entrevistó en varias ocasiones con Arcadio Huang, un chino que llegó a París a través de los misioneros y se convirtió en bibliotecario de la colección asiática del rey francés. Estas entrevistas influyeron en su obra *L'Esprit des lois*. Voltaire se inspiró en las descripciones que recibió de los jesuitas del sistema político de un mandarinato basado en los méritos propios de las personas, demostrados a través de un sistema de exámenes públicos (iniciado por la dinastía Han),

para inventar el concepto de la función pública. Tuvo en cuenta, además, las descripciones del emperador chino para estructurar el concepto del déspota ilustrado. Se inspiró, finalmente, en el confucianismo secular para justificar el concepto de una religión natural.

El contraste entre la política lingüístico-cultural de los jesuitas demuestra la gran diferencia entre una iniciativa de acercarse, motivada por el deseo de conocer las valoraciones de otra cultura y otra, movida por el simple deseo de explotar aquella. Fue el caso del envío en el año 1792, por parte del gobierno británico a Lord McCartney en misión diplomática a China para negociar la disminución de las restricciones sobre el comercio. Se había interrumpido la fluida transferencia intercultural que facilitaron los jesuitas y en su remplazo surgieron los criterios del beneficio propio que caracterizaron el trance hacia el capitalismo imperialista, hacia la denominada “modernidad”. Una consecuencia muy significativa de este contraste fue la inversión total de la imagen de China en Europa. Lejos de ser el gran modelo que había sido para Voltaire, se le aplicó la metáfora de “*hombre enfermo de Asia*”, y para los grandes pensadores de la tardo-Ilustración, como Hegel, Kant o Marx, China se había convertido en un modelo del todo negativo. Ya había comenzado el proceso de la construcción social de una realidad

que justificaría la agresión militar y la colonización parcial de China por parte de los poderes imperialistas de Europa, de los EEUU y (más tarde) de Japón.

En los años posteriores a los 70’s el auge económico de Asia oriental había a quienes les preocupaba, no sólo porque este éxito pusiera en peligro el dominio occidental, sino también porque, en términos ideológicos, hubiera reavivado formas autocráticas de gobierno. Esta preocupación y el incidente de Tiananmén en 1989 desencadenaron una corriente crítica que acusó a los sistemas políticos asiáticos de autocráticos y de ocultar violaciones de derechos humanos. Todo esto en una interpretación de la amalgama confucianismo–legalismo.

Hay otras razones, tal vez más convincentes, que explican la importancia que se ha dado a los valores confucianos como base de los valores asiáticos. A mediados de los noventa, algunas partes del Sudeste y el Este Asiático sufrieron un revés económico. La única potencia cuya economía siguió prosperando fue la República Popular de China. En parte gracias a las reformas emprendidas

"Leibniz y Voltaire mantuvieron intercambios de correspondencia con jesuitas en Beijing. Montesquieu se entrevistó en varias ocasiones con Arcadio Huang, un chino que llegó a París a través de los misioneros y se convirtió en bibliotecario de la colección asiática del rey francés. Estas entrevistas influyeron en su obra *L'Esprit des lois*. Voltaire se inspiró en las descripciones que recibió de los jesuitas del sistema político de un mandarinato basado en los méritos propios de las personas, demostrados a través de un sistema de exámenes públicos (iniciado por la dinastía Han), para inventar el concepto de la función pública."

por Deng Xiaoping a principios de los ochenta. Dado que la civilización china se fundamentaba en el confucianismo y que tras la Revolución Cultural los dirigentes chinos animaron a los intelectuales a promover los valores confucianos, se alabaron estos valores por considerar que habían contribuido al progreso económico. Desde el punto de vista crítico, lo que se hizo fue tergiversar la doctrina de Confucio, aplicándola al desarrollo capitalista en Asia. La tendencia a mostrar a Confucio como a un visionario de los negocios obedeció al cambio de las prioridades en China y constituyó una falsación de la imagen del maestro Kong y sus enseñanzas morales.

Ahora, en cuanto a los factores políticos, países emergentes como Singapur y Corea del norte vieron necesario promover los valores asiáticos para contrarrestar la influencia, maligna según su punto de vista, de los valores occidentales, aunque deformando en tiranías. Por otro lado, cuando se fundó la República Popular de China en 1949, la cultura y el pensamiento autóctonos se sustituyeron por una ideología extranjera, el marxismo. Muchos intelectuales estuvieron de acuerdo y contribuyeron a ello con su trabajo. Sin embargo, tanto los dirigentes políticos como los académicos pusieron especial esfuerzo en buscar una fórmula que permitiera utilizar la cultura tradicional en la nueva China.

El comentario de Mao Zedong de que China debería heredar lo mejor de su tradición, desde Confucio a Sun Yat-sen, fue repetido por los interesados en preservar estas ideas tradicionales. El más persuasivo fue el neoconfuciano Feng Youlan, uno de los pensadores más influyentes de China incluso antes de 1949. Feng concibió el “*método de la herencia abstracta*”, cuyo objetivo era garantizar la continuidad de los elementos esenciales del confucianismo en China. En general, Feng Youlan sostenía que en el pensamiento tradicional regían varios principios generales (*principios abstractos*) que podrían ser bastante convenientes a una sociedad socialista. A pesar de que esos principios y conceptos generales se remontaran a la época feudal, en esencia se aplicaban a la nueva estructura socialista.

A pesar de estas malas interpretaciones, el confucianismo se ha revitalizado, no sólo en China y el Sudeste Asiático, sino en algunas regiones occidentales como Norteamérica, donde se han fundado agrupaciones como la *Sociedad de Investigación para la Regeneración y la Cultura de Canadá*, que cada trimestre publica *Cultural China (Wenhua Zhongguo)*, cuyo objetivo es reavivar la cultura tradicional china en el nuevo orden mundial. A lo largo de los años noventa se escribieron numerosos artículos bien documentados que culminaron con la publicación de libros como *Human Rights and Asian Values* y *The East Asian Challenge for Human Rights*. En esencia, lo que se dijo tenía que ver con el hecho de que valores como el comunitarismo eran importantes para la formación de la identidad nacional y que respetaban la universalidad. Estas asociaciones aspiran a que el mundo vea la cultura tradicional china como algo deseable y compatible con la modernidad. En su opinión, la ética tradicional china podría contrarrestar la avaricia materialista y la superficialidad de la cultura moderna. En este sentido, los nuevos confucianos sostienen las mismas tesis defendidas actualmente por los escritores chinos conservadores de la China continental.

Es verdad que los valores asiáticos son un arma de doble filo que puede diluir ciertos valores occidentales, como el respeto a la libertad individual, pero al mismo tiempo, plantean las grandes cuestiones filosóficas de una manera alternativa, llegando a conclusiones distintas en algunos casos, o a conclusiones parecidas sobre bases diferentes. Además, promueven la solidaridad y la convivencia del grupo como gran valor social. Se presenta, por ejemplo, partiendo de los valores de la línea confuciana una inquietud hacia ciertos “valores occidentales”, relacionados con un excesivo énfasis en el individuo a costa de la comunidad, una falta de disciplina social y un exceso de tolerancia de la excentricidad y la anormalidad en el comportamiento social. La aplicación del confucianismo tal y como este se presentó en sus orígenes, es decir, en tanto, actitud que engloba en armoniosa unidad los aspectos religiosos, moral y políticos en nuestros días no es más que una utopía, pero, en todo caso, pensando en la armonía, es necesaria la tensión entre realidad e idealidad a fin de despertar del letargo materialista-capitalista e instrumentalista que hace a los individuos cada vez más egoístas e indolentes.

"Es verdad que los valores asiáticos son un arma de doble filo que puede diluir ciertos valores occidentales, como el respeto a la libertad individual, pero al mismo tiempo, plantean las grandes cuestiones filosóficas de una manera alternativa, llegando a conclusiones distintas en algunos casos, o a conclusiones parecidas sobre bases diferentes."

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS PRIMARIAS

- Xinzhong Y. (2001). *El Confucianismo*. España: Cambridge University Press.
- Confucius. (2002) *Los Cuatro Libros*. Paidós Ibérica.
- Lin, Yutang. (1949). *La sabiduría de Confucio*. Argentina: Ediciones Siglo Veinte.
- Chang, Kwang-chih. (2009). *Arte, mito y ritual: el camino a la autoridad política en la China antigua*. Argentina. Katz Editores.
- Yáñez M. (1998). *Confucio*. Madrid: Edimat libros S. A.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS SECUNDARIAS

- (1985). *Confucio*. Colombia. Editora Cinco.
- Levi, Jean. (2005). *Confucio*. España. Editorial Trotta.
- Lao Tse. *Tao Te Ching*. Trad. Carmelo Elorduy. (1996) España, Tecnos.
- Jung, Carl Gustav (Traductor). (1955). *El secreto de la flor de oro: un libro de la vida chino*. España, Paidós.
- Richard Wilhelm. *I Ching*. (2010). El Libro de las Mutaciones. España, Edhasa.
- Granet, Marcel. (1959). *El pensamiento Chino*. México, Uteha.
- Max Weber. (1998). *Ensayos sobre sociología de la religión (v1)*. España, Taurus.
- Roger Riviere, Jean. (1969). *El pensamiento filosófico de Asia*. España, Editorial Gredos.
- Harré, Rom. (2002). *Mil años de filosofía: de Ramanuja a Wittgenstein*. España, Ediciones Santillana.
- Mosterín, Jesús. (1983). *Historia de la filosofía (v 2): la filosofía oriental antigua*. España, Alianza Editorial.
- Levi, Jean. (1991). *Los funcionarios divinos: Política, despotismo y mística en la China antigua*. España, Alianza Editorial.
- Revista CIDOB d'Afers Internacionals, núm. 63, 2006 p. 9-32

¿Puede el cómic ser arte?

Daniela Mesa Cardona
Universidad de Caldas
danielamesac@gmail.com

RESUMEN

En el presente artículo pongo en relación los comentarios sobre el Cómic del psicoanalista Oscar Massota con dos posturas referentes a la categorización de obra de arte contemporánea, una de ellas propiciada por Arthur Danto con su teoría del *Fin del Arte* y la otra por, Nicolas Bourriaud con su teoría de la *Estética relacional*. De igual forma, vislumbro la crisis ontológica que surgió en las vanguardias y cómo éstas al romper con el canon clásico nos dejaron una delimitación poco clara, en la filosofía del arte, la estética y la crítica artística contemporánea, sobre lo que es el arte, teniendo como resultado que no se pueda no aceptar que *una mera cosa*, en este caso el cómic, sea una obra de arte. Lo cual nos permite concluir que la definición de arte que se ha heredado del pasado ya no es conveniente para referirse a las obras de arte contemporáneas.

Palabras Claves: Cómic, Fin del arte, Estética Relacional, Mera cosa, Definición Filosófica del arte, Arte Contemporáneo.

ABSTRACT:

In this article I attempt to relate the psychoanalyst Oscar Massota's comments on Cómic with two other postures with regard to the categorization of contemporary art, namely, that of the philosopher and critic of art, Arthur Danto, with his theory of the end of art, and that of the curator and theorist of art, Nicolas Bourriaud, with his theory of an Relational Aesthetics.

Palabras Claves: Cómic, Fin del arte, Estética Relacional, Mera cosa, Definición Filosófica del arte, Arte Contemporáneo.

I. Breve historia del cómic

La historieta o cómic es una producción de carácter narrativo y gráfico que se reconoce gracias a la secuencialidad de viñetas, que puesta unas luego de las otras presentan un relato. Su aparición se dio, tanto en Europa como en Estados Unidos, a finales del siglo XIX. Es erróneo creer que el cómic es de origen americano (creencia que se debe a la diferencia en el manejo de la distribución al público y el contenido del cómic en sí) y más equivocado aún suponer que su origen se dio con los grandes superhéroes de las casas D.C y Marvel, en la década de los 40's y 50's, respectivamente.

El cómic norteamericano es reconocido a nivel mundial por su distribución masiva que empezó con tiras cómicas en los periódicos dominicales y que fue ascendiendo hasta obtener planchas en los diarios, las revistas y por último los *books*¹. A medida que se presentaban estas transformaciones en el nivel de materialidad –que no fueron realizadas en un corto periodo de tiempo sino que se tomaron décadas–, se iban desarrollando, a su vez, cambios en el interior del cómic. Estos cambios, obviamente, fueron producto de los guionistas e ilustradores que se dieron cuenta del gran papel comunicativo que desempeñaba la publicación e introdujeron además de diferentes técnicas, en cuanto a estilos, nuevas ideologías o temas que se encontraban lejos de la atmósfera cómica de sus inicios:

(...) la historieta es moderna. Nacida hace ya setenta años, se halla profundamente relacionada con el nacimiento y evolución de los grandes periódicos masivos, con la evolución de las técnicas de impresión, con los cambios de las formas gráficas, y en el centro mismo, tal vez, del entrecruzamiento y la influencia múltiple y recíproca de los modernos medios de comunicación (...) (Masotta, 1970, p.11).

"La historieta o cómic es una producción de carácter narrativo y gráfico que se reconoce gracias a la secuencialidad de viñetas, que puesta unas luego de las otras presentan un relato. Su aparición se dio, tanto en Europa como en Estados Unidos, a finales del siglo XIX. Es erróneo creer que el cómic es de origen americano (creencia que se debe a la diferencia en el manejo de la distribución al público y el contenido del cómic en sí) y más equivocado aún suponer que su origen se dio con los grandes superhéroes de las casas D.C y Marvel, en la década de los 40's y 50's, respectivamente."

1. Término empleado por el psicoanalista Oscar Masotta.

II. ¿Es el cómic arte?

No pretendo hacer una introducción sobre la historia del cómic, sino plantear una pregunta ontológica: ¿Es el cómic arte? Sin embargo, y por simple pretensión de claridad, habrá que decir que la historia del cómic no es breve y que, además de lo presentado anteriormente, viene acompañada por eventos históricos y culturales que, de ser explicados, se alejarían de la intención de mi trabajo. De todas formas, el desarrollo de este escrito se da bajo el peso de la historicidad del cómic norteamericano del siglo pasado, que de una forma u otra es el que más conocemos. Por otra parte, para referirme a cómics contemporáneos no tengo en cuenta estas barreras de separaciones: geográficas, estilísticas e ideológicas, pues el cómic se ha convertido en una manifestación cultural mundial.

Si uno se pregunta “¿es el cómic arte?”², se puede contestar, rápidamente sin mucha premeditación, que no lo es, respuesta concedida tanto en un nivel de desconocimiento teórico del arte como en uno de gran conocimiento. Pero, ¿es realmente así?, esta respuesta puede ser dada por la visión clásica que tenemos del arte. Grandes obras enmarcadas, con muestras en dominio estilístico que logran provocar en los espectadores la sublevación de los sentidos por la capacidad comunicativa de sí mismas, que, además, se exponen en las paredes de importantes museos de la institución artística.

III. Crisis teórica en el mundo del arte:

Arthur Danto, filósofo y crítico de arte, ya para la década de los 60, presenta su tesis más importante y controversial con respecto al arte al afirmar que se produjo un *Fin del arte*. En muchas ocasiones la tesis de Danto ha sido malentendida y refutada, pero su posición no expresa el fin de la producción artística, por el contrario, afirma

2. Deseo explicitar que cuando me refiero a “cómic”, no estoy hablando de él en la categoría de universal, sino que, me refiero a un particular, algún cómic en concreto (también abarca las novelas gráficas). Así como todo cuadro no es una pintura, no todo cómic podría ser una obra de arte.

que la crítica artística debe cambiar, al igual que la definición filosófica del arte, pues el paradigma representacional y, en últimas, mimético, que imperó en el periodo clásico, se transformó en el siglo XIX, con el surgimiento de las vanguardias; este nuevo periodo del arte, fue nombrado por el filósofo: *Arte posthistórico*.

Los acontecimientos históricos se ven reflejados en las producciones culturales y el arte es una de ellas. No sólo Arthur Danto da muestra de ello, ya en su momento el pintor de arte abstracto Vasily Kandinsky decía que toda obra de arte era hija de su época. No es de extrañarse que para los teóricos y críticos sea de gran dificultad aceptar y definir una obra de arte contemporánea, ya que, desde la época de los movimientos, con una filosofía propia, expresada en manifiestos –el abstraccionismo, que toma a las figuras geométricas como base para la composición de las obras; el expresionismo abstracto que se aleja de la representación figurativa y el Dadá, que presenta en las antípodas de cualquier paradigma mimético y de pretensiones intrínsecas de belleza, sus obras–, el mundo del arte se ve envuelto en una metamorfosis constante; se empiezan a verlas dificultades ontológicas para las que la búsqueda de una definición filosófica del arte resulta más importante, no solamente para los críticos sino también para los artistas, que alcanzan, conjuntamente, una consciencia del impacto social y relacional que ocasionan sus obras.

Si esto es así y el mundo del arte, de las vanguardias, está en una crisis ontológica, que a su vez sigue avanzando y produciendo obras y teorías críticas que son aceptadas institucionalmente, ¿de qué manera podemos denominar a lo que sucede en el arte a finales del siglo XX? ¿Cómo podemos otorgarle a un objeto contemporáneo el status de obra artística? Si para ese entonces era complicado proporcionarle un status ontológico de obra de arte a un *Ready Made* de Duchamp, qué se puede decir de los *happenings* o *Performances* del Fluxus. Nicolás Bourriaud, crítico de arte también muestra, como Danto, que la producción artística abandonó definitivamente su apego por el canon clásico y que arte, en nuestro tiempo, puede ser cualquier cosa.

IV. Abandono de los parámetros clásicos

La belleza se ha dejado atrás y se reconoce, siguiendo a Kant, como algo que no es intrínseco ni exclusivo de la obra de arte, sino más bien una reacción del sujeto (lo que no implica que no hayan obras bellas en el arte contemporáneo). La representación mimética ha dejado de cumplir protagonismo a la hora de la creación de una obra. No se pinta a Baco para sentirlo presente en la bacanal, Baco puede, en este sentido, representar lo que el artista quiera. En cuanto a la materialidad, se sabe, gracias a las instalaciones, los performances y los *ready mades*, por mencionar algunos ejemplos, que no es necesario un lienzo con características determinadas y pintado con una técnica específica, para que se considere a una obra como arte. Entonces, si han sido transgredidos estos tres aspectos tan importantes para la obra clásica podemos, en gran medida, prescindir de ellos para considerar que un objeto, en este caso el cómic, no cumple con los parámetros necesarios para ser un objeto de contemplación artística.

Por una parte, si se tiene la intención de hacer una consideración con respecto al cómic –en tantas ocasiones deslegitimado por las generalizaciones de un público con conocimientos superficiales o nulos que lo califican de irrelevante, lo reducen al aspecto humorístico o incluso lo consideran infantilismo de fanáticos de súper héroes– para hacerlo objeto de una investigación teórica que pueda calificarlo o no como obra de arte, pienso que bajo el espectro de las teorías sobre el arte contemporáneo de Danto y Bourriaud, se podría siquiera tener una duda al respecto y no contestar, como lo hice al principio del texto, con un rotundo y apresurado no. Por

otro lado, aunque fuera el caso de necesitar aplicar las tres condiciones básicas que mencioné anteriormente, a saber: belleza, representación mimética y materialidad, para hacer del cómic una obra de arte, es preciso afirmar que el cómic reúne dichas condiciones.

• En cuanto a la belleza, otorgada por la técnica, la historieta o cómic, pariente cercana de los grabados, presenta un desarrollo estilístico que varía según el ilustrador y se basa, en técnicas utilizadas en la pintura misma.

- En cuanto a la representación mimética, el ilustrador puede fielmente representar la realidad, si es su objetivo hacerlo. Según Oscar Masotta (1970): “Aparentemente cercana a la pintura, entonces, es su parienta lejana” (p.10)
- En cuanto a la materialidad, podría surgir el inconveniente de que se encuentra, por la calidad difusiva del cómic, impreso en papel, pero de igual forma se puede, si es necesario para el caso, llevar a un lienzo y ser colgado en una pared. Al igual que Roy Lichtenstein, el artista pop, cuando representó una viñeta en su obra *Forget it, forget me*.

V. El cómic con un status ontológico de obra de arte

Habiendo mostrado la oportunidad que tiene el cómic de ser estudiado como posible obra de arte, según requerimientos del arte clásico que pueden ser considerablemente importantes –por una institución, crítico o filósofo del arte x– hoy para la calificación de un objeto que aspira a objeto contemplativo, me concentraré de nuevo en las condiciones que Danto y Bourriaud consideran importantes.

Para Danto, el arte posthistórico debe cumplir con el requerimiento de encarnar un significado y, además, de ser reconocido por una institución del mundo del arte. Tal como decía Bourriaud, al respecto de la posición “institucionalista” de Danto: “(...) Arthur Danto –para quien el arte existe cuando la institución ‘reconoce’” (p.76). Para éste último, la obra o manifestación artística se da, cuando responde a nociones interactivas, sociales y relacionales, pues para él la práctica artística, sus modalidades y funciones, evolucionan según las épocas y los contextos sociales, por ende el arte no tiene una esencia inmutable. Además de esto, da como definición a su teoría: “Teoría estética que consiste en juzgar las obras de arte en función de las relaciones humanas que figuran, producen o suscitan” (p.142). Procedo a realizar, nuevamente, el anterior ejercicio bajo los paradigmas de éstos dos teóricos.

I. Los requerimientos de Danto

- En cuanto a la presencia o el encarnamiento de un significado en la obra, el cómic, gracias a su función comunicativa, siempre estará diciendo algo. Y no solamente, al nivel del relato, dado por su combinación entre dibujo y palabra, sino también en el sentido de que otorga a sus signos una función simbólica o es capaz de utilizar figuras literarias para presentar, ingeniosamente, temáticas que requieren un análisis a profundidad. Por su parte Oscar Masotta (1970) afirma que: “(...) la historieta nos cuenta siempre una historia concreta, una significación terminada.” (p.10).

- En cuanto al reconocimiento institucional, no hay claridad o afirmación certera de que el cómic sea reconocido ontológicamente como una obra de arte.

2. Los requerimientos para Bourriaud:

- En cuanto a las nociones de interactivo, relacional y social, el cómic necesariamente presenta estas características, ya sea, en un periódico, en una revista o en un *book*. El cómic siempre está disponible para la contemplación y para la lectura de algún espectador. Masotta (1970) afirma:

En primer lugar la historieta en el interior del “book” transforma radicalmente la definición misma de la audiencia a la que se dirige. Ella define aquí a su público; mientras que para el caso que va desde el New York Journal hasta el Daily News, es el periódico el que determina el público virtual y real al que se dirige. (p.79)

Vale agregar que una de las facilidades del cómic es que, al igual que la literatura, puede ser encontrado en un estante de librería o de una biblioteca y puede, a diferencia de las obras de arte, ser prestada, regalada o vendida entre personas, en una cantidad, si se quiere, infinita de veces.

VI. Preguntas que se abren y complicaciones que surgen

Haciendo un estudio, con base a características esenciales, uno bajo el paradigma clásico y otro bajo teorías contemporáneas de la obra de arte, se observa que el cómic tiene la capacidad de reunir dichas características esenciales, que suponen de algo una obra artística y no una *mera cosa*³. Aun así, esto no es suficiente para categorizar al cómic como arte, pues quedan pendientes aspectos como el contenido, la venta y distribución, la institucionalización y exhibición y la consideración de los historietistas con respecto a si lo que hacen es o no es arte.

3. Termino acuñado por Arthur Danto para designar los objetos que, pudiendo ser obras de arte, no son obras de arte.

Bien se sabe que la materialidad dejó de cumplir un rol imperante en el siglo XIX para darle paso al significado, en este sentido, es más importante lo que nos comunica la obra y no en dónde y cómo nos lo comunica. En palabras de Nicolás Bourriaud (1970): “La forma de la obra contemporánea se extiende más allá de su forma material: es una amalgama, un principio aglutinante dinámico.” (p.21). Ya no importa si la obra es experimentada como bella porque representa la realidad, lo verdaderamente importante

es la invitación que hace la obra de ser apreciada en un rol activo y no puramente contemplativo. Siendo el contenido lo verdaderamente importante de la obra, se puede decir que el cómic, en muchas ocasiones, no se realiza con fines estrictamente de entretenimiento, en realidad pueden abarcar temáticas variadas, que si bien son agradables al leer, nos dejan consigo una denuncia y una reflexión.

Es el caso, por ejemplo, de *Los Combates Cotidianos* del historietista francés Manu Larcenet. En esta obra, entregada en cuatro tomos, el historietista nos presenta los cambios que experimenta Francia durante el periodo de elecciones presidenciales en el que Nicolas Sarkozy queda electo, los profundos cambios sociales, económicos y culturales que esto representa, tanto para los proletarios como para trabajadores de mejores oportunidades o artistas como lo es

Marco, el fotógrafo, protagonista de la historia. Marco es una metáfora de un país lleno de hombres que sufren de graves crisis de pánico que no se ven en ninguna medida mejoradas por las visitas al psicólogo o la ayuda de los fármacos, y que, además, pretenden olvidar, por cuestiones de dolor existencial y sin tener un gran resultado, sus raíces familiares y culturales; es una historia de hombres que tienen miedo a los compromisos y a la agitación que se vive en la urbe.

Así, muchos ejemplos más, como *Maus*, cómic en el que Art Spiegelman devela las atrocidades cometidas durante la segunda guerra mundial por los nazis, remitiéndose así a denunciar hechos históricos y políticos, o también obras como, *Pagando por ello* de Chester Brown, cómic autobiográfico que relata las experiencias del historietista con prostitutas y que sirve para polemizar y abrir un debate moral, político y económico acerca de la profesión de estas mujeres. Esto, de una forma u otra, nos muestra que: “En la historieta todo significa, o bien, todo es social y moral.” (p.9)

La venta y la distribución de los cómics es diferente a la de las obras de arte ya categorizadas como tal, ya que la venta de esos se hace por medio de casas editoriales de reconocimiento o independientes, la autopublicación o la inclusión esporádica en periódicos y revistas, que venden al mismo tiempo otro tipo de mensajes. Uno de los grandes problemas que caber resaltar es que si bien en el mismo mercado del cómic hay distinción entre los que son producidos a pequeña y gran escala, en el mundo artístico sólo hay un original por obra y éste es el que se vende, los otros son reconocidos como reproducciones.

Con respecto a la institucionalización y la exhibición, si no hay un reconocimiento institucional hacia el cómic como arte, es muy complicado que pueda exhibirse como tal en un museo de arte contemporáneo. De todas formas, en nuestro país, en el Museo de Arte Contemporáneo de Medellín el historietista colombiano Truchafrita tiene una sala en la que se exponen todas las ediciones de su publicación de cómic *Gacetilla Robot*, ¿serán en este sentido consideradas como obras de arte, pues comparten un lugar con otras que sí lo son? No lo sé, pero si los grafitis de Banksy y de Mr. Brain wash pueden trasladarse a exhibiciones de museos y ser reconocidas como obras, ¿por qué los cómics de Truchafrita no?

Por último, la visión que tienen los historietistas acerca de si lo que hacen es arte a muchos los tiene sin cuidado aunque otros consideren que es un objeto de preocupación. Sin embargo, la discusión adquiere un nivel filosófico marcadamente ontológico. Considero, y digo esto siguiendo la propuesta de Danto, que la filosofía debe buscar una nueva definición de arte, que sea sostenible y compatible con el arte que sea, sin importar en que formas materiales se presenten en un futuro.

VII. Conclusión

No estoy afirmando que el cómic pueda ser arte, tal vez habrán ciertas publicaciones que puedan ser postuladas y alcancen el status ontológico de obra de arte, otras no creo que puedan lograrlo. Pero sí considero que con base en la sintomatología teórica del mundo del arte de nuestra época, en el que no hay restricciones internas acerca de lo que puede ser arte, un estudio de este tipo, en el cual el cómic es objeto de cuestionamiento teórico, puede ser fructífero y puede terminar por mostrarnos que en sí, el cómic puede ser una obra de arte.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bourriaud, N. (2006). *Estética relacional*. Buenos aires: Adriana Hidalgo Editora.

Brown, C. (2011). *Pagando por ello*. Barcelona: Ediciones La Cúpula.

Danto, A. (2005). *El abuso de la belleza*. Barcelona: Paidós.

_____. (2002). *La transfiguración del lugar común*. Barcelona: Paidós.

_____. (1999). *Después del fin del arte*. Barcelona: Paidós.

Larcenet, M. (2003). *Los combates cotidianos*. España: Editorial Norma.

Masotta, O. (1970). *La historieta en el mundo moderno*. Barcelona: Paidós.

Spiegelman, A. (2001). *Maus*. Barcelona: Planeta de Agostini.

Estructura intencional de la acción humana

Laura Viviana Obando Alzate
Universidad de Caldas
lauravivianaobando@gmail.com

RESUMEN

A continuación se expone un concepto que, indudablemente, da pie a una serie extensa de cuestionamientos, en distintas áreas del saber: la *acción* o conducta humana. Intentando dar respuesta a, por lo menos, algunos de dichos cuestionamientos en el ámbito de la filosofía de la acción, en este documento se intenta explicar lo correspondiente a las acciones, tomando como marco la teoría lógica *Intencionalidad*, desarrollada por el filósofo norteamericano John Searle. De esta forma, se muestra el análisis de las clases de acciones, sus componentes, nociones lógicas y relaciones, entrelazándolo con otros conceptos clave de la teoría mencionada.

Palabras clave: Acción, Intencionalidad, Causalidad intencional, Determinismo causal, Libre albedrío.

ABSTRACT:

In the following article, it is exposed a concept that, doubtlessly, causes an extensive series of questions in different fields of knowledge: human action or behavior. In order to give some answers to at least some of those questions in the ambit of action philosophy, this article aims to explain what is related to human actions, taking as a standpoint the logic theory of Intentionality developed by the North American philosopher John Searle. As a result, it is exposed the analysis of kinds of actions, its components, logical notions and relations, relating them to other key concepts of the mentioned theory.

Keywords: Action, intentionality, intentional causality, causal determinism, free will.

[Dice la naturaleza]: “Entrégate a tu pasión por la ciencia, pero haz que tu ciencia sea humana y que tenga una referencia directa a la acción y la sociedad. Prohíbo el pensamiento abstracto y las investigaciones profundas y las castigaré severamente con la melancolía pensativa que provocan, con la interminable incertidumbre en que le envuelve a uno y con la fría recepción con que se acogerán tus pretendidos descubrimientos cuando los comuniqués. Sé filósofo, pero en medio de toda tu filosofía continúa siendo un hombre”.

David Hume. *Tratado de la Naturaleza Humana*.

La acción humana, entendida como una conducta causada por ciertos factores, realizada por agentes con características particulares y que tiene una serie de consecuencias o efectos en el mundo, ha sido causa de un sinnúmero de discusiones. Desde una perspectiva denominada *Determinismo causal*, las acciones humanas deben ser vistas de la misma forma que los eventos del mundo natural, en los que se evidencia una relación intrínseca entre causas y efectos, de tal suerte que dada la causa, se da el efecto.

Sin embargo, para filósofos como John Searle, no hay una conexión necesaria entre los estados mentales y las acciones que lleva a cabo un agente, sino una *causalidad Intencional*, debido a que, *Grosso modo*, si bien hay aspectos que pueden considerarse razones para la acción (como es el caso de los estados mentales), no por ello se les debe adjudicar el *status* de “causa”. Es decir, a pesar de que los estados Intencionales como creencias, deseos e intenciones juegan un papel causal (causas psicológicas) en las acciones, no son suficientes para que se efectúen y sean llevadas a cabo.

Para explicar la Acción en términos de Intencionalidad –o *Acción intencional*– es necesario destacar la estrecha relación que ésta guarda con la intención. Una primera definición podría ser que una acción intencional es parte de las condiciones de satisfacción de una intención; en la relación entre intención y acción, es fundamental la manera en que ocurren los hechos –o se actúa– para que la acción represente, efectivamente, las condiciones de satisfacción de la intención: dadas una intención y una acción representada por el contenido Intencional de la primera, debe ser el caso que la acción sea producto de la intención, exclusivamente, y no el resultado de una casualidad o del azar, para que pueda decirse que la intención fue satisfecha (e.g., si “x” tiene la intención de golpear a “y”, no basta con que esto suceda accidentalmente, ni con que “y” se golpee al tropezar en la calle, para que la intención de “x” sea satisfecha; sino que, para que esto suceda, “y” debe recibir un golpe, intencionalmente, por parte de “x”).

Ahora bien, las intenciones que preceden o causan la acción pueden ser de dos tipos y, aunque ambas pueden presentarse, no necesariamente deben aparecer juntas como antecedentes de la acción. *La intención previa* se experimenta cuando, antes de realizar una acción, se tiene predispuesto lo que se va a hacer (la acción) y la forma en la que se va a hacer (medios utilizados para llevarla a cabo); pero no siempre que se realiza una acción hay una intención previa, sea porque se realiza en circunstancias en las que se requiere una reacción rápida frente a un hecho (e.g., evitar un accidente) o porque simplemente no se ha puesto en consideración qué se quiere o debe hacer. *La intención en la acción* es la intención de hacer algo, presente en la realización misma de la acción: surge en la realización de la acción, no antes de esto, como sí es el caso de la intención previa.

Aunque es posible realizar acciones sin que haya una intención previa a ello, debido a que no se ha formado –consciente ni inconscientemente– dicha intención, no se puede decir lo mismo de la intención en la acción, pues es ésta la que ocasiona el movimiento corporal –componente de la acción– y es, por tanto, inseparable de la acción misma; además, es en esta inseparabilidad que reside el que la acción sea parte de las condiciones de

satisfacción de la intención (autorreferencialidad causal) y si se desligan intención y acción se anula la autorreferencialidad causal porque, por una parte, no podrían establecerse las intenciones como causa de las acciones ni éstas como parte de las condiciones de satisfacción de las primeras; y, por otra parte, porque las condiciones de satisfacción no se volverían sobre aquello que las causa, *i.e.*, las intenciones. En palabras de Searle: “(...) si rompemos la conexión causal entre la intención y la acción ya no tendremos un caso de llevar a cabo la intención” (Searle, 1992, p. 97).

En analogía con las experiencias perceptivas, así como el contenido Intencional de la percepción puede proporcionar una experiencia perceptiva, el contenido Intencional de la acción puede ofrecer una experiencia de actuar, de la cual depende que el hecho sea una acción o, solamente, un acontecimiento. Las experiencias de actuar también tienen dirección de ajuste y dirección de causación, pero en sentidos diferentes a los de las experiencias perceptivas, pues en las experiencias de actuar la dirección de ajuste es *mundo a mente*, ya que es responsabilidad de los hechos del mundo el ajustarse al contenido Intencional de las experiencias o no; la dirección de causación es *mente a mundo*, porque es a partir de un estado mental –intención previa, intención en la acción, o ambas– que se producen o causan cambios o alteraciones en el mundo.

Además, las experiencias de actuar tienen un contenido Intencional que determina sus condiciones de satisfacción y *presenta* un estado de cosas, un objeto Intencional; es decir, al igual que en el caso de las experiencias perceptivas, se habla de que, más que una representación, son una presentación de estados de cosas, pues son una operación causal e Intencional entre la mente y el mundo. Así pues, de la misma forma que la percepción tiene un componente Intencional (la experiencia perceptiva) y sus condiciones de satisfacción (objeto Intencional o estado de cosas percibido), la acción está constituida por la experiencia de actuar (componente intencional) y el movimiento corporal causado por la intención previa y/o la intención en la acción.

Como es posible separar las experiencias perceptivas de la percepción, y viceversa, es acertado decir

que pueden darse experiencias de actuar sin que, efectivamente, se realice movimiento corporal: es factible que hayan movimientos corporales sin que se presenten sus correspondientes experiencias de actuar (*e.g.*, mediante la manipulación de algunas zonas cerebrales, ocasionar que alguien mueva órganos de su cuerpo sin que aquél tenga la intención de hacerlo y, por ende, no lo reconozca como una acción propia, sino como un movimiento que alguien –diferente a sí mismo– causó). Pero también es válido decir que es posible hacer movimientos sin su correspondiente experiencia de actuar, como sucede con algunos movimientos involuntarios en casos de trastorno mental.

De lo anteriormente dicho, se sigue que la experiencia consciente no es una propiedad esencial del movimiento corporal, aunque sí lo es de la acción; la experiencia de actuar recoge características fenoménicas que se manifiestan en el agente que realiza una acción, necesarias para catalogar un acontecimiento como una acción.

“El contenido Intencional de la intención en la acción y la experiencia de actuar son idénticos. De hecho, por lo que respecta a la Intencionalidad, la experiencia de actuar es precisamente la intención en la acción” (Searle, 1992, p. 103). A pesar de ser idénticas, la experiencia de actuar y la intención en la acción no son una sola noción, ni pueden serlo, dadas la laxitud de la relación entre experiencia de actuar y el movimiento corporal, y la estricta conexión que guardan la intención en la acción y el movimiento corporal; se requiere de las dos, debido a que la primera, *i.e.*, la experiencia de actuar, no guarda una relación esencial con el movimiento corporal y, por ello, como se dijo anteriormente, puede darse éste sin aquella; mientras que, dada la acción, inmediatamente se infiere que hubo intención en la acción y, de manera contraria, si hay intención en la acción, se da por sentado que se realiza una acción. Se reconocen pues dos componentes de la acción: la experiencia de actuar y/o la intención en la acción (elemento Intencional), y el movimiento o, más generalmente hablando, el evento (componente físico).

Continuando con el análisis de las relaciones que guardan todas las nociones lógicas adjudicadas a la acción intencional, y después de haber

agotado la conexión entre experiencia de actuar e intención en la acción, Searle afirma que tanto la intención previa como la intención en la acción son autorreferenciales causalmente, porque sus contenidos Intencionales se satisfacen, sí y sólo sí, sus condiciones de satisfacción son causadas por la intención –previa o la intención en la acción–; pero estas nociones difieren en que el contenido Intencional de la intención previa presenta la acción completa o, sea, el compuesto formado por la experiencia de actuar y el movimiento corporal o evento causado por la intención, mientras que el contenido Intencional de la intención en la acción sólo abarca el movimiento corporal, eso sí, con mayor determinación al especificar de qué forma debe darse dicho movimiento.

Así, la intención en la acción causa el movimiento corporal y la intención previa causa la acción –en todo el sentido de la expresión–, esto es, la intención en la acción que, a su vez, causa el movimiento corporal. Esto se evidencia al observar los contenidos Intencionales de la intención previa y de la intención en la acción, respectivamente: “Esta intención previa causa una intención en la acción la cual es una presentación de que mi brazo suba, y que causa que mi brazo suba” (Searle, 1992, p. 106) (se trata del contenido Intencional de la intención previa); “Mi brazo sube como resultado de esta intención en la acción” (Searle, 1992, p. 105) (se trata del contenido Intencional de la intención en la acción). Cabe anotar que la causalidad de la que aquí se habla no incluye ni implica determinismo, porque se admite que siempre es posible que se dé la intención previa y que, a pesar de ello, no sea sucedida por la intención en la acción ni, por ende, por la acción; pero esto se aclarará más adelante, cuando sea expuesta la estructura de la acción.

Hasta aquí lo referente a las nociones lógicas conferidas a la acción Intencional. Ahora el análisis se transfiere a los diferentes tipos de acciones, pues, aunque sólo se ha hablado de acciones básicas –que simplemente refieren la realización de una acción por parte de un agente, a partir de una intención simple, teniendo en cuenta su contenido Intencional y las capacidades y posibilidades de las cuales dispone dicho agente

para realizarlas–, no por ello puede decirse que son la única clase de acciones.

Hay intenciones y acciones complejas, acciones in-intencionales, acciones negativas y acciones mentales. Las intenciones y acciones complejas no sólo incluyen movimientos corporales; las intenciones complejas incluyen el prever las consecuencias de la acción y hacerlas parte de las condiciones de satisfacción; por tanto, las acciones complejas son más que un simple movimiento que satisface una intención: su realización debe implicar las consecuencias consideradas en la intención compleja, para que ésta sea satisfecha. Las acciones in-intencionales se efectúan como consecuencia de una acción intencional, pero no están dentro de las condiciones de satisfacción de ésta y su realización es accidental, no intencional; dicho lo anterior, podría pensarse que al carecer de una intención para realizar la acción, las acciones in-intencionales deberían catalogarse como un suceso; pero lo que es necesario observar es que este tipo de acciones tienen intención en la acción, en la medida en que la acción de la cual se deriva una de estas acciones tiene como causa un agente actuando intencionalmente. Las acciones negativas son el cese o abstención de un movimiento y no su producción o ejecución, como sí es el caso de las otras clases de acción mencionadas. Y las acciones mentales refieren actividad mental, no movimiento corporal, al menos en los términos descritos¹.

Respecto a las intenciones, es preciso agregar que van acompañadas por creencias y deseos –dentro de una Red Intencional– y de capacidades no-representacionales (Trasfondo). De la misma forma que otros estados Intencionales no pueden reducirse a creencias y deseos, sino que están inmersos en una Red Intencional compuesta por una serie de estados Intencionales, las intenciones

1. El uso de esta terminología no pretende ni implica un espacio para la distinción entre lo *mental* y lo *corporal* como un tipo de entidades con propiedades opuestas -al estilo cartesiano- ya que, como se ha dicho en varias ocasiones, lo mental se asume en esta teoría como un conjunto de propiedades emergentes de procesos neurofisiológicos, entendidos, sin dificultad alguna, como parte del mundo accesible al conocimiento humano.

no son reductibles a creencias y deseos, sino, más bien, van acompañadas de estos. Piénsese, por ejemplo, si se tiene la intención de beber una copa de vino, se suele tener la creencia de que eso es posible (e.g., hay una botella de vino en casa o se dispone de dinero para comprarla), el deseo de que suceda y las capacidades y condiciones necesarias (e.g., tener conocimiento de lo que es el vino) para que el individuo que cree, desea y tiene la intención de... pueda llevar a cabo la acción; de esta forma, por una parte, se distingue una intención de una creencia y un deseo acompañantes y, por otra parte, las intenciones, inmersas en una Red Intencional, pueden entenderse como razones para la acción, ya que se suele actuar con base en ellas y pueden presentarse como la explicación de una acción.

En uno de los párrafos anteriores se mencionó, vagamente, que si bien las intenciones pueden ser entendidas como causa de las acciones, no por ello se está aceptando un determinismo causal según el cual, identificando a “x” como causa y a “y” como efecto, de la presencia de “x” se sigue, necesariamente,

"Dado que las acciones intencionales son de una naturaleza distinta a la de muchos hechos en los que se evidencia el determinismo causal, como es el caso de acontecimientos físicos regidos por la ley gravitacional o fenómenos naturales como los huracanes o los terremotos: 'se dice comúnmente que las acciones están causadas por creencias y deseos, pero si por "causa" se quiere decir algo que implique "causa eficiente" entonces, por lo que respecta a nuestra experiencia de la acción voluntaria, es simplemente falso que las acciones voluntarias normales estén causadas por creencias y deseos".

“y”. Dado que las acciones intencionales son de una naturaleza distinta a la de muchos hechos en los que se evidencia el determinismo causal, como es el caso de acontecimientos físicos regidos por la ley gravitacional o fenómenos naturales como los huracanes o los terremotos: ‘se dice comúnmente que las acciones están causadas por creencias y deseos, pero si por “causa” se quiere decir algo que implique “causa eficiente” entonces, por lo que respecta a nuestra experiencia de la acción voluntaria, es simplemente falso que las acciones voluntarias normales estén causadas por creencias y deseos’ (Searle, 2000, p. 100.).

Hay diferentes tipos de causación (concepto que debe ser explicado antes de proseguir en el análisis de la acción) y aquí se expondrán aquellos que tienen relevancia en el tema en cuestión: la Intencionalidad. *Por causa eficiente*

se entiende una causa del tipo descrito en la enunciación de lo que es el determinismo causal, esto es, aquellas que son suficientes para que se dé el efecto. Searle ubica como un subtipo de la anterior, a la *causación mental*, la cual se refiere a la relación causal entre los estados mentales y hechos del mundo, ya que los estados mentales causan acontecimientos en el mundo y el mundo da origen a experiencias mentales. Y, finalmente, la *causación Intencional* que se presenta específicamente entre los estados Intencionales y sus condiciones de satisfacción, en tanto que los estados Intencionales causan sus condiciones de satisfacción –representadas en el contenido Intencional–, como es el caso de la intención en la acción; o las condiciones de satisfacción de un estado

Intencional lo causan, como sucede en las experiencias perceptivas. “Para decir esto mismo con una terminología ligeramente distinta: en el caso de la causación Intencional, un estado Intencional causa precisamente el mismo estado de cosas que representa, o el estado de cosas que representa lo causa” (Searle, 2000, p. 65)

En la percepción, la causación no es un concepto que suscite problemas, pues no se trata de algo voluntario; simplemente, unos ciertos estados de cosas se imponen a los sentidos y, a partir de este hecho, se tienen experiencias perceptivas; es decir, el sujeto que percibe es solamente un observador de lo que sucede. Pero si se traslada la discusión a la acción intencional, resulta que la causación Intencional, teniendo como único componente Intencional a los estados de este tipo, no basta para la realización de las acciones; en otras palabras, los estados Intencionales no son causa suficiente para la acción, lo cual puede observarse en que, después de una deliberación entre diferentes razones (creencias y deseos) para tomar una decisión, es posible no tomar una decisión previa; puede tenerse establecida una decisión previa, pero no estar seguida por una acción; y después de iniciarse una acción, puede ser abandonada y quedar inconclusa.

Para explicar a qué se debe el que se cataloguen las acciones como un hecho que está por fuera del determinismo causal, basta con analizar brevemente y desde una perspectiva de sentido común, para encontrar que la mayoría de personas, a la hora de tomar una decisión, tienen la sensación de que hay varias opciones alternativas entre las cuales pueden elegir una o algunas de ellas; además, al momento de actuar, se suele creer que se pudo haber realizado una acción diferente a la que se llevó a cabo, de acuerdo con otra elección; y sucede también que aunque se tenga una intención, es posible no realizar la acción que hace parte de sus condiciones de satisfacción, porque a última hora hubo cambio de planes, por ejemplo. Esto es lo que usualmente ha sido llamado *libre albedrío*, el cual desaparecería si las acciones intencionales estuvieran determinadas causalmente, porque “(...) el sentido de la libertad en la acción voluntaria es un sentido en que las causas de la acción, aunque efectivas y reales, son insuficientes para determinar que la acción ocurrirá” (Searle, 2000, p. 99).

El intervalo que da pie a la posibilidad de elegir lo que se quiere hacer y lo que efectivamente se hace, es llamado por Searle el *Fenómeno de la brecha*, denominación que, específicamente, “(...) hace referencia a la presuposición de que el conjunto de creencias y deseos que un agente pueda tener previamente a la realización de la acción, no es causalmente suficiente para determinar la acción”

"En la percepción, la causación no es un concepto que suscite problemas, pues no se trata de algo voluntario; simplemente, unos ciertos estados de cosas se imponen a los sentidos y, a partir de este hecho, se tienen experiencias perceptivas; es decir, el sujeto que percibe es solamente un observador de lo que sucede. Pero si se traslada la discusión a la acción intencional, resulta que la causación Intencional, teniendo como único componente Intencional a los estados de este tipo, no basta para la realización de las acciones (...)"

(Searle, 2000, p. 287). Entre las causas psicológicas, *i.e.*, estados Intencionales y la acción, hay tres brechas: una brecha en la formación de la intención previa, para los casos en los que se forma una intención que precede a la acción, pues se puede elegir entre varias razones y, de acuerdo con una de las muchas que se pueden tener a la mano, actuar; otra brecha, entre la intención previa y la intención en la acción, porque no se sigue necesariamente una acción, de la intención de realizarla; y otra brecha en el caso de acciones con una amplia duración en el tiempo, en las que se requiere tener la intención en la acción para iniciarlas e, igualmente, para finiquitarlas. Es pues, a partir de la existencia del fenómeno de la brecha que los estados intencionales, en tanto que son causas psicológicas, no son causalmente suficientes para que se efectúe una acción: no hay determinismo causal.

Pero así como el fenómeno de la brecha da lugar a la libertad en la existencia humana, desvirtúa el papel causal de los estados Intencionales en la estructura de la acción, de manera que falta algo en dicha estructura para que los estados Intencionales tengan su lugar como causas psicológicas, sin necesidad de devenir en un determinismo causal. Dando por sentado que los estados Intencionales funcionan como causa psicológica de acciones intencionales y que, a pesar de esto, hay una brecha en la formación de la intención previa, para los casos en los que se forma una intención que precede a la acción; otra brecha entre la intención previa y la intención en la acción; y otra brecha entre la iniciación de la acción y su finalización; cabe preguntarse qué tipo de *agente* es el que puede rellenar las brechas y, por tanto, se encarga de decidir con base en qué razón actúa, si realiza la acción o no, y si después de iniciarla quiere o no finalizarla; o, en otros términos, hace que el efecto en la acción no sea necesario, sino voluntario; lo que encamina a la noción de un *yo* lógico², o un *agente* bastante particular.

2. Con el término “lógico” se pretende hacer la salvedad de que se está hablando de una noción lógica, no de una entidad, ontológicamente hablando, que medie entre los estados mentales y el cuerpo en que acaecen y que actúa con base en ellos; simplemente, bajo este concepto se agrupan las cualidades que debe tener el agente que actúa, de manera que conserve su libertad para hacerlo.

El *yo* que se postula debe tener tanto capacidades cognitivas como volitivas, a diferencia del *yo* propuesto por Hume, descrito como un *haz de percepciones*, el cual carece de las capacidades volitivas necesarias para desenredar esta cuestión. Este *yo*, además de tener la habilidad para tener creencias y percepciones, debe ser consciente de su libertad para actuar y tener la capacidad de hacerlo, bajo la presuposición de libertad.

Así, se tiene un agente que actúa o deja de hacerlo, basado en unas razones; más precisamente, basado en las razones que él disponga. De esta manera, los estados Intencionales son parte de la causa de una acción, no su totalidad: interviene el agente que, a pesar de tener estados intencionales que pueden conducir a la realización de una acción (causalidad Intencional), decide entre hacerlo o no; o, en otros términos, del hecho de que se presenten estados Intencionales (causas psicológicas), no se sigue, necesariamente, la realización de una acción, pues ésta consecuencia depende más del agente con capacidades volitivas y cognoscitivas. Podría decirse, entonces, que estas características del agente que actúa son las que permiten atribuirle responsabilidad sobre sus acciones, pues entre muchas razones y opciones, *decide* cuáles razones son válidas y qué hacer.

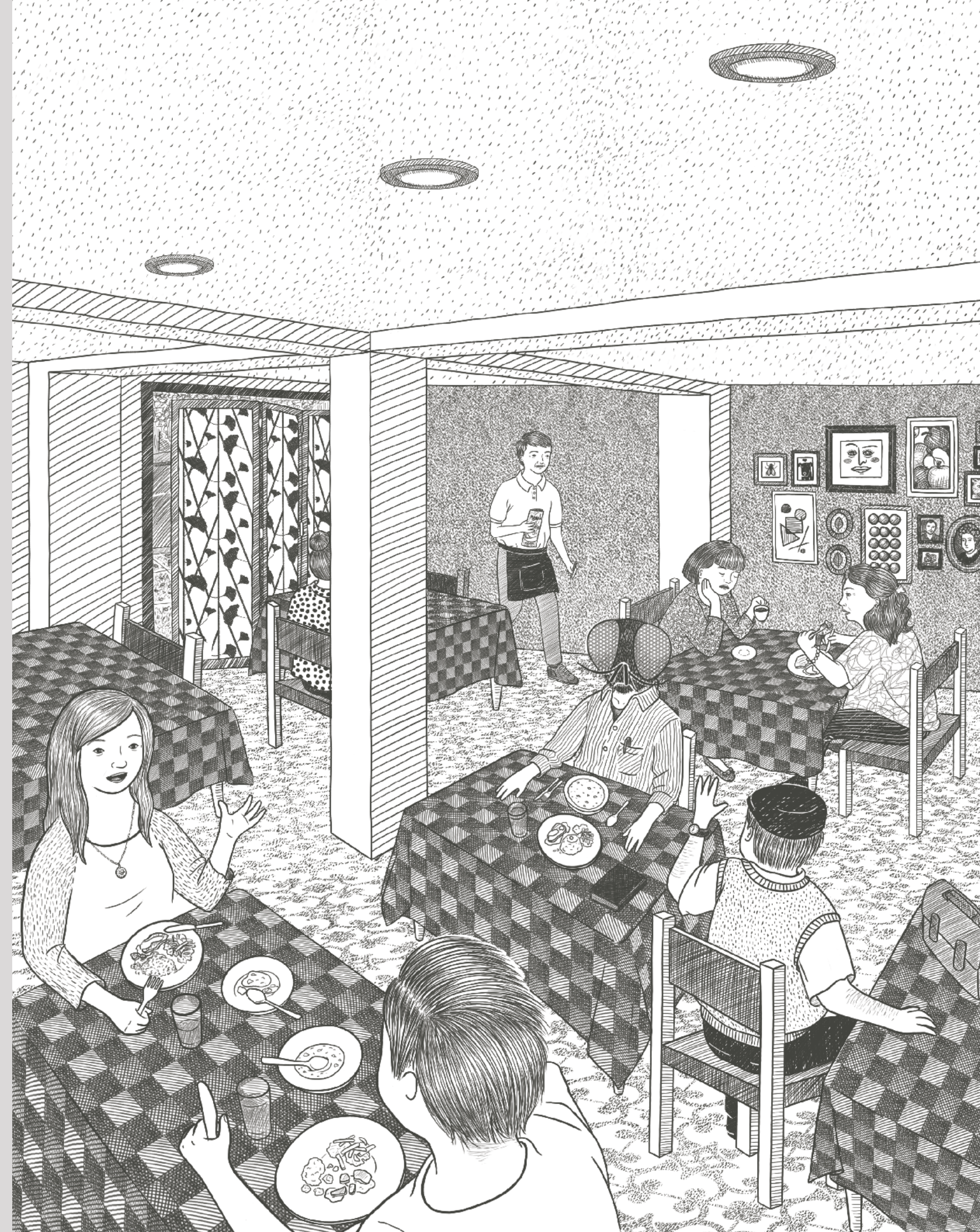
En resumen, la causalidad Intencional, entendida como surgimiento de estados mentales que pueden participar como causa psicológica de la acción, no implica determinismo causal en la acción humana, gracias a la intervención de un agente que posee unas cualidades específicas. Y es posible establecer una relación entre el mundo, y los estados y eventos mentales de un individuo, a partir de la *Intencionalidad*, mediante la cual se desarrollan los conceptos: intención previa, experiencia de actuar e intención en la acción; y el conjunto de nociones lógicas: contenido Intencional, condiciones de satisfacción, dirección de ajuste, dirección de causación y objeto Intencional.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

L. Weiskrantz et al. (1992). Visual capacity in the hemianopic field following a restricted occipital ablation. *Brain*, 97, pp. 709-728 En: Searle, John R. (1992) *Intencionalidad: un ensayo en la filosofía de la mente*. Madrid: Tecnos.

Searle, J. R. (1992). *Intencionalidad: un ensayo en la filosofía de la mente*. Madrid: Tecnos.

_____. (2000). *Razones para actuar: una teoría del libre albedrío*. Oviedo: Ediciones Nobel.



Espanta- moscas

"Vive en sociedad con los hombres,
compartiendo sus alimentos y su
mesa"

Luciano de Samósata

Los arquetipos de Andrés Caicedo

Angelitos empantanados y los regímenes
diurno y nocturno de la arquetipología

Sergio Luís Ospina Toro
Universidad de Caldas
serospina@gmail.com

El propósito de este texto es analizar, a través de la clasificación de los arquetipos hecha por Gilbert Durand y por su aplicación por parte de Nortrop Frye, la serie de cuentos del escritor caleño Andrés Caicedo reunidos bajo el título de *Angelitos empantanados* al igual que mostrar la influencia del escritor norteamericano Edgar Allan Poe en la obra de Caicedo.

En su ensayo *Crítica ética: teoría de los símbolos*¹, el crítico canadiense Northrop Frye trata el tema de la creación poética. En todas las épocas la literatura se ha formado a partir de la misma literatura, los temas y los lugares comunes permiten conectar las obras y de ahí surgen grupos de símbolos que pueden pasar a través de muchas obras y por muchas épocas. Esto quiere decir que existen convenciones en literatura, es lo que hace al arte comunicable, pues la literatura surge de las estructuras verbales, como cualquier otra forma de comunicación, pero lo que la diferencia de otras formas verbales es que la literatura pretende ser algo más que una forma de la búsqueda de la verdad, y aunque podrá contener los mismos temas que cualquier otra forma comunicativa, la literatura no solo se forma a partir de sus temas, Frye afirma que:

La literatura puede tener vida, realidad, experiencia, naturaleza, verdad imaginativa, condiciones sociales, o lo que se quiera, como *contenido*; pero la literatura misma no consiste en esas cosas (...). La literatura se conforma a sí misma y no es conformada desde fuera: las *formas* de la literatura no pueden existir fuera de la literatura (Frye, p. 132).

Esas formas comunes en la literatura, esos símbolos, comunican elementos que conectan la literatura y la mitología, al igual que conectan obras literarias entre ellas. Para evitar confusiones Frye llama a una imagen típica o recurrente *arquetipo*: “(...) un símbolo que conecta un poema con otro y de este modo contribuye a unificar e integrar nuestra experiencia literaria” (Frye, p. 135).

1. El ensayo se encuentra en la obra del escritor Northrop Frye titulada *Anatomía de la crítica*

Por otro lado, Gilbert Durand², antropólogo francés, en su libro *Las estructuras antropológicas del imaginario* utiliza igualmente el concepto de arquetipo dentro del marco de la teoría que él llama *mitocrítica*. Define los arquetipos como los intermediarios entre los esquemas subjetivos y las imágenes suministradas por el entorno perceptivo, esto quiere decir que conectan las imágenes que podemos encontrar a nuestro alrededor, o que la literatura puede insinuarnos, y los contenidos del inconsciente colectivo.

Durand le da al término “arquetipo” un uso similar al de Frye en su intento de clasificar las imágenes que se encuentran en la imaginación humana. Los divide en dos grandes grupos, que él llama *regímenes de lo imaginario*: el primero es el *régimen diurno* de la imagen, en él se ubican los arquetipos antitéticos de la luz y la oscuridad, la caída en el pecado y el ascenso salvador, en este régimen impera la dinámica de los contrarios, luz y oscuridad, ascensión y caída, día y noche, masculino y femenino; el segundo régimen que propone Durand es el *nocturno*, que contiene los arquetipos de la intimidad, que a su vez llevan hasta los arquetipos cíclicos y del devenir. El régimen nocturno se construye a partir del régimen diurno, por medio de un procedimiento en el que a través de lo negativo se reconstituye lo positivo.

El escritor caleño Andrés Caicedo³ (1951-1977) creó una obra llena de referencias a su ciudad natal, al mismo tiempo que retrató a su generación de una forma crítica pero sensible: la música, las drogas, el sexo, la familia, todo esto narrado por un grupo de voces, femeninas y masculinas, que no superan los veinte años. *Angelitos empantanados o historias para jovencitos* es, junto a *¡Qué viva la música!* y *Calicalabo*, la obra más conocida. La primera es una serie de cuentos, la segunda una novela y la tercera una recopilación de cuentos cortos.

Durante mucho tiempo Caicedo contempló la idea de escribir una historia trágica de dos personajes que llevaran el nombre Ángel. Esta idea se materializó con *Angelitos empantanados*, que narra la desventurada relación de Angelita Rodante y Miguel Ángel Valderrama, sus

problemas familiares, las presiones del estudio, sus amigos y su muerte. La saga de Angelita y Miguel Ángel la componen tres cuentos: *El pretendiente*, *Angelita y Miguel Ángel* y *El tiempo de la ciénaga*. El primero es la historia de un pretendiente anónimo que nos introduce en la vida de Angelita y nos presenta a Solano Patiño, testigo de las angustias de la familia Rodante y personaje

2. Las citas de Durand vienen de: DURAND, Gilbert. *Las estructuras antropológicas del imaginario*. Introducción a la arquetipología general. Fondo de cultura económica. México, 2006.

3. *Angelitos empantanados* se puede encontrar en: Caicedo, Andrés. *Destinitos Fatales*. (1988) Bogotá: Editorial la Oveja Negra.

principal de *Noche sin fortuna*, novela que Caicedo no pudo terminar. *Angelita y Miguel Ángel* nos dan las perspectivas de los dos personajes y presenta a Berenice, a quien ya se había mencionado en el primer cuento y que es la causa de los problemas entre los dos. *El tiempo de la ciénaga* narra la última aventura de esta desafortunada pareja, en la que su idea de “progresismo” los lleva a un barrio marginal de Cali, donde conocen a tres muchachos de su edad, que terminarán siendo sus asesinos.

Lo siguiente es un rápido análisis de esta obra del escritor caleño según los criterios dados por la obra de Durand: se hará una breve presentación del trabajo de Durand y luego se mostrará dónde aparece dicho arquetipo en *Angelitos empantanados*.

Comenzando por el nombre de la obra, que Caicedo toma de los nombres de sus protagonistas, encontramos los dos componentes básicos del régimen diurno: el ascenso y la caída. Dice Durand que: “La herramienta ascensional por excelencia es realmente el *ala*, del que la escala del chamán o la escalera del zigurat no es más que un grosero sucedáneo.” (Durand, p. 136) por lo que se puede suponer que el ángel es la versión antropomórfica del ser que asciende. El pantano, por su parte, evoca imágenes de suciedad, vergüenza y miedo, lo que finalmente desemboca en un sentimiento de pecado. Esta es la dicotomía en la que están sumidos todos los personajes de Caicedo, tienen todas las posibilidades a su favor, pero sus destinos están ligados a la caída en el pecado.

La noche es uno de los muchos grupos de imágenes que se encuentran en el régimen diurno, Durand (2006) ubica la noche allí ya que: “Semánticamente hablando, puede decirse que no hay luz sin tinieblas, mientras que lo inverso no es verdadero: porque la noche tiene una existencia simbólica autónoma.” (p. 69) Las tinieblas nocturnas son, según el autor, el primer símbolo del tiempo y comenta que entre muchos pueblos primitivos el tiempo se cuenta por noches y no por días: “la noche negra aparece como la sustancia misma del tiempo ‘(...) las tinieblas siempre son caos y rechinar de dientes” (Durand, pp. 95-96) La negrura está asociada con la agitación, la impureza y el ruido, la negrura es la “actividad” caótica misma. En la saga de *Angelitos empantanados* todo ocurre de noche, el día es un

momento vacío, sin importancia, es el colegio, la insoportable vida familiar. La oscuridad y la noche tienen el peso simbólico de representar lo terrible. Es de noche cuando Solano Patiño es tragado por la oscuridad en el parqueadero del almacén Sears, ante la impaciencia y la angustia del pretendiente. Cuando al pretendiente (nunca nos dice su nombre) le presentan a Angelita está cayendo la noche, es de noche cuando la apuñalan y cuando persiguen a Miguel Ángel hasta su casa y lo asesinan en el último cuento de la saga.

En *El pretendiente* aparece otro aspecto de los símbolos de las tinieblas, el agua negra. El agua, en especial los ríos, son símbolos del devenir, del inevitable paso del tiempo y de la muerte. El sábado, cuando va a buscar a Angelita a su casa, el río Cali se crece y, nos dice el pretendiente, se traga el grill latino con todas las personas que se encontraban ahí, ese mismo día inauguran la autopista a Yumbo, que se inunda debido a una lluvia torrencial. Ya de noche, encuentra a Angelita en un sendero a un lado de la autopista, cerca a un riachuelo y allí le pregunta si quiere ser su novia, ella le responde que no:

Luego pregunté: ‘Quieres ser mi novia ¿sí o no?’

‘No’ Y tiró una piedrita plana que rebotó dos veces en el agua antes de caer, jubilosa, a la otra orilla. El riecito era más ancho de lo que pensaba. (Caicedo, p. 153)

Y más adelante dice: “Me desagradó pensar que por allí serpenteaba, impune, aquel torrente, y que su canto bien podía ser el innumerable de las ranas, de los grillos.” (Caicedo, p. 154)

La cabellera también es un aspecto importante en el grupo de imágenes reunidas bajo los símbolos del agua y la oscuridad. La onda, presente en el agua y en la cabellera, está ligada al tiempo irrevocable que es el pasado. La feminidad del agua se da, sin duda, porque la liquidez es elemento de la menstruación: “Puede decirse que el arquetipo del elemento acuático y nefasto es la *sangre menstrual*. Es lo que confirma la relación frecuente, aunque insólita de entrada, del agua y la luna” (Durand, p. 105). Irma la dulce, madre de Miguel Ángel, presenta esta relación entre el agua (el río) y su larga cabellera, del aislamiento en su habitación y en su casa, alejada de la ciudad a la

que pertenece. Cada vez que Miguel Ángel entra en su cuarto se percibe esa relación que hay entre el agua y la cabellera: “Me sumergí primero en la penumbra del Cuarto de Irma la dulce, que es mi madre. Luego chapotí en su pelo, en su cuerpo”. (Caicedo, p. 172)

Ese aislamiento se puede relacionar al río Cali, que marca los límites de su casa, ese terreno intermedio entre la casa y la ciudad. Irma la dulce trata de hundir a Miguel Ángel en su cuerpo y en su vida, sin salir de la casa, sin tratar con los problemas de la ciudad y de la vida. Antes de morir, él va a hundirse en la muerte junto a su madre en esa casa. Pero el símbolo de la casa es un símbolo ambivalente, y más que ser un lugar de aislamiento puede llevar a la ensoñación de intimidad, la casa tiene la cualidad de ser continente y hábitat al mismo tiempo, es feminizada por el sentido que se le da al hogar dentro de la sociedad; en la casa “reina la esposa”, está en posesión del suelo familiar, es el caso de Irma la dulce; la casa es un ser vivo, además de ser un lugar donde se vive, es un microcosmos que hace de intermediario entre el microcosmos de sus habitantes y el cosmos, ya que el hábitat siempre se relaciona con el entorno geográfico. Esto se puede ver en la casa de Miguel Ángel, que contiene una “muestra representativa” de la flora de la ciudad, además de contener al río Cali. Al mismo tiempo, la casa es siempre una “construcción de sí”, y “redobra la personalidad de quien la habita” (Durand, p. 251), es imagen de la intimidad tranquilizadora, opuesta a la ciudad. No es una parte más de Cali, es casi antagónica a ella: “2 centímetros más allá del alambre de púas, comienza una ciudad de un millón de habitantes”. (Caicedo, p. 186)

La luna es también un símbolo del tiempo y de la noche, es un astro que con sus ciclos parece sometido al tiempo y a la muerte. La luna también simboliza el destino, muchas veces catástrofes, especialmente la luna negra, a la que se le otorga un poder maléfico. El tema mortal de la luna se une estrechamente con la feminidad porque “el isomorfismo de la luna y las aguas es al mismo tiempo una feminización.” (Durand, p.107). No es de extrañar, entonces, que la muerte de los dos jóvenes en *El tiempo de la ciénaga* sea precedida por una especie de rito lunar en el

que Angelita oficia como sacerdotisa, cuando es, en cierta forma, poseída por la luna: “De pie hicimos un círculo, el llamado para el diablo, todos frente a frente, yo sé bien cómo actúa la luna en Angelita...” (Caicedo, p. 203)

Más adelante se analizarán los arquetipos de la escena en la que Angelita es apuñalada, ya que en ella se enfrentan las dos facetas del régimen diurno.

El color negro siempre ha tenido una valoración negativa y Durand cree que tal vez ese temor instintivo hacia la negrura sea el origen del antisemitismo y cualquier hostilidad por los tipos étnicos oscuros: “(...) así se explica en Europa el odio inmemorial al moro, que se manifiesta en nuestros días por la segregación espontanea de los norafricanos que residen en Francia” (Durand, p. 97). Ackerman, compañero de Miguel Ángel, es quien lo lleva a conocer a Berenice, la mujer que lo alejará de Angelita. En el pensamiento de Miguel Ángel, Ackerman es el responsable de sus problemas con Angelita, lo culpa de llevarlo a su perdición:

O que ayer le hubiera dado su tote a Ackerman, le hubiera dicho judío inmundo cuando me invitó a que fuéramos, que él conocía una casa en donde las hembras eran como las de “Playboy”. Que mejor no se me hubiera acercado nunca, todo lleno de barro, a decirme que si tenía plata, que era caro pero que pagaba, seguro mano, yo te lo digo. Que mejor yo no lo hubiera conocido nunca, judío. (Caicedo, p. 174)

Todos los aspectos negativos de la feminidad se reúnen bajo el símbolo de la araña, el autor se queda con la concepción clásica de este símbolo, en el que la araña representa “el símbolo de la madre imperiosa, que logró aprisionar al niño en los eslabones de su red” (Durand, p. 110). Berenice es la causante de la perdición de Miguel Ángel, su nombre y su destino son iguales a los de la protagonista del cuento del mismo nombre de Edgar Allan Poe⁴, pero su relación con el joven se relaciona igualmente con otro cuento del autor

4. Cf. Poe, Edgar Allan. (2001) *Cuentos completos*. Madrid: Alianza editorial. p. 294.

estadounidense: *Eleonora*⁵, esto se puede ver en el momento en el que Miguel Ángel escribe en el tablero de su salón:

Vengo de una raza notable por la fuerza de la imaginación y el ardor de las pasiones. Los hombres me han llamado loco. Lo cierto es que aquellos que sueñan de día conocen muchas cosas que escapan a los que sólo sueñan de noche. Diremos pues que estoy loco. (Poe, p. 152).

Lo que sigue es una versión adaptada por Caicedo a la situación de los dos primeros párrafos del cuento de Poe:

Vengo de una raza notable por la fuerza de la imaginación y el ardor de las pasiones. Los hombres me han llamado loco; pero todavía no se ha resuelto la cuestión de si la locura es o no la forma más elevada de la inteligencia, si mucho de lo glorioso, si todo lo profundo, no surgen de una enfermedad del pensamiento, de estados de ánimo exaltados a expensas del intelecto general. Aquellos que sueñan de día conocen muchas cosas que escapan a los que sueñan sólo de noche. (Caicedo, p. 185)

Berenice definitivamente encaja en el arquetipo de la mujer terrible. En *El pretendiente*, Angelita la trata de bruja:

Dice que está perdiendo la memoria. Esa mujer lo ha embrujado.

¿Y cómo es que se llama la tal mujer?

Berenice

¿Berenice?

Si, que nombrecito, ¿no? Él me lo ha explicado una y mil veces. Dice que es tan bella que fue imposible ni ceder, que cuando ella estira los brazos es como si el viento del mar soplara en sus espaldas. (Caicedo, p. 158)

No olvidemos que es la misma Berenice la que le pide a Miguel Ángel, de quien supuestamente está enamorada, que le lleve dos amigos suyos, y al responderle que él no tiene amigos, ella le dice:

Entonces tráigame a los dos primeros hombres que se encuentre al voltiar la esquina. Y yo salí a obedecerle, pero a mi manera. Tenía que buscarlos en el San Juan Berchmans, rendirle fidelidad a mi colegio, donde hay un Berchmans hay un caballero. (Caicedo, p. 191)

El hecho de que le lleve a dos excompañeros de clase, de su misma edad, confirma la relación que hay entre el personaje de Berenice y el arquetipo de la araña, que logra aprisionarlos en el hilo de su red, aunque el final de Berenice no sea afortunado.

El tercer esquema del régimen diurno es el de la caída. Una de las primeras angustias que sufre todo recién nacido es la manipulación por parte de la comadrona o de los doctores que asisten a su madre en el parto. Durand asimila

"El hecho de que le lleve a dos excompañeros de clase, de su misma edad, confirma la relación que hay entre el personaje de Berenice y el arquetipo de la araña, que logra aprisionarlos en el hilo de su red, aunque el final de Berenice no sea afortunado."

5. Cf. Poe, Edgar Allan. (2001) *Cuentos completos*. Madrid: Alianza editorial, p. 280.

esas primeras experiencias de la caída con las primeras experiencias del miedo. Junto a esta, la experiencia temporal de la caída, viene también una experiencia existencial. Este temor de la caída se refuerza mientras se aprende a caminar, las múltiples caídas y heridas superficiales aumentan este matiz negativo. El esquema de la caída, al igual que los anteriores tiene una faceta moral, la caída como pecado; en el contexto de la caída se incluye una moralización y la caída se convierte en el símbolo de los pecados. El mito de Adán y Eva es el más accesible para estudiar esto: la serpiente, animal lunar, es la que induce al pecado a Eva y es la causa de su expulsión del jardín del Edén. La interpretación sexual de la caída y el pecado por causa de la mujer ubicarían a los menstruos como consecuencia de su falta, llegando a una feminización del pecado original que limita con la misoginia.

Un ejemplo de esto se puede encontrar en *Vacío*, cuento que hace parte de *Calicalabozo*, y que puede ser considerado como uno de los varios prototipos que ideó Caicedo antes de crear la saga de Angelita y Miguel Ángel, veamos:

A lo mejor no he debido estarme tanto tiempo en la casa de Angelita, porque cuando salí todo estaba vacío. Voltié la cara y ella me estaba diciendo adiós desde la ventana. Por primera vez estuvimos juntos más de una hora. Nos amamos por primera vez. (Caicedo, p. 36)

El narrador y personaje principal, que no tiene nombre, sale de la seguridad de la casa de Angelita a una ciudad vacía, sin gente, pero igualmente peligrosa. La luna, su única acompañante, es signo de peligro:

Yo no quiero morir tan joven. Vacía la esquina de la casa de Angelita. Y la luna llena. Esa luna llena que se está llenando desde hace cuatro días y hoy es cuando está más llena. Hoy es la noche del peligro, mano. (Caicedo, p.36)

La muerte siempre acompaña a esa caída en el vacío, y la luna, símbolo femenino por excelencia, marca a la noche con un destino trágico, común denominador en la mayoría de los personajes de este escritor caleño.

Ya dentro de la saga de *Angelitos empantanados* está marcada por la idea de la caída, el pecado, y la muerte causada por una mujer. Angelita y Berenice son una muestra de eso, la primera pierde al Pretendiente y la segunda a Miguel Ángel, pero es un personaje secundario, Daniel Bang, amigo de Miguel Ángel, el que es literalmente arrastrado al abismo por una mujer llamada Antígona:

Una madrugada fue Danielito Bang el que me encontró por allí tirado y me despertó de mis profundos pensamientos.

“Aló, aló”, me dijo, dándome pataditas. “Cómo vamos de abismo”.

Me voltié y lo miré. “Todavía no toco fondo”, le dije. A su lado estaba una mujer de blanco.

“Puede que no haya fondo”, dijo Danielito. (Caicedo, p. 156)

Luego dirá que: “Me miró con una angustia que nada tenía que ver con mi lamentable estado; era él quien daba el último soplo, el impulso.” (Caicedo, p. 156)

La culpable del estado de Daniel es la mujer que lo acompaña, Antígona, de quien se dirá que el color blanco del carro que ella manejaba “nunca transmitió tanta vileza”. (Caicedo, p. 157) En esto, Caicedo se aleja de la clasificación de Durand, y le da al color blanco el mismo significado que le da Poe en *La narración de Arthur Gordon Pym*, en la que su protagonista viaja al polo sur y presiente en la nieve y en la niebla la perdición que se acerca. Ocurre también en ¡*Qué viva la música!*, cuando María del Carmen tiene su primera experiencia con la cocaína:

Cocaína era la cosa que traía. Me estremecí, como maluca y con ansia, pero “No –pensé–, es la excitación que trae todo cambio”. Yo había soñado con ella, con un polvito blanco (erótica, aunque referidas a una raquítica acción de fuerzas, me sonaban estas palabras) en un fondo azul, y luego con el polo Sur, y por allí navegando una barca de muertos. (Caicedo, p. 15)

Esta referencia al color blanco, relacionándolo a la droga, luego al polo sur y a una “barca de muertos” es una clara referencia a la obra del escritor norteamericano.

La otra faceta del régimen diurno es la luz, opuesta a las tinieblas⁶, el ascenso, contrario a la caída, y la virilidad heroica que se opone a la femineidad terrible. Todo héroe diurno es siempre violento, para él cuentan más sus hazañas que la sumisión a su destino: “La rebelión de Prometeo es el arquetipo mítico de la libertad de espíritu. De buena gana el héroe solar desobedece, rompe sus juramentos, no puede limitar su audacia, como el Hércules o el Sansón semita” (Durand, p. 165). Las armas son un elemento arquetípico central en este régimen, las armas cortantes con su acepción fálica se presentan como un símbolo de la sexualidad varonil, son símbolos de potencia, en ese sentido, de cierta tecnología sexual. Este simbolismo de las armas alzadas le da un matiz polémico al isomorfismo de la verticalidad, la trascendencia y la virilidad; el arma del héroe solar y trascendente es un símbolo de potencia y pureza al mismo tiempo. El prototipo de todos los héroes solares sería Apolo matando a la serpiente Pitón.

En *Angelitos empantados* el personaje que tomaría el papel de héroe diurno es el Mico, que aparece en *El tiempo de la ciénaga*, es uno de los muchachos que Angelita y Miguel Ángel conocen cuando entran a un cine en un barrio del sureste de Cali. Para ser precisos, este personaje toma el papel de héroe solar, en el sentido que le da Durand, luego de que Angelita termina de ser poseída por la luna, él ha venido hablando con ella, y luego de ese ritual llega a un punto en que no puede soportar más su situación: “Miraba a Angelita como con una cara de sufrimiento, como si no comprendiera el mundo, comenzó a arrastrar los zapatos en la hierba, penosamente me pareció a mí.” (Caicedo, p. 205)

Pero luego la situación empeora para los dos:

Me aterró voltiar a verle la cara al Mico: era un hombre perdido en un delirio sin nombre, sé que no lograba enfocar bien las imágenes, pero su vista se bastaba en Angelita, estiró una mano y avanzó hacia ella (...)

6. El hecho de que le lleve a dos excompañeros de clase, de su misma edad, confirma la relación que hay entre el personaje de Berenice y el arquetipo de la araña, que logra aprisionarlos en el hilo de su red, aunque el final de Berenice no sea afortunado.

Angelita se quedó mirándolo sin ningún interés, todo el cuerpo del Mico comenzó a temblar con espasmos como de fiebre, sé que tenía el infierno adentro, ¿a qué olerá el beso de un hombre que tiene el infierno adentro?, eso es lo que yo digo. (Caicedo, p. 205)

Luego de eso, Angelita retrocede llena de asco y el Mico se volvió a acercar a ella, a quien le había puesto el infierno adentro, esta vez con la intención de apuñalarla. La lucha entre la representante de la luna maléfica y del héroe redentor de la luz termina con la victoria para este último, que ve restituida su virilidad después del rechazo de Angelita, acuchillándola varias veces junto a sus amigos. Luego seguirán a Miguel Ángel hasta su casa y después lo matarán también, para después tener un dilema moral: el papá de Angelita ha puesto precio sobre sus cabezas y los tres piensan en traicionarse. Pero en el momento en que están más cerca de hacerlo, frente a una estación de policía, no se delatan, sino que se abrazan y finalmente celebran su amistad y la muerte de sus dos pasajeros amigos.

Lo anterior es solo una muestra de lo que la aplicación de la teoría de los arquetipos nos puede mostrar de un texto. Aunque todas las obras tienen elementos de los dos regímenes en que Durand divide los arquetipos, la inclinación de Caicedo por régimen diurno es evidente, lo que le da a su obra un matiz en el que los antagonismos y las dicotomías toman mayor relevancia, la clara separación entre el día y la noche, entre el joven y el adulto, entre el hombre y la mujer que se muestra superior a él, que lo lleva a la perdición y que a veces se lleva a sí misma a la perdición, entre los muchos personajes que caen en su infortunio y los pocos que logran su salvación.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Frye, Northrop. (1991) *Anatomía de la crítica*. Caracas: Monte Ávila latinoamericana.

Durand, Gilbert. (2006) *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología general*. México: Fondo de cultura económica.

Caicedo, Andrés. (1988) *Destinitos Fatales*. Bogotá: Editorial la Oveja Negra.

Poe, Edgar Allan. (2001) *Cuentos completos*. Madrid: Alianza editorial.

"La parábola del retorno": una desazón que produce gozo

Fabián Andrés David Narváez
Universidad de Caldas
david.fabian720@gmail.com

El ideal de la casa paterna y la continua referencia a la etapa de “la voz melodiosa de la niñez” (Cf. Barba-Jacob, p. 181) son los elementos que tejen la idea del retorno en Barba Jacob. La soledad, la marginación y el desplazamiento orientan la tendencia particular del poeta. Al inicio del poema *La Parábola del Retorno*, Barba Jacob nos sitúa ante un acontecimiento nostálgico, la visita a la casa donde pasó su niñez:

Señora, buenos días; señor, muy buenos días...

Decidme, ¿es esta granja la que fue de Ricard?...
(Barba-Jacob, p. 104)

La idea de granja, huertecito, naranjero, crean la imagen de un lugar y de unas circunstancias a las que se anhela retornar. A este tipo de *patria*, campo o tierra es a la que se refiere con deseos semejantes Nietzsche cuando dice: “¡Oh soledad! ¡Mi *patria* soledad! ¡Demasiado tiempo he vivido como extraño en tierra extraña, como para no retornar a ti con lágrimas en los ojos!” (Nietzsche, p. 197). El personaje que se dirige respetuosamente a quienes son extraños, hace memoria de sus primeros pasos y de cómo iba aparcando su confianza en el mundo a través de su relación con la naturaleza:

El viejo huertecito de perfumadas grutas

Donde íbamos... donde iban los niños a jugar...
(Barba-Jacob, p. 181)

Los tiernos años, los arrullos y los mimos inspiran al poeta. Siente nostalgia por el lugar donde ha crecido; por ese estado natural en el que sus experiencias de juego y diversión lo alejan de los sentimientos de culpa que abordan otros momentos de su vida en otras etapas; siente nostalgia por todos aquellos deseos y fantasías que no puede evitar. A diferencia de la vida adulta llena de tormentas, “(...) aquí, en cambio, estás en tu casa... aquí nada se avergüenza de los sentimientos recónditos y porfiados... aquí puedes hablar con sinceridad y franqueza a todas las cosas” (Nietzsche, p. 197). En la casa no hay remordimientos, no hay desconfianza ni inhibición del acercamiento al otro, no hay temor al entorno. En la casa Barba-Jacob no es ya “miseró poeta” (Cf. Barba-Jacob, p. 147), un poeta maldito:

Recuerdo... Hace treinta años estuvo aquí mi cama;
hacia la izquierda estaban la cuna y el altar...
(Barba-Jacob, p. 105)

Remontarse a la inocencia de la infancia implica tomar distancia de todo remordimiento de no ser aquello que se quería ser, ahogarse en la nostalgia y el reclamo por ya no ser lo que algún día se fue. Acercarse al pasado devela los grandes peligros y fatigas que se han tenido que padecer en el presente. “¡Oh, quién pudiera de niñez temblando, a un alba de inocencia renacer!” (Barba-Jacob, p.148). Contrario al juego y a la infancia compartida con los hermanos que le permitían crear el mundo de un Nosotros, en el mundo de la Adulter no queda más que desconfiar, porque quizás “más peligroso incluso que los animales resulta vivir entre los hombres” (Nietzsche, p. 198). En la insatisfacción de la madurez, difícilmente queda alguien a quien apreciar y por quien dejarse apreciar, es apenas posible tener a quien amar y sentirse amado, pues las grande probabilidades de la vida se mueven a favor de la soledad:

La granja estaba llena de arrullos y de mimos:
¡y éramos seis! ¡Había nacido Jaime ya!
(Barba-Jacob, p. 105)

"Después de la pausa y del recuerdo no queda más que la admiración y la resignación silenciosa. El derredor de aires puros y de la quietud inefable es sólo un recuerdo. Luego de la ebria, vasta, dura y desvaída juventud, y de la madurez de las apariencias, desconciertos y monotemáticas alusiones, al final sólo “las voces caritativas”, la nada y la bruma..."

La madurez no conoce la compasión. Los cuerpos sin excepción envejecen y se enferman, y más allá de los problemas, el sentido de la vida se va dislocando. En la infancia todo se encierra en el jugar, en la alegría, en la música y en el cantar; “¡no nos hacemos preguntas, no nos hacemos reproches, sino que con el corazón y el alma abiertos... las horas corren más ligeras!” (Nietzsche, p. 198). Después de la pausa y del recuerdo no queda más que la admiración y la resignación silenciosa. El derredor de aires puros y de la quietud inefable es sólo un recuerdo. Luego de la ebria, vasta, dura y desvaída juventud, y de la madurez de las apariencias, desconciertos y monotemáticas alusiones, al final sólo “las voces caritativas”, la nada y la bruma...

Señora, buenos días; señor, muy buenos días.

Y adiós... Sí, es esta granja la que fue de Ricard...
(Barba-Jacob, p. 105)

Y es que en la muerte se condensa para cada hombre. Se trata del continuo retornar, del vivir que está íntima e inseparablemente ligado al morir. Es como una especie de eterno retorno, de eterno resistir que no da tiempo para prepararse para morir, porque “¡la vida está acabando, y ya no es hora de aprender!” (Barba-Jacob, p. 149). El retorno no es el temor a morir, sino de resistirse a vivir, porque la desazón en Jacob es algo que produce gozo. Él se goza en la caída, y es que “(...) todos hablan, pero nadie sabe ya entender; todo queda en la nada y nada queda ya acabado del todo” (Nietzsche, p. 199).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Barba-Jacob, Porfirio. (1984) *Poesías*. Bogotá: Círculo de lectores. [Prólogo de Germán Arciniegas].

Nietzsche, Friedrich. (2004) *Así hablaba Zaratustra*. Bogotá: Panamericana.

Solo para fumadores: autobiografía y ficción

Alejandra López Getial
Universidad de Caldas
alejandra.lopez.getial@gmail.com

La historia del cuento puede ser real o inventada. Si es real debe parecer inventada, y si es inventada, real.

Julio Ramón Ribeyro. *Decálogo de cuentistas*

I. Sólo para fumadores, una obra autobiografía

Cuando hablamos de un relato autobiográfico, nos referimos, en términos simples, a la narración de alguien que pretende describir aspectos de su propia historia de vida. No obstante, la forma en la cual se expresa dicha historia puede ser variada, es decir, podemos encontrarnos con un relato que exalta temas relacionados con la vida del individuo como: su forma de ser, sus sentimientos, sus obsesiones o sus ideas, o encontrarnos con uno que simplemente trace un hecho anecdótico. Es de resaltar que, aunque no siempre este tipo de historias indaguen de manera estricta en lo personal, no puede negarse que hay en ellas una literatura de lo íntimo.

"El Yo del escritor que encontramos en los textos autobiográficos, queda plasmado en la escritura como un signo de referencia a su propia existencia."

El Yo del escritor que encontramos en los textos autobiográficos, queda plasmado en la escritura como un signo de referencia a su propia existencia. El conjunto de rasgos comunes que se encuentran en las obras cuyo referente es el Yo existencial del autor que firma la obra, lo podemos encontrar en *Sólo para fumadores*, de Julio Ramón Ribeyro. El relato de Ribeyro además de tener rasgos comunes con el autor –como el que el personaje del cuento tenga, al igual que su autor, uno de sus vicios obsesivos– abarca un espacio temporal que nos permite tener rastro de la vida de Ribeyro en

contraste con la del protagonista de su relato. No es causal que ambos visiten España, París, Alemania, Bélgica, Múnich, Amberes, Berlín, Hamburgo y Fráncfort. Tampoco que durante su estadía en Europa, realicen una variedad de oficios para sobrevivir, como ser recicladores de periódicos, conserjes, cargadores de bultos en el metro o vendedores de productos de imprenta. Por si fuera poco ambos son los autores de *Los gallinazos sin plumas*¹. Estos rasgos quedan se hacen evidentes cuando el protagonista de la narración de Ribeyro (1994) afirma: "(...) Pero mi peor humillación fue cuando me animé a vender lo último que me quedaba: diez ejemplares de mi libro *Los gallinazos sin plumas*, que un buen amigo había tenido el coraje de editar en Lima (...)". (p.5)

Hay entonces, sin lugar a dudas, rasgos comunes entre Ribeyro y el personaje de la obra, es decir, hay elementos narrados que el lector podría conectar de

1. Cuento escrito por J. R. Ribeyro. Este relato hace parte de su primer libro de cuentos, que lleva el mismo nombre: *Gallinazos sin plumas*. También figura en *La palabra del mudo*, que es una recopilación de cuentos escritos entre 1955 y 1977.

manera directa con la vida del autor. ¿Podríamos afirmar que la intención de Ribeyro era proyectar *Sólo para fumadores* como un relato autobiográfico? ¿Tuvo él la intención de relacionar su obra literaria con los elementos de su propia vida?

El filósofo Jaques Derrida (1997) en *El tiempo de una tesis. Destrucción e implicaciones conceptuales*, plantea que escribir implica un gesto de retirarse y liberarse, es decir, que la literatura depende de la posibilidad de despegar el lenguaje de su referencia común, y liberarlo así de su encasillamiento en un determinado contexto social o biográfico, para permitirle jugar libremente como ficción. Derrida considera que hay un límite establecido entre obra y vida, y a dicho límite lo llama "dynamis"; esta diferenciación le permite al autor exponer cómo y cuándo una inscripción se convierte en literatura. "(...) de lo que se trata es de una retirada, para darle su oportunidad a un don sin la menor memoria de sí, a fin de cuentas, a través de un corpus, un montón de cenizas (...)” (Derrida, 2009, pp. 62-63)

Si atendemos a lo expuesto por Derrida, considerando ya de antemano que la obra de Ribeyro se enmarca en el relato autobiográfico, diremos entonces que no hay allí una obra literaria; pero, si seguimos las mismas líneas propuestas por el filósofo y afirmamos que en *Sólo para fumadores* puede haber un juego libre frente a lo concreto y lo irreal, en el que pueden existir elementos, tanto de la realidad como de la ficción, ¿estaríamos dotando a Ribeyro de un valor objetivo dentro de la obra, al mismo tiempo que lo dotamos de un valor ficcional?

II. Una historia real o ficticia, definida por un vicio o una pasión

Dentro de la obra de Ribeyro, y con respecto al personaje en el que aparentemente está reflejado el escritor mismo, puede hablarse de un tipo de autodestrucción. Cuando digo que hay autodestrucción no es mi intención poner ante la mesa un discurso acerca de lo correcto o lo errado del acto de fumar, ni tampoco realizar una apología de un vicio cancerígeno; el mismo Ribeyro (1994) afirma que no le interesa sacar del relato una conclusión o una moraleja, pues no es ni moralista ni desmoralizador: "(...) No es mi intención sacar del relato conclusión ni moraleja. Que se le tome como una diatriba contra el tabaco, me da igual. No soy moralista ni tampoco un desmoralizador (...)” (p. 20).

Lo que me interesa anotar es que este aspecto, alejado de cualquier idea moral, es lo que le da al relato un tono interesante. En este relato el tabaquismo no es abordado a partir de un estigma convencional, por lo tanto no es considerado como un vicio; al contrario, pasa a convertirse en una pasión, en un elemento vital y absolutamente necesario en la vida del personaje. Se habla

"(...) escribir implica un gesto de retirarse y liberarse, es decir, que la literatura depende de la posibilidad de despegar el lenguaje de su referencia común, y liberarlo así de su encasillamiento en un determinado contexto social o biográfico, para permitirle jugar libremente como ficción."

entonces de deseo, apetito y afición vehemente, no por un vicio, sino por aquello que de alguna manera ata a alguien a la existencia. Ribeyro, en este sentido, logra convertir algo tan cotidiano como un cigarrillo, en un elemento trascendente y esencial: “(...) el cigarrillo, aparte de una droga, era para mí un hábito y un rito. Como todo hábito se había agregado a mi naturaleza hasta formar parte de ella, de modo que quitármelo equivalía a una mutilación (...)” (Ribeyro, p. 15).

La carga de sentido que se le otorga al cigarrillo en tanto elemento esencial para la vida, crea en el relato una dicotomía entre lo destructor, y lo trascendente y esencial. El personaje de *Sólo para fumadores*, no puede andar libremente si no está fumando, como se puede advertir en esta cita: “(...) me era indispensable entrar al Patio de Letras con un cigarrillo encendido (...)” (Ribeyro, p.1); e igualmente se inmiscuye en una serie de situaciones en las que su afición por el cigarrillo lo lleva, por decirlo de algún modo, a tocar fondo, sin que tenga ninguna importancia el morir por una pasión común, que es, sin duda, el motor que dirige su existencia. Vemos, por ejemplo, cómo el personaje del relato actúa irreflexivamente, por el simple deseo de fumar:

(...) mi mente se iluminó: la solución estaba en el paquete que había arrojado por la ventana. Cuando me asomé a ella vi ocho o diez metros más abajo el terreno baldío vagamente iluminado por la luz de mi habitación. Ni siquiera vacilé. Salté al vacío como un suicida y caí sobre un montículo de tierra, doblándome un tobillo (...) (Ribeyro, p.13).

Además de esto, el cigarrillo y la literatura son en la historia dos elementos de vital importancia que están recíprocamente conectados: “Me encontré pues en una situación terrible –sin poder fumar y en consecuencia escribir– (...)” (Ribeyro, p.10). La pasión por el cigarrillo, como puede verse, va en este caso de la mano de la pasión por la literatura. La escritura se realiza en tanto este objeto está presente, hecho sin el cual resulta imposible transcribir o anotar al menos una línea. Un ejemplo de esto es cuando se afirma lo siguiente:

(...) La música la obtuve y la cortina también y pude avanzar mi novela, pero a los pocos días me quedé sin cigarrillos y sin plata para comprarlos y como “escribir es un acto complementario al placer de fumar”, me encontré en la situación de no poder escribir, por más música de fondo que tuviese. (...) (Ribeyro, p.9).

La literatura y el cigarrillo son, para este personaje, dos pasiones desgarradoras, vitales y trascendentes; por esto es válido afirmar que no nos encontramos ante un cuento que relata la historia de un vicio, sino ante una historia que se desenvuelve a través de la pasión.

Es el aspecto trascendente del relato lo que me permite enunciar lo que puede ser característico de la literatura en su verosimilitud; en otras palabras, el elemento esencial y trascendente, en tanto no objetual, que me permite ver la obra de Ribeyro, como ya lo expresé antes, por un lado como un relato autobiográfico, dados los rasgos comunes ya nombrados entre el autor de la obra y el personaje de la misma, y por otro lado como una construcción de la imaginación, es decir, como un relato de ficción que implica la creación de mundos. Se trata de un doble juego: lo que es real, creíble y convincente, y que a su vez puede ser inventado, y lo que, siendo algo irreal, es creíble y convincente.

El relato de Ribeyro parece negar lo planteado por Derrida, pues se sitúa dentro de la posibilidad de jugar tanto con lo real, como con lo ficticio. Planteemos de nuevo la pregunta: ¿Acaso la intención de Ribeyro es proyectar en *Sólo para fumadores* un relato autobiográfico?

Cuando nos preguntamos cuál es el referente de un relato autobiográfico, ineludiblemente, tendríamos que acudir a la relación entre el mundo ficticio y el mundo real; dicho de otro modo, y queriendo introducir una analogía, cuando nos preguntamos cómo se ve la realidad desde el arte, podemos decir dos cosas: que se ve como una representación mimética, o que se ve como una ilustración de la misma. Si pensamos esto desde la obra literaria, siendo de igual forma una expresión de arte, diríamos que cabe la posibilidad de que la obra solamente ilustre, y no represente de manera estricta la realidad.

En mi opinión, Ribeyro no pretendía presentar *Sólo para fumadores* como un relato estrictamente

autobiográfico, lo que pretendía más bien, en mi opinión, era un juego para develar que por medio de las convenciones del arte, especialmente, de las convenciones literarias, se pueden sugerir aspectos de la realidad, sin que el autor pretenda ser fiel al mundo objetivo. El peso que puede tener lo anecdótico en lo artístico, no tiene que ceñirse completamente al aspecto objetivo, es ese mismo peso existencial, esencial y trascendente, el que encierra la obra de Ribeyro.

III. El autor y el lector

La experiencia literaria que el texto facilita –en este caso, que la obra de Ribeyro facilita– está determinada por la relación entre el mundo del autor –textualmente proyectado a través de los signos, rasgos y convecciones literarias–, y el mundo de los lectores. Es en cierto modo el lector el que destruye el esquematismo de una obra y el que determina si una obra es un referente real o ficticio. En este orden de ideas, cabe preguntarse si es acaso el lector quien decide la intención del autor. Pero no hay que olvidar que la responsabilidad del lector, cuando su propósito es intentar desarrollar una interpretación de la obra literaria, es la de procurar ser fiel a la obra misma. Si bien es posible que el lector sea el que recree la obra al leerla y quien la descodifique como escritura autobiográfica, también hay que preguntarse hasta qué punto puede llegar el lector en su interpretación.

Puede suceder que un lector analice cada narración con la intención de filtrar de ella lo referente a la realidad, a veces sin que las obras sean consideradas plenamente ficticias, y puede que interpretar las claves y los referentes autobiográficos implícitos en la obra represente un gusto. En muchas circunstancias la escritura autobiográfica es afín al lector porque éste se identifica de alguna manera con el Yo que se auto–expresa, y esa *identificación* le sirve para refugiarse en la obra.

Ahora, si vamos a *Sólo para fumadores*, es inevitable anotar la capacidad de Ribeyro para lograr que el lector se proyecte en la narración –sea fumador o no– y se sienta como su personaje. Posiblemente uno de los propósitos del relato es que el lector se embrolle en la historia y se sienta como el protagonista, que sienta sus penurias, sus triunfos y sus deseos, que le molesten los pulmones, que le incomode el pecho, que le lastime la garganta, que sienta el cuerpo consumado y envejecido. Hay, si se quiere, una especie de provocación por parte del autor por intentar transgredir la comprensión del lector, explorando lo bello, no de lo sublime, sino de lo irrisorio. Ribeyro lleva al lector hasta el límite con tal de provocar su sensibilidad, logrando incluso que éste sienta repulsión por el personaje, que aún con su cuerpo lacerado, acabado y enfermo, no haga otra cosa que despertar en la mañana y encender un cigarrillo.

"Posiblemente uno de los propósitos del relato es que el lector se embrolle en la historia y se sienta como el protagonista, que sienta sus penurias, sus triunfos y sus deseos, que le molesten los pulmones, que le incomode el pecho, que le lastime la garganta, que sienta el cuerpo consumado y envejecido."

El texto de Ribeyro tiene, pues, la capacidad de hundirnos en las profundidades de su memoria e implicarnos en la historia del personaje, que puede ser su propia historia, y también tiene la capacidad de alejarnos de él, es decir, de hacernos desear dar un paso atrás y abordar el relato tomando solamente el lugar de espectadores.

Se podría, dentro de un ejercicio crítico literaria, decidir la intención del autor en referencia a alguna obra, pero este ejercicio crítico ya implica una investigación que le permita al lector indagar sobre el contexto de la obra, ya sea en el tiempo-espacio de la en el que se produjo, como en la vida del autor. En consecuencia, las intenciones implícitas que se le asignan a la obra son válidas en tanto se enmarquen dentro de un ejercicio crítico, y en tanto que las sensaciones que produce la obra sean provocaciones del autor para identificar al lector.

IV. La autobiografía

La autobiografía gira en torno a la posibilidad o imposibilidad del lenguaje para expresar la realidad, concretamente la realidad individual, que como lo afirma Derrida, parece ser para el lenguaje inasible de contar. La autobiografía, seria o festiva, en prosa o en verso, constituye aquí y en cualquier parte, un valioso documento que contiene y transmite, con rasgos singulares e inconfundibles, el sentimiento de lo estrictamente individual, pero la escritura autobiográfica, al ser un género literario, similar al diario, por ejemplo, no puede escapar de las creaciones ficticias que supone el lenguaje literario.

La escritura autobiográfica, al ser un género de la literatura, no logra prescindir de las creaciones ficticias que supone muchas veces el manejo del lenguaje literario. La obra guarda tanto rasgos de lo real, como rasgos de lo ficticio. Es una correlación que resulta inseparable como la de la literatura y el cigarrillo en el cuento de Ribeyro.

Ribeyro típicamente muestra su inclinación por el discurso autobiográfico. De hecho, a finales de la década de los 40, Ribeyro escribió su propio Diario, un libro titulado: *La tentación del fracaso*. En las primeras páginas de esta obra, que consta de tres volúmenes que fueron publicados en 1992, 1993 y 1995, puede leerse:

El diario se convirtió para mí en una necesidad, en una compañía y en un complemento a mi actividad estrictamente literaria. Más aun, pasó a formar parte de mi actividad literaria, tejiéndose entre mi diario y mi obra de ficción una apretada trama de reflejos y reenvíos (Ribeyro, p.25).

Finalmente, sin más pretensiones y fiel a Ribeyro (1994): “(...) Enciendo otro cigarrillo y me digo que ya es hora de poner punto final a este relato, cuya escritura me ha costado tantas horas de trabajo y tantos cigarrillos. (...)” (p.20).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Derrida, Jaques. (1997). *El tiempo de una tesis. Destrucción e implicaciones conceptuales*. Barcelona: Proyecto A Ediciones. Extraído desde <http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/tesis.htm>.

_____. (2009). *La difunta ceniza*. Buenos aires: Ediciones La Cebra.

Ribeyro, Juan Ramón. (1994). *Sólo para fumadores*. Lima: **Jaime Campodónico**/ Editor **S.R.L.** Extraído desde <http://www.fumadero.com/wp-content/uploads/2012/10/Ribeyro-Julio-Ramon-Solo-Para-Fumadores.pdf>

_____. (2003). *La tentación del fracaso*. Barcelona: Editorial Seix Barral.

Milan Kundera. ¿El delator?

Pamela Natalia Zamora G.
Universidad de Caldas
natygz@hotmail.com

[...] podía siquiera imaginarme mi pasado; y, cuando ahora pienso en él, me parece recordar los años de otro. Y reniego de ese otro, todo mi “yo mismo” está en otro lugar, a mil leguas del que fue. (...) cuando vuelvo a pensar (...) en todo el delirio de mi yo de entonces, me deja estupefacto enterarme de que aquel extraño era yo.

Emil Cioran.

Transcurre la primavera de 1950 en la ciudad de Praga. El entonces joven de 21 años, Milan Kundera, sale de su residencia estudiantil; son casi las 4 de la tarde, sabe que la policía secreta lo está siguiendo desde hace aproximadamente dos años cuando lo expulsaron del partido comunista checo por primera vez; la policía intercepta su correspondencia y encuentra una carta de su amigo Jeroslav Dewetter en la que criticaba a un oficial comunista de alto rango y a la que Kundera respondía a esta misiva de modo similar. Ambos fueron sancionados de modos distintos. Mientras Dewetter fue expulsado del partido y de la Universidad, Kundera fue solamente sacado del partido comunista y pudo continuar sus estudios de cine en la academia de Praga, donde ya tenía una reputación de intelectual, unida a la gran estima que le guardaba el director Antonin Kaclik.

"Transcurre la primavera de 1950 en la ciudad de Praga. El entonces joven de 21 años, Milan Kundera, sale de su residencia estudiantil; son casi las 4 de la tarde, sabe que la policía secreta lo está siguiendo desde hace aproximadamente dos años cuando lo expulsaron del partido comunista checo por primera vez; la policía intercepta su correspondencia y encuentra una carta de su amigo Jeroslav Dewetter en la que criticaba a un oficial comunista de alto rango y a la que Kundera respondía a esta misiva de modo similar."

Ese día se había encontrado con su amigo Miroslav Dlasak –a quien conocía desde sus días en el campo de trabajo estudiantil en Ostrava. Dlasak era hijo de un social demócrata sobreviviente de Auschwitz, que soñaba con la unión de la social democracia y del comunismo. Tomaron café como acostumbraban y, en medio de la conversación, Dlasak le comentó que su novia –quien fuera su futura esposa, Iva Militká– había recibido inesperadamente la visita de un antiguo amigo de escuela, llamado Miroslav Dvořáček. Éste, según comentaban un año atrás, se habría fugado con el exnovio de Iva: Miroslav Juppá. Ambos querían ser pilotos. Después del golpe comunista del 48, la academia de la fuerza aérea de Hradec Kralové había sido clausurada, pues el régimen consideraba a la mayoría de los miembros –que además habían pertenecido a la Royal Air Force Británica– como enemigos del socialismo. Dvořáček y Juppá habían sido despojados de su rango, de sus armas y de su permiso para volar. Ambos tenían que presentarse al regimiento de

infantería en Plzen, pero no lo hicieron; en lugar de ello, huyeron por el bosque de Bohemia hacia Alemania y desde allí empezaron a trabajar como mensajeros para el servicio secreto estadounidense, con la promesa de que, dos años después, serían aceptados en la fuerza aérea Alemana.

Dvořáček le pidió el favor a Iva Militká de guardarle su equipaje, asegurando que volvería al atardecer por su maleta... sucedería después que en lugar de Iva, serían dos policías quienes lo esperarían.

Después de la charla, Milan Kundera regresó a su residencia y luego de pensarlo detenidamente, salió camino al cuartel. Como parece confirmar el reporte oficial hecho por un inspector de la sección II del OVNB (comando

barrial de seguridad nacional) de Praga, y que está referenciado con el número 624/1950¹, Milan Kundera pasó de ser un ex miembro crítico y alejado de las manifestaciones en masa, de los señalamientos y de los juicios, a ser el verdugo de un hombre al que apenas había oído nombrar.

En consecuencia, Miroslav Dvořáček fue declarado culpable de desertión, espionaje y alta traición. El fiscal del Estado pidió la pena de muerte que era la condena acostumbrada para los desertores e informantes. Pero finalmente, lo condenaron 22 años a los campos de trabajo, una multa de 10.000 coronas, a la confiscación de todos sus bienes, y a la pérdida de sus derechos civiles por diez años. Actualmente vive en Suiza y prefiere guardar silencio, pues esos 22 años son irre recuperables. Iva Militká, por su parte, aún se siente culpable y tampoco sabe en realidad qué sucedió ese día, pues su esposo, el que fuera amigo de Milan Kundera, Miroslav Dlasak, siempre guardó silencio, murió en los años noventa y solo se atrevió a decir que ese día se había visto con el escritor.

Milan Kundera es conocido por su obra y es todo un enigma para los periodistas; raras veces concede entrevistas, ya que tiene serias diferencias con el *mass media*. Su vida hubiese seguido como hasta ahora, pero en 2008, su nombre apareció en la revista Checa *Respekt* y, a partir de entonces, todo cambió: una nube gris empezó a cubrir la fama mundial del checo.

¿Resulta verdadera toda esta historia? ¿Tendría, además de una razón ideológica, otro motivo para hacerlo? Aparentemente –y según las escasas declaraciones hechas por sus amigos (entre ellos, el escritor Milan Uhde y su compañero de estudio Ivan Klíma)– el escritor no habría tenido motivo alguno, pues el Kundera de esos días era reservado, detestaba las marchas y aunque fue miembro del partido, nunca fue militante acérrimo ni buscaba condenar a nadie: era más bien frío, crítico y analítico; no tenía problema para expresar ideas y jamás manifestó odio alguno contra los opositores del partido. ¿Qué motivo pudo ser tan fuerte para mandar a juicio a Miroslav? ¿Qué fue lo que sucedió, realmente, ese 14 de marzo de 1950?

"(...) el Kundera de esos días era reservado, detestaba las marchas y aunque fue miembro del partido, nunca fue militante acérrimo ni buscaba condenar a nadie: era más bien frío, crítico y analítico; no tenía problema para expresar ideas y jamás manifestó odio alguno contra los opositores del partido. ¿Qué motivo pudo ser tan fuerte para mandar a juicio a Miroslav? ¿Qué fue lo que sucedió, realmente, ese 14 de marzo de 1950?"

1. "Hoy alrededor de las 16 horas un estudiante, Milan Kundera nacido el 1-4-1929 en Brno. Habitante de la residencia de estudiantes ubicada en la avenida George VI en Praga VII, se presentó en este departamento e informó que una estudiante, Iva Militká, perteneciente a esa residencia, le había contado a un estudiante llamado Dlasak, también de esa residencia, que se había reunido con cierto conocido de ella, Miroslav Dvořáček, en Klárov en Praga ese mismo día. Dijo que supuestamente dejó una maleta a su cuidado, diciendo que regresaría a buscarla al atardecer. (...) Dvořáček aparentemente había desertado del servicio militar y desde la primavera del año anterior estaba posiblemente en Alemania, a donde había ido ilegalmente". (Tomado de la revista RESPEKT, Milan Kundera's denunciation, 13. 10. 2008. Traducción libre de la autora)

De momento, solo puedo especular sobre estas cuestiones. Sin embargo, hay dos hipótesis que me atrevo formular al respecto:

1. En sus libros se percibe una crítica muy fuerte al régimen, sin ser el tema central de la obra. Se puede ver el papel que desempeña la ceguera lírica en tiempos de Terror: esa época en la que el poeta reina al lado del verdugo, o en la que el poeta termina al lado del régimen. Para Kundera, el poeta *Maiakovski*, había sido tan indispensable para la revolución rusa, como la policía de *Dzerzhinski** que torturaba y asesinaba. El entusiasmo lírico forma parte de lo que llamamos el mundo totalitario. Ese mundo no es sólo el de Gulag en Siberia, sino también el Gulag de los muros tapizados con versos, tal como hiciera Paul Éluard,* aquel poeta francés que en un momento de su vida fue exponente del surrealismo y que, finalmente, se convertiría en un poeta del Totalitarismo; sobre él habla Kundera en la entrevista concedida al escritor norteamericano, Philip Roth²:

Sus poemas eran un canto a la paz, la justicia, la fraternidad y un mañana mejor, un canto a la solidaridad y contra el abandono, a la alegría y contra la tristeza, a la inocencia, y contra el cinismo. Cuando en 1950, los dirigentes del paraíso sentenciaron a morir ahorcado a su amigo, el surrealista checo Zavis Kalandra, Éluard sacrificó sus sentimientos personales de amistad en interés de ideales supra personales y aprobó públicamente la ejecución de su camarada. El verdugo dio muerte mientras el poeta cantaba (...) En nuestros días, las gentes de todo el mundo rechazan inequívocadamente la idea del gulag, pero sin embargo, siguen dispuestos a dejarse cautivar por la poesía

* FélíksEdmúndovichDzerzhiznski (Dzierżynowie, 30 de agosto-jul./ 11 de septiembre de 1877 greg. – Moscú, 20 de julio de 1926) fue un revolucionario comunista polaco, famoso como el fundador de la policía secreta bolchevique, la Cheká (ЧК – чрезвычайнаякомиссия), agencia conocida por sus torturas y ejecuciones sumarias durante el Terror Rojo y la Guerra Civil Rusa.
* EugèneGrindel (Saint-Denis, 14 de diciembre de 1895 - 18 de noviembre de 1952), conocido como Paul Éluard, fue un poeta francés que cultivó de manera significativa el dadaísmo y del surrealismo.
2. Roth, Philip. Los verdugos dan muerte, los poetas cantan. En: Quimera. No.28. [Entrevista] Citado por: Fabio Giraldo Isaza. En: Milan Kundera y otros, Literatura socialismo y poder. p.152-153

totalitaria e incluso marchar hacia nuevos gulags al son de la misma tonada lírica que tañera Éluard cuando se elevó por encima de Praga como el gran arcángel de la lira, mientras el humo del cuerpo de Kalandra subía hacia el cielo desde la chimenea del crematorio. (Roth citado por Giraldo-Isaza, pp. 152-153)

Kundera en su obra parece descubrir que el germen del totalitarismo es una de las tendencias eternas del hombre. Es decir, los estados totalitarios han despertado tal fervor en los seres humanos, porque están arraigados en arquetipos inmemoriales que todos “recordamos”, y que la política y el arte, en ciertos casos, han utilizado como ideales para la humanidad. Kundera va más allá del argumento político. El estado totalitario no cuestiona tal o cual ideología, sino al hombre en sí, es decir, pasa a ser un asunto antropológico. ¿Sería esta crítica a los poetas y al hombre una autocrítica? ¿Serán los temas recurrentes de sus libros, que abogan por la independencia del ser ante el sistema, la religión, las ideas masificadas y las instituciones, una forma de expiación? Preguntas que, me temo, no tendrán respuesta clara, pues el mismo Milan Kundera, en las pocas declaraciones que dio a la prensa el día después de la publicación de la crónica, dijo a la agencia checa CTK que: “las denuncias que lo señalan como delator de un opositor al régimen lo han tomado totalmente desprevenido”, “no lo conocía”, “se trata de un atentado contra el autor”, aseguró que eso “no tuvo lugar”.

2. En 1950 era normal que el régimen obligara a las personas a confesar crímenes imaginarios o que sus nombres aparecieran en documentos oficiales como pruebas. No olvidemos que Kundera estaba siendo vigilado desde finales de 1948 cuando fue expulsado del partido. Históricamente se puede demostrar lo anterior con los llamados *Juicios Stalinianos*, juicios arbitrarios en los que se condenaban a inocentes por un afán de resultados; por medio de estos, fueron condenados 12 políticos, incluyendo al secretario general del partido Rudolf Slansky. Después de ser obligados a confesar crímenes imaginarios, unos fueron ahorcados y otros encarcelados al lado de miles y miles

de personas. Kundera y un amigo suyo, a causa de una tontería estudiantil, hicieron que un juicio Staliniano se desencadenara en su contra. Aunque sólo fueron excluidos del partido y de la Universidad, su amigo fue acusado de haber conocido y no haber denunciado la actitud antipartidista de Kundera.¿Habría sido esto lo que sucedió en realidad? ¿O sólo fue uno de los casos aislados en los que el checo se vio envuelto?

Estos hechos, que más bien parecen sacados de una narración kafkiana, suceden continuamente: esa época no sería la excepción. La historia narrada por su amigo Škvorecký (otro escritor checo), es otro ejemplo: un ingeniero praguense fue invitado a dar una conferencia en Londres, asistió y regresó el mismo día a Praga pero, al poco tiempo, vio una nota publicada en el periódico *Rude Pravo*, donde se leía: “Un ingeniero checo, delegado de un coloquio en Londres, después de haber hecho ante la prensa oficial una declaración en la cual calumnió a su patria socialista, decidió quedarse en Occidente”. Una calumnia de tal tipo podría costarle al menos veinte años de cárcel. El ingeniero, aterrado, no podía creerlo. Aunque no lo nombraban, era evidente que se trataba de él; fue a la redacción del periódico, el redactor responsable se disculpó pero la orden de escribir había sido emitida desde el Ministerio del Interior. El ingeniero se dirigió allá, donde le informaron que, de hecho, se trataba de un error. Sin embargo, no podían hacer nada, ya que habían recibido el reporte que lo acusaba desde el servicio secreto en la embajada de Londres. Pidió una aclaración, que nunca fue emitida, pues le aseguraron que nada le sucedería. Contrario a lo que le dijeron para tranquilizarlo, se percató de que estaba siendo vigilado, su teléfono estaba intervenido y lo seguían en las calles; no podía dormir ni vivir tranquilo. Un día, con la tensión y la zozobra constantes, sin poder soportarlo más, se arriesgó a salir ilegalmente del país; y terminó convertido en emigrante culpable de un crimen inocente.

Caben estas dos posibilidades frente a la escritura de Milán Kundera: la opción de escribir como expiación y de crítica a un sistema que lo enajenó, y que, tal vez, le recuerda al checo que – antes de ser expulsado definitivamente del partido en 1969 y de haber huido a Francia–, soñó con la unificación de Checoslovaquia con la URSS, aunque después pasara a ser un hombre como *Josef*, un personaje de *Laignorancia*, un sercapaz de arrojarle contra los tanques Soviéticos antes de entregar la independencia de su país. O, por otro lado, está la opción que, finalmente, se parece a un relato kafkiano: si su nombre aparece en un reporte oficial pero no fue culpable, entonces, la falta precede al castigo; el que es castigado no puede soportar lo absurdo del castigo y, al querer encontrar una justificación, termina adaptándose a la acusación y, finalmente, aceptará el error, aunque no lo hubiese cometido.

Así Milán Kundera hubiera sido el delator, no sería el primer intelectual en verse envuelto en encrucijadas de este tipo. Ejemplo de ello son los casos del escritor y Nobel Günter Grass, quien fuera, en su juventud, militante de las SS hitlerianas; también es el caso del filósofo y escritor Émil Cioran, quien fue miembro en su adolescencia de la Guardia de Hierro, una organización fascista de Rumania y, por último, se sabe del caso del filósofo alemán Martin Heidegger, quien perteneció al Partido Nacionalsocialista

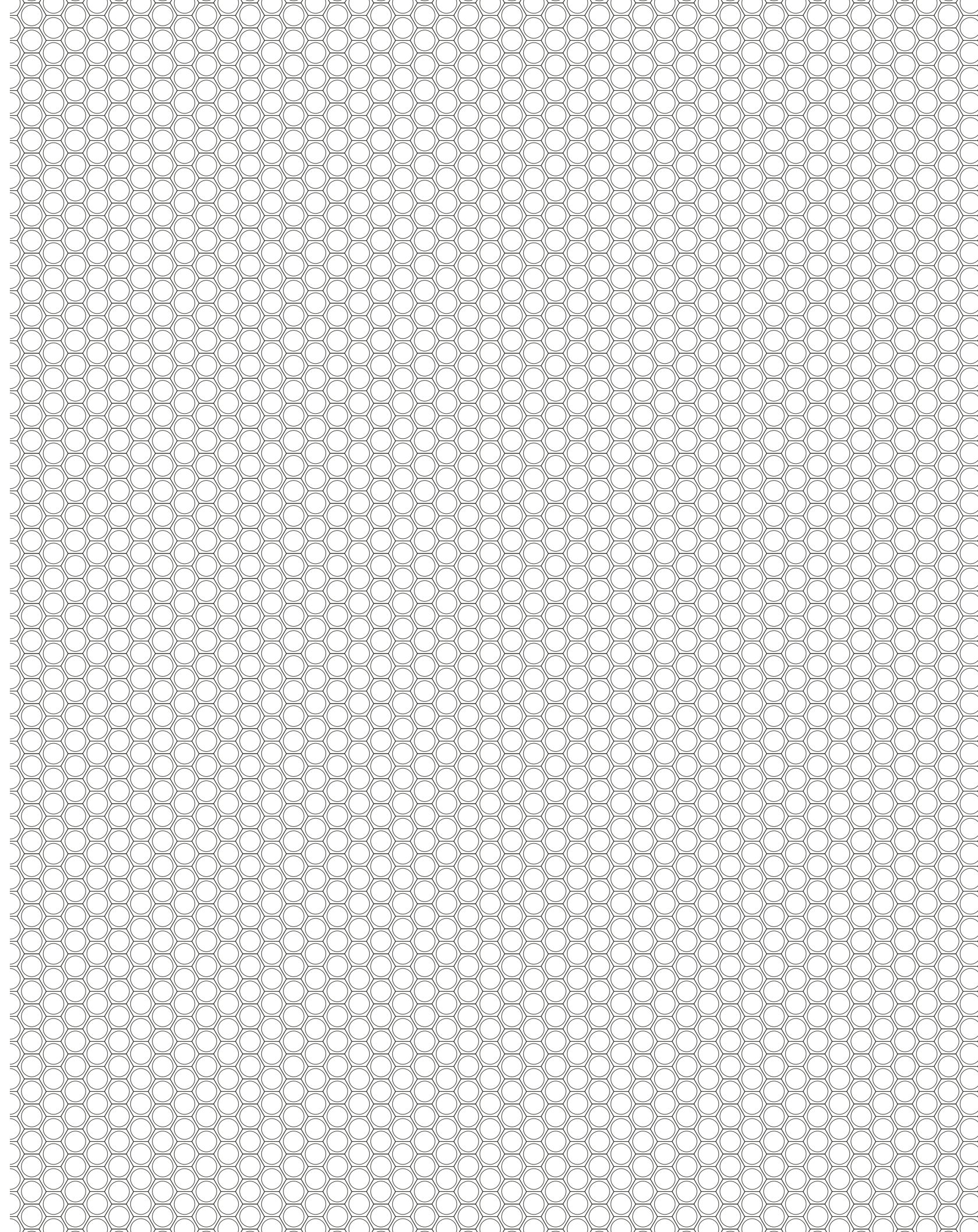
No olvidemos aquella frase del checo tomada de su libro de ensayos *El telón*:“*nadie comprenderá al otro sin ante todo comprender su edad!*”

Quizá ahora, viviendo en París y con 83 años, le responda a Adam Hradilek, el autor del artículo que lo condena, y a todos aquellos que aún se atreven a ver el mundo en blanco y negro:

De momento, al ignorar por completo la mirada que el porvenir lanzará un día sobre su pasada juventud, defienden sus convicciones con más agresividad que la que un hombre adulto, que ya pasó por la experiencia de la fragilidad de las certezas humanas, utiliza para defender las suyas. (Kundera, p. 170)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Giraldo Isaza, Fabio.(2008) *Milan Kundera y otros: Literatura socialismo y poder*. Minotauro editores.
- Kundera, Milan. (2005) *El telón. Ensayo en siete partes*. Barcelona: Tusquets Editores S.S. [Traducción: Beatriz de Moura]



El extraño amor de Barba-Jacob

Marcela Soto García
Universidad de Caldas
marsogar9@gmail.com

Se puede decir que la idea de amor, expresada a través de los poemas de Barba Jacob, es polifacética y que, además, rompe con su comprensión en el sentido tradicional.

En un poema como *Acuarimántima*, dotado de múltiples alusiones de lo que sería un lugar ideal para el poeta, en el que toda perfección, belleza y verdad tendrían lugar, vemos cómo brota la interpretación de un mundo imperecedero y poético, en el que el amor constituye una de las principales virtudes de esa “Jerusalén de poesía”:

Fulgía en mi ilusión Acuarimántima.

Ciudad del bien, fastuosa, legendaria,
ciudad de amor y esfuerzo y ufanía
y de meditación y de plegaria;

una ciudad azúlea, egregia, fuerte,
una Jerusalén de poesía. (Barba-Jacob, p. 95)

En *Nueva canción de la vida profunda*, aparece de nuevo esa visión del mundo de la que participa el amor como expresión de lo sublime y como manifestación de una idea suprema:

El mundo, como un cóncavo diamante, parecía
henchido hasta los bordes por la amorosa idea.
(Barba-Jacob, p. 180)

En *En la muerte del poeta*, II parte, se hace una vaga alusión al amor mediante recuerdos. En los poemas de Barba Jacob no hay realmente una preferencia explícita por la descripción de sentimientos amorosos hacia la mujer – este tema apenas aparece insinuado en otros poemas–. En la segunda estrofa, este amor es un recuerdo adolescente que la vida y sus azares ha desvanecido:

Yo te veía por mis ensueños
peinar, triscando, tu cabellera,
y en sus aurinos bucles sedientos
iba viajando mi alma viajera.
Lloro y canciones fue mi vigilia, fue mi vigilia.
Si tú lo dudas novia temprana,
que te lo cuente con labio amargo la bugambilia;
y sin embargo...
y sin embargo,
me voy mañana... (Barba-Jacob, p.182)

La visión más noble del amor que encontramos en sus poemas está asociada a la figura femenina encarnada en Teresa, su primer amor, y según podemos pensar, sería una de las mujeres más importantes en la vida de Barba Jacob (después de su abuela, a la que en algunos poemas se refiere con nostalgia asociada también a los recuerdos de niñez). La presencia entonces de los recuerdos del romance y de la ruptura con Teresa marcarán ideas importantes para comprender las múltiples alusiones del poeta al amor y a la mujer como pasa en *Nueva canción de la vida profunda*:

La mujer y la gloria con puños ternezuelos
llamaron quedamente a mi alma infantil.
¡Oh, mis primeros ímpetus! ¡Los matinales vuelos!
Tuve una novia ... Me parece que fue en abril... (Barba-Jacob, p. 179)

O en *Elegía de un azul imposible*

¡Oh sombra vaga, oh sombra de mi primera novia!
Era como el convólulo — la flor de los crepúsculos —,
y era como las *teresitas*: azul crepuscular.
Nuestro amor semejaba paloma de la aldea,
grato a todos los ojos y a todos familiar. (Barba-Jacob, p. 196)

Como podemos notar, las alusiones a Teresa se hacen de manera indirecta o más explícitamente cuando se le asocia con las imágenes, colores y elementos que evocan su infancia y adolescencia en su tierra natal. El recuerdo de este amor se torna perturbador en el sentido de que pareciese lamentar de aquello que pudo ser y no fue (*Acuarimántima*):

Y aquella niña del amor florido
y oloroso, y ritual, y enardecido,
el seno como un fruto no oprimido,
y un dulzor en los besos diluido,
y un no sé qué ...que túrbame el sentido. (Barba-Jacob, p. 96)

No obstante, en muchos de sus poemas, también advertimos, de antemano, la muerte de dichos amores, cuando el recuerdo de su novia y de ese amor se desvanece con el tiempo (*Acuarimántima*):

Y la huraña beldad, el mármol yerto
e inmovible; y la infantina huraña
que era el postrer jazmín que daba un huerto...
¡Me figuro las luces de sus ojos
como dos cirios de un cariño muerto! (Barba-Jacob, p. 96)

(*Elegía de un azul imposible*)

Después... la vida... el tiempo... el mundo,
¡Y al fin mi amor desfalleció como un convólulo! (Barba-Jacob, p. 197)

Posterior a la declaración de la muerte de esos recuerdos de amor, él seguirá haciendo alusión a la mujer, pero ya no con esas consideraciones sutiles, ideales e inocentes, sino que pasará a tratar a la mujer con algo más de sensualidad, expresando gran parte de lo vívido en todos los excesos de su vida. A lo largo de sus poesías, encontraremos que algunas alusiones a la mujer se muestran cargadas de bruma —misteriosas, inaccesibles e irreales—. Constantemente, aparecerá la figura femenina cargada de simbolismo elevado a la categoría de deidad como lo es *La dama de los cabellos ardientes* que es la representación de la lujuria, la sensualidad, la pasión y la muerte:

Me envolvió en sus cabellos,
ondeantes y rojos,
y está la Muerte en ellos,
insondables los ojos ... (Barba-Jacob, p. 146)

(*La dama de los cabellos ardientes*).

Y aún podemos remitirnos a aquella vestal, Imalí, cuya aparición y figura podemos imaginar como la de una sacerdotisa asesinada por Maín en turbios sueños como expresión de un sacrificio que distingue entre la ternura y el furor, pero que no muestra arrepentimiento alguno:

Y mi mano sacrílega se tiñe
de tu sangre, ¡oh Imalí!, ¡oh vestal mía!
Mas no fue mi ternura, fue un furor...
Si de nuevo a mis ojos resurrecta,
te pudiese inmolar, te inmolaría.
¿Ya ves, oh Imalí, que no fue mi amor?
(Barba-Jacob, p. 98-99)

(*Acuarimántima*)

Por otro lado están las mujeres que, quizá, fueron reales –de carne y hueso. Sin embargo, hay algo en esos poemas que dejan un rastro de misterio. Esas mujeres son extrañas porque no cargan con los halagos característicos de las descripciones propias de Teresa –eran además bautizadas con nombres extraños como Cintia, a quien dirige un poema cargado de erotismo y lujuria. Cintia es un letal desvarío, una dulce condena que lo atrapa. Es la dueña de su sangre, de su ser y de su alma:

Como una flor arcana, llameando
bajo el turquí del cielo apareció.
Fue su amor mi almohada matutina;
su seno azul, de gota coralina
en el pezón, de noche mi almohada. (Barba-Jacob, p. 150)

(*Cintia deleitosa*)

El poeta rechaza el amor o, mejor aún, se siente rechazado por él; se lamenta de no haber nunca conocido un amor verdadero por lo menos en términos

espirituales. Se lamenta de haber pasado su vida en un trasegar constante intentando encontrar ese amor ideal:

Y lo demás de mi vida
no es sino aquel amor fatal,
con una que otra lámpara encendida
ante el ara del ideal. (Barba-Jacob, p. 175)

(*El son del viento*)

La paz es mi enemigo violento,
y el amor mi enemigo sanguinario. (Barba-Jacob, p. 99)

(*Acuarimántima*)

Por el contrario, en otros poemas, el tema del amor aparece como pasión carnal, a la que incluso no se atreve a llamar amor. La figura masculina encarna lo deleitoso, el amor fugitivo de cuerpos y corazones jóvenes e indómitos. Estos goces carnales constituyen una relación de amor y odio, porque los reconoce peligrosos, pero al final sabe que se desvanecerán y desaparecerán como su vida:

Carne, bestia, mi Amiga y mi Enemiga:
yo soy tú, que por leyes ominosas,
cual vano mimbre que meció una espiga
te haces nada en el polvo de las cosas... (Barba-Jacob, p. 91)

Amor. Deleite. Honor. Pavesas. Nada.
¡Nada, nada por siempre! (Barba-Jacob, p. 92)

(*Acuarimántima*)

Aquí aparece de nuevo la visión trágica de la vida tan recurrente en Barba Jacob, quien en pleno goce del amor reconoce su finitud y siente su corazón agonizante. Esto lo lleva a rechazar el amor que en otros poemas parece ser una búsqueda implacable para reemplazarlo por los placeres de la carne y los excesos, por eso, para él, los mancebos que lo acompañan en su aventura son “desposados de la muerte”. Los poemas con estas características pueden resultar extraños e incluso condenables para quién desconoce la vida y las preferencias del poeta, de modo que en ocasiones son juzgados más por su controversial contenido que por su real valor artístico, poético y/o literario.

En la *Elegía platónica*, Barba Jacob canta al amor de un joven idealizado. Podemos pensar en lo sugerente del nombre (incluso ante la ausencia de referentes al mundo griego en su contenido) y del contenido del poema si recordamos las múltiples disertaciones platónicas sobre el amor a los mancebos, de diálogos como *El banquete*. En este poema, Barba Jacob no duda en hacer explícita la belleza del joven en quien fija su atención; el poeta se deja seducir por esa representación y la pasión que encarna con su perfección:

Amo a un joven de insólita pureza,
todo de lumbré cándida investido:
la vida en él un nuevo dios empieza,
y ella en él cobra número y sentido. (Barba-Jacob, p. 157)

(*Elegía platónica*)

En el amor de este joven, parece estar contenida la idea de belleza que se acerca a lo bueno; es la encarnación de una nueva vida en la que cobra sentido la divinidad. Esta misma temática, con pequeñas variaciones, surge en el poema *El rastro en la arena*. En dicho poema, Barba Jacob experimenta placeres fugaces como los rastros en la arena. Nos muestra que el goce y el amor que surgen de los placeres carnales es efímero y fugitivo, pero Barba Jacob no se abruma ante la brevedad de estos momentos de frenética alegría y placer, pues entiende lo efímero de su existencia y del trasegar por el mundo sin poner reparo alguno:

Si fue con los mancebos el goce y la ufanía,
¿qué importa que no duren sus rastros en la arena?
(Barba-Jacob, p. 189)

(*El rastro en la arena*)

Hay pues una oposición en los poemas de Barba Jacob, entre un amor espiritual o ideal, asimilable en gran parte a la admiración por la belleza de la creación y de la naturaleza y que en menor medida actúa como referencia de evocaciones a amores juveniles (sin que esto pierda importancia), y por otro lado, está el amor producto de los deseos carnales, ese que surge posterior al desencantamiento y olvido de sus amores de niñez.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Barba-Jacob, Porfirio. (1984) *Poesías*. Bogotá: Círculo de lectores. [Prólogo de Germán Arciniegas]

Raúl Gómez Jattín: el poeta

Yobany Serna Castro
Universidad de Caldas
baniego@hotmail.com

*“Los poetas amor mío son para leerlos
Léelos mas no hagas caso a lo que hagan con
sus vidas”*

Raúl Gómez Jattin

*Especiales agradecimientos al profesor Carlos Alberto Ospina por su colaboración en la revisión del presente texto. [Nota del Autor]

La imagen de Raúl Gómez Jattin (1945-1997) en la poesía colombiana es la imagen de quien gracias a su particular forma de ser, se permite hablarnos de aquellas cosas de las que, como hombres de cultura y sociedad, preferimos guardar disimulo o, simplemente, prolongarnos en silencio. Gómez Jattin marcó, para algunos, el inicio de una nueva era en la poesía colombiana; para otros no fue más que el viejo loco que de locura en locura avergonzaba a familiares, parientes y vecinos. Pero más allá del hombre con problemas mentales, como señaló María Mercedes Carranza, o hijo de la indigencia, Jattin fue el hombre cuyos laberintos mentales, contruidos con sus delirios, melancolías y soledades, le dieron forma a un universo poético, donde consiguió ampararse de la extrañeza que le provocaba su entorno familiar, cultural y social. Es más, fue precisamente este universo el que le permitió entender el mundo al que perteneció.

"La imagen de Raúl Gómez Jattin (1945-1997) en la poesía colombiana es la imagen de quien gracias a su particular forma de ser, se permite hablarnos de aquellas cosas de las que, como hombres de cultura y sociedad, preferimos guardar disimulo o, simplemente, prolongarnos en silencio."

Nació en Cartagena y de su padre, Pablo Gómez Reinerio, recibió una prolija enseñanza en literatura, historia, geografía, astronomía y filosofía; además de cuestiones propiamente morales. Ello le permitiría más tarde ser profesor en escuelas y colegios de su región. Y aunque Pablo Gómez lo pensó novelista, el futuro de su hijo estaba destinado a la poesía; hecho del que tendría absoluta certeza pasados sus 30 años de edad. Asimismo, puede decirse que aparte de la formación familiar, Jattin se alimentó de las obras de Platón, a quien consideró poeta antes que filósofo e incluso superior a Homero; Villón, Pessoa, Jorge Luis Borges, de quien aprendió su estimación por la cultura; Kavafis, Rimbaud, Whitman, su maestro moral en muchos aspectos; Silva, Porfirio Barba Jacob, cuyo poema *Canción de la vida profunda* lo consideró el emblema de la poesía colombiana; Álvaro Mutis, Octavio Paz, de quien aprendió su visión del hombre; y Jaime Jaramillo Escobar, quien en una carta de 1983 le escribió:

A los viajeros les recomiendo llevar tus poemas como la única cosa vital, grande, oxigenada, robusta, libre, natural y bella que tenemos aquí; lo único con fuerza joven, originalidad, audacia, libertad y novedad que se encuentra hoy en el bazar de la poesía colombiana; lo único que se desborda, que brama, que tiene impulso y pasión, el único vendaval que nos refresca, primitivo, animal y selvático como un desodorante de TV, lo único apasionado y amoroso, ¡LO ÚNICO!

Lo demás está reglamentado por la Academia pero tú eres territorio libre del poema. (...) tú eres el viento, eres un potrillo, eres el río que arrasa, no limitas con nada, no tienes cuñados en el cielo, no tienes participación en la bolsa de valores, eres un bruto, eres Atila, eres el mismísimo Adán, Dios en persona completamente loco deshojando los bosques y tirando las hojas al aire, eres el ciclón, la barriga pelada, el escándalo furioso, todo lo que yo no soy ni hay aquí poeta que lo sea, eres el fauno, el centauro, el volcán, eres ¡EL PUTAS!

Las polvorientas calles de Cereté te ven y no te creen, porque nos ha dado por pensar que los poetas tienen que vivir en Bogotá, muertos de frío a las puertas de la Academia mendigando un gerundio y poniendo mucho cuidado para que no los vaya a picar el qué galicado (...) Pero tú ya hiciste la revolución, pusiste el mundo patas arriba, aunque no se den cuenta los que viven bocabajo, ¡ESTALLASTE! La poesía colombiana te estaba necesitando porque nosotros caímos en la trampa. (1983, pp. 155-156)

Jattin se consideraba un poeta pasional. Envidiaba el rigor y la perfección conceptual de Antonio Machado o de Jorge Luis Borges. Llegó a considerar la poesía "(...) como un arte del pensamiento que incluye a la filosofía", como el "arte supremo del pensamiento vivido, trascendente e inconsciente. El pensamiento en su esencia primigenia." (Gómez-Jattin, 2003, p. 62) Pero también creía que, por ser "el pensamiento mismo", la poesía guardaba cierta dificultad, como lo que le otorga el verbo a los pueblos. Si bien su poesía nos permite retomar, por ejemplo, la épica (véase *Hijos del tiempo*²), de igual forma nos va introduciendo en una atmósfera recargada de presagios que revelan los infortunios de una vida plenamente anónima, de alguien para quien la poesía es un bálsamo que permite alivianar el peso trágico de la existencia.

La sentencia según la cual la poesía es el pensamiento mismo, la vemos confirmada en sus poemas, ellos son sus propios pensamientos y la forma como decidió (o le tocó) llevar su particular forma de vivir. "Un escritor -dice el poeta- narra una vida muy particular, la propia. Y es tan particular que, entre otras cosas, se parece a la totalidad del destino humano." (Gómez-Jattin, p. 57)

A través de su obra Jattin nos conduce por las regiones de la costa norte colombiana: nos habla de sus costumbres, retrata sus gentes y describe los ambientes que se respiran en dichos parajes; también nos habla de los pájaros, del paisaje y de lo erótico, siendo este un tema de trascendencia para el escritor, dado que el erotismo lo consideraba manifiesto en todo acto humano. El erotismo se encuentra presente cuando cuidamos una planta, cuando acariciamos un animal o cuando contemplamos una obra de arte; pero también lo hay "(...) en el desarrollo de las emociones y las formas de la vida total que nos rodea." (Gómez-Jattin, p. 54) El erotismo gana, así, en Jattin, una dimensión amplia, que trasciende el aspecto puramente humano para reivindicarse de una manera total y compleja con el mundo espiritual y natural. Esta forma de entender el erotismo guarda íntima relación con el tema del pansexualismo, por cuanto ambos abarcan el mundo de manera absoluta, sin diferir, en esencia, de la forma como asume el objeto amado, deseado, sufrido, necesitado. Para Jattin

"El erotismo se encuentra presente cuando cuidamos una planta, cuando acariciamos un animal o cuando contemplamos una obra de arte (...)"

El pansexualismo se relaciona con el panteísmo de una manera absoluta. Se desprende de allí. El panteísmo no es una religión, sino una noción primitiva, arcaica, del universo. En las grandes fuerzas de la naturaleza -como el mar o el viento o la montaña- uno siente la presencia, no de una voluntad autodeterminante sino de una fuerza de la naturaleza que, por lo menos, hay que respetar. (Gómez-Jattin, p. 53)

2. Según el propio Jattin, *Hijos del tiempo* es un libro dedicado a la muerte, donde sus personajes o han matado alguna vez o matarán, pero también morirán. Veía este libro como una obra que trataba de crímenes, pero también como una obra, además de épica, social, cuyo personaje mítico es cercano a lo cotidiano.

Según María Mercedes Carranza, Raúl no pasó de los diez años de edad; es decir, siempre fue un niño. Un niño que leía debajo de la cama, jugaba a la rayuela, cultivaba vegetales y que llegó, más adelante, a habitar las calles, a amar la gente que amaba y a mirar la riqueza de perfil. En su poema *El Dios que adora*, lo vemos como un ser cuya humildad abruma y desconcierta. Allí nos dice:

Soy un dios en mi pueblo y mi valle/ No porque me adoren Sino porque yo lo hago/ Porque me inclino ante quien me regala unas granadillas o una sonrisa de su heredad/ O porque voy donde los habitantes recios a mendigar una moneda o una camisa y me la dan/ [...] Porque sé dar una trompada al amigo ladrón/ Porque mi madre me abandonó en el momento cuando precisamente más la necesitaba/ Porque cuando estoy enfermo voy al hospital de caridad/ Porque sobre todo respeto sólo al que lo hace conmigo/ Al que trabaja cada día un pan amargo y solitario y disputado como estos versos míos que le robo a la muerte. (Gómez-Jattin, 1988, pp. 15-16)

Jattin parece hablarnos de sus vicisitudes a través de la poesía, como si quisiera exorcizar el pensamiento, antes que permitir el revoloteo de sus negras ideas en el interior de su mente o las palabras resonantes de los brujos³ en la noche. En muchas ocasiones vemos cómo la vida de la calle le permite confrontar intereses, actitudes y aspiraciones de la gente común. Pareciese como si a medida que se va desligando del mundo que lo vio nacer, del mundo académico, de la abogacía, del mundo familiar y de los entornos literarios y teatrales, lo urbano le fuese mostrando una perspectiva diferente a partir de la cual pudiera confrontarse consigo mismo y con el medio que lo rodea. No obstante, las clínicas psiquiátricas representaron el escenario donde el poeta encontró sitio para seguir con su vida de demiurgo literario, hasta el punto de que en esos lugares, en los que se sintió ofendido por médicos y monjas, fue donde escribió gran parte de su obra (la tercera parte de ella).

3. El tema de los brujos es un tema recurrente en *El libro de la locura*. Pareciese como si al hablar de *brujos negros y blancos*, Jattin quisiera revelar una especie de tensión psicológica que afecta al poeta. Los brujos tocan aquí la sensibilidad, las emociones, la psicología.

Siempre trabajé en las clínicas. Eran lo más apropiado para una aventura mental. En mayo de 1992 estuve en el Hospital de San Pablo en Cartagena y escribí en media hora *Esplendor de la mariposa*. Si me pidieran repetir la experiencia de escribir en una clínica me negaría horrorizado, pero si me dijeran que renunciara a esa experiencia también me negaría rotundamente. (Gómez-Jattin, p. 73)

Jattin (o Puturro, como lo llamaba su padre desde niño) solía recorrer las calles descalzo y harapiento; se decía que bailaba solo, tarareaba canciones e incomodaba frecuentemente a las personas cercanas a él. De ahí que se anhelaba encontrar en “las clínicas mentales” la mejoría del paciente. Igualmente, otras cosas se han escuchado sobre el poeta, como, por ejemplo, que fue homosexual y que ello determinó su locura. Al punto, lo dice su hermano Rubén, de luchar más por su homosexualidad que por su delirante vida. Pero también se habla de cómo consumía alucinógenos y del modo como actuaba bajo su efecto. Sin embargo, cuando leemos y volvemos a leer su poesía, vemos que esta existencia descontrolada no puede opacar el genio y talento de un hombre como Raúl G. Jattin, pues la singularidad de su poesía no permite encuadrarla dentro de un ismo, y ello la hace emblemática de las letras colombianas. De todos modos, pareciese como si el poeta aceptara su sino, su truculenta situación, y encontrase incluso en las cosas más funestas un motivo para componer un verso. Por ejemplo, en *Elogio de los alucinógenos* muestra cómo los efectos de algunas drogas le dan aire y alas a su imaginación, aunque –como él mismo llegó a admitirlo– le saturarán de manera negativa sus emociones.

Del hongo stropharia y su herida mortal /derivó mi alma una locura alucinada /de entregarle a mis palabras de siempre /todo el sentido decisivo de la plena vida /Decir mi soledad y sus motivos sin amargura /Acercarme a esa mula vieja de mi angustia /y sacarle de la boca todo el fervor posible /toda su babaza y estrangularla lenta /con poemas anudados por la desolación /De la interminable edad adolescente /otorgada por la cannabis sativa diré /un elogio diferente Su mal es menos bello /(…) (Gómez-Jattin 2004, p. 68)

En cuanto a su homosexualidad, corrió una suerte parecida a la de Oscar Wilde: ser censurado. No obstante, la de Jattin fue una homosexualidad que no trajo consigo los mismos problemas ya conocidos del escritor irlandés y, por el contrario, fue algo que él mismo entendió como una búsqueda, antes que como un afeminamiento. “Lo cual no niega que dentro de todo homosexual inteligente pueda haber una gran mujer.” (Citado por H. Fiorillo. 2003, p. 182)

De otro lado, vale preguntarnos por el valor de la sexualidad dentro de la obra de Jattin, pues, como puede intuirse, las prácticas sexuales juegan un papel importante en la vida del escritor, para quien el gozo y la libertad son fundamentales; así como en general lo es la búsqueda del placer, todo lo cual se expresa en su poesía. Por ejemplo, la zoofilia (práctica extendida y muy común en las zonas rurales de la costa atlántica colombiana) es retratada con unos versos de elogio a una burrita, en un poema que resulta simplemente aclarador:

Te quiero burrita / Porque no hablas / ni te quejas / ni pides plata / ni lloras / ni me quitas un lugar en la hamaca / ni te enterneces / ni suspiras cuando me vengo / ni te frunces / ni me agarras / Te quiero / ahí sola / como yo / sin pretender estar conmigo / compartiendo tu crica / con mis amigos / sin hacerme quedar mal con ellos / y sin pedirme un beso. (Gómez-Jattin itado por Granados. 2002)

Sin embargo, la sexualidad en Jattin parece ir más allá de las formas femeninas y claramente animales para encontrarse con algo más inmenso, con algo universal, lo cual nos recuerda, de nuevo, su mencionado pansexualismo⁴.

Más allá de lo que nos habla Jattin en sus versos, vemos que los temas del sentido y la locura cobran relevancia en el análisis, por cuanto ambos representan para él un elemento imprescindible de su creación. Así, y de acuerdo con sus propios testimonios, apreciamos en su poesía un profundo interés por el sentido antes que por la perfección de la forma. Afirma que su poesía es la menos literaria de todos los poetas colombianos, pero en ella la cuestión por el sentido es medular o fundamental.El interés por el sentido tiene que ver con la necesidad de darle mayor significado a la palabra, menos que a su relación interna con otras palabras. “Un poeta –dice Jattin– ante todo se ocupa de eso, del significado del poema.” (2003, p. 50)

4. Cfr. Gómez Jattin, Raúl. (1988)

"Más allá de lo que nos habla Jattin en sus versos, vemos que los temas del sentido y la locura cobran relevancia en el análisis, por cuanto ambos representan para él un elemento imprescindible de su creación. Así, y de acuerdo con sus propios testimonios, apreciamos en su poesía un profundo interés por el sentido antes que por la perfección de la forma. Afirma que su poesía es la menos literaria de todos los poetas colombianos, pero en ella la cuestión por el sentido es medular o fundamental. El interés por el sentido tiene que ver con la necesidad de darle mayor significado a la palabra, menos que a su relación interna con otras palabras."

Jattin trató de concebir una poética basada antes que nada “(...) en el significado que pudiera tener un poema para que alcanzara nuestra profunda sensibilidad.”(Gómez-Jattin, 2003, p. 50) Fue por ello que llamó *Sentidismo* a la escuela cuya premisa mayor vendría a ser esta: “lo que se quiere decir.” (Gómez-Jattin, 2003, p. 50) Intentar la claridad y la demostración de una realidad fue una de las preocupaciones mayores del poeta. Por ello, el problema al que se enfrentó no tuvo que ver precisamente con el lenguaje como tal, sino con la coherencia en el poema por medio del lenguaje. La preocupación por el problema del sentido llevó a Jattin a prolongados momentos de análisis, reflexión y meditación. Según él, su poesía logró una importante transformación debido al encierro destinado a conocer, primero, la poesía universal, y, segundo, a tratar de encontrar su voz como artista.

No creyó en la sola inspiración. Para él fue necesario contar con la exaltación, con la capacidad de asombro e incluso con la locura. A propósito de la cual hay que decir que, y contrario a gran parte de los juicios pronunciados, la asumió como algo sin lo cual no podría haber llegado a escribir, al punto de entenderla como lo que hizo de él el poeta que fue. “A medida que pasaba el tiempo y tenía más experiencia, yo era mejor. Necesitaba situaciones como la de estar en cárceles o clínicas. Las hospitalizaciones no me dañaban como escritor. Yo no estaba loco, en la locura estaba mi método. Me daba cuenta de todo.” (Gómez-Jattin, p. 72)

Jattin distingue dos aspectos de su locura: uno bueno y otro malo. Según él, la locura negativa fue la que no le permitió “huir” de las clínicas psiquiátricas. Por el contrario, entendida en el buen sentido del término, cobró un significado diferente como refugio poético que le permitió ser artista y ser libre, y, además, lo hizo sentirse habitando en la metáfora antes que en la locura misma. Pero incluso la locura en el sentido negativo del término, afectó antes que sus pensamientos, su emocionalidad; por ello quizás Jattin nunca perdió el contacto mental con la realidad, y lo justifica diciendo que, de ser así, no hubiese podido escribir. Es un hecho que los siquiатras no entendieron, pues ellos “no saben qué es el arte, qué es el amor y lo que es la locura.” (Gómez-Jattin, p. 75)

Jattin fue tan lúcido que hasta loco fue. Creyó que lo que más se parece al arte es precisamente la locura, y como hombre dedicado a la creación artística supo entender que para ser poeta necesitaba sacrificar su existencia, porque la poesía no es tan solo, como decía él, un destino literario. Vivir poéticamente es la tarea de todo poeta. Jattin lo ejemplificó con una humanidad desconcertante, y eso puede asumirse como un principio del arte poético.

Referencias bibliográficas

Gómez Jattin, Raúl. (1988) *Retratos. Amanecer en el Valle del Sinú. Del amor. Tríptico cereteano*. Cartagena: Ediciones Catalejo.

Gómez Jattin, Raúl. De lo que fui y de lo que soy. En: Fiorillo Heriberto. (2003) *Arde Raúl. La terrible y asombrosa historia del poeta Raúl Gómez Jattin*. Bogotá: Heriberto Fiorillo S. en C.S.

Gómez Jattin, Raúl. (2004) *Amanecer en el Valle del Sinú*. Antología poética. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.

Gómez Jattin, Raúl. Citado por Pedro Granados. (2002) “Sí, yo lo escribi”, *la poesía de Raúl Gómez Jattin (Testimonio)*. www.babab.com/no14/jattin.htm. (Febrero de 2008)

Jaramillo Escobar, Jaime. En: Gómez Jattin, Raúl (1988) *Tríptico cereteano*. Colección literaria volumen 22. Bogotá: Fundación Simon y Lola Guberek, pp. 155-156.



Entrevista

"Aunque beba leche, también le gusta la sangre"

Luciano de Samósata

René Descartes y la disección de la música¹ *

Entrevista a Daniel Martín Saéz²

Pedro Antonio Rojas Valencia
Universidad de Caldas
pedroantoniorojas@hotmail.com

El Compendium Musicae presume de ser la primera obra de Descartes, el primer atrevimiento de aquel que es considerado el padre de la filosofía moderna. En su rigurosa exposición, el carácter iniciador de este tratado ha de ser tenido en cuenta como un texto en el que la filosofía cartesiana no deja de vislumbrarse: por un lado, en las relaciones matemáticas; por otro, en la metodología llevada a cabo, esencialmente matemática. Por tanto, ha de ser leída como una obra de juventud cuya importancia radicaría, si no tanto en el disfrute de una obra plenamente desarrollada, sí en el entendimiento de su vida y sus primeras inquietudes, que son, al fin y al cabo, las de un futuro filósofo³.

1. Entrevista realizada por Pedro Antonio Rojas Valencia entre Murcia (España) y Manizales (Colombia).

2. Daniel Martín Sáez es un joven filósofo. De forma paralela a sus estudios filosóficos, realizados entre la Universidad de Murcia y la de Madrid (España), ha estudiado clarinete en el Conservatorio y actualmente estudia la licenciatura de “Ciencia e Historia de la Música” (Musicología) en la Universidad de la Rioja (España). Es director de la revista trimestral, digital y gratuita *Sinfonía Virtual. Revista de Música y Reflexión Musical*, que fundó en 2006 y que dirige desde entonces hasta la actualidad. Sus investigaciones lo han llevado a publicar numerosos artículos, como: “*Compendium Musicae*: La Teoría Musical De Descartes”, en *Sinfonía Virtual*, nº 7 (2008), y “La actualidad del pensamiento decimonónico: Música y Romanticismo”, en *La Torre del Virrey. Revista de Estudios Culturales*, nº 8 (2010). También, ha publicado numerosas reseñas de libros sobre filosofía y música, destacando entre ellas: “Rousseau, música y lenguaje”. (Anacleto Ferrer Ed.), en *La Torre del Virrey. Revista de Estudios Culturales*, serie 6 (2010) y “Cartas” (Johannes Brahms), en *La Torre del Virrey. Revista de Estudios Culturales*, serie 8 (2011). Así mismo, ha realizado varias entrevistas a músicos reconocidos como el pianista Horacio Lavandera (*Sinfonía Virtual*, nº 8, 2008), el compositor Lorenzo Palomo (*Sinfonía Virtual*, Nº 17, 2010), o el también pianista Mario Prusuelos (*Sinfonía Virtual*, Nº 18, 2011). A continuación, abordaremos sus reflexiones en torno a Descartes y el “*Compendium Musicae*”.

3. SÁEZ, Daniel. (2008). SÁEZ, Daniel. “Compendiummusicae: teoría musical de Descartes”. En: *Sinfonía Virtual*. Enero, 2011, Nº 0007. [Disponible en línea]: <http://www.sinfoniavirtual.com/>.

Pedro Antonio Rojas: En su artículo “*Compendiummusicae*: el Pensamiento musical de Descartes” (2008), usted realiza una reconstrucción del Pensamiento musical de Descartes: ¿En qué consiste dicha reconstrucción? ¿Piensa que el Pensamiento musical de Descartes permite una reconstrucción, legítima y fructífera del tema de la música? En otras palabras, ¿cree que existe un Pensamiento musical de largo alcance en la obra de Descartes?

Daniel Martín Sáez: A mi modo de ver, para ser benévolos, podríamos distinguir entre los pensamientos musicales que Descartes hizo públicos y los que dejó sin publicar. Si juzgamos por lo que publicó, y creo que su pregunta apunta en esta dirección, mi opinión es que, si bien existe el pensamiento cartesiano sobre la música, no es un pensamiento de largo alcance. Si analizamos cuidadosamente la única obra sobre música que publicó Descartes, y que además sería su primera obra, el *Compendiummusicae*, veremos que su autor no pasa de ser un científico de la época que intenta pensar, con las categorías de su momento, el hecho complejo y diverso que llamamos música, y la capacidad de este hecho para despertar determinadas emociones. Es cierto que Descartes parte de un enfoque que empieza a ser revolucionario en la historia del pensamiento, y también es cierto que su actitud hacia la música es muy interesante desde ese enfoque, pero quizá sería importante distinguir entre la actitud de su mirada (es decir, el enfoque), por un lado, y el contenido de sus reflexiones sobre música, por otro.

Si nos centramos en el contenido, el resultado puede ser algo decepcionante, como seguramente iremos viendo a lo largo de la entrevista. Descartes tiene una opinión muy ingenua sobre la música, a la que se limita a diseccionar

como si fuese un cadáver, para ajustar posteriormente a ella una perspectiva, que podríamos llamar proto-mecanicista, donde su complejidad y diversidad queda reducida de forma simplista a unas pocas variables. No sé si esto es común al pensamiento moderno, empeñado en simplificar las cosas y hacer progresar los conocimientos desde lo más simple hasta lo más complejo. En todo caso, Descartes no llegó a tener una visión completa del fenómeno musical, no realizó ese proceso de ascensión que se supone a la reflexión moderna, quedándose en lo simple cuando podría haber llegado más lejos (y así lo hicieron, además, algunos de sus compañeros de siglo, por ejemplo, Monteverdi⁴). Por tanto, mi respuesta es que

"Descartes tiene una opinión muy ingenua sobre la música, a la que se limita a diseccionar como si fuese un cadáver, para ajustar posteriormente a ella una perspectiva, que podríamos llamar proto-mecanicista, donde su complejidad y diversidad queda reducida de forma simplista a unas pocas variables."

4. Claudio Giovanni Antonio Monteverdi (1567-1643) fue un compositor, director de coro, gambista y cantante italiano. Recordado como el padre de la ópera en el siglo XVII. Su ópera *Orfeo* (1607), es considerada la primera ópera de historia, compuso otras óperas como *Arianna* (1608), y música

su teoría no tiene demasiado interés por sí misma: no arroja suficiente luz sobre el fenómeno musical. Para aceptar este hecho, quizá sería útil distinguirlo del posible efecto posterior de sus doctrinas, que vendría asegurado solamente con la fama del filósofo, y que convertiría al *Compendium* en un estímulo para potenciar las teorías formalistas sobre la música, esenciales a la hora de comprender el nuevo fenómeno de la armonía —que es el fenómeno musical más importante de su tiempo, junto al melodrama.

Para ser más concretos, diría que Descartes parte de un *triple enfoque*, que sería a un mismo tiempo matemático, mecanicista y escéptico-idealista, que por supuesto es muy interesante y que tendrá después un seguimiento espectacular, pero a partir del cual su creador abordaría de manera muy ingenua un fenómeno muy complejo, sin ofrecer conclusiones de largo alcance sobre él.

En este sentido, si nos centramos ahora en su actitud o en la dirección de su enfoque, que como he dicho querría distinguir del contenido de su *Compendium*, entonces sí que podríamos sacar conclusiones más relevantes. Como digo en el artículo que usted citaba, uno de los intereses fundamentales de este *Compendium* es que anticipa la estructura del enfoque posterior de Descartes, que hemos caracterizado ahora bajo esa mirada triple. Por tanto, si alguien me preguntara por qué debe leer el *CompendiumMusicae*, le diría que lo leyese por la ingenuidad con que empieza a utilizarse aquí una mirada idealista, matemática y mecanicista de gran importancia para la historia del pensamiento, pero no, desde luego, porque en ella se pueda encontrar una mirada sobre la música de largo alcance. La música, por decirlo así, sería para nosotros como una excusa, de la que Descartes parecería no saber demasiado, por lo menos desde el enfoque que ha elegido.

En segundo lugar, podría decirse que la simple elección de la música como tema de reflexión tiene un gran interés y es por sí misma muy significativa, pues no es casualidad que se hable de este arte y no, por ejemplo, de la pintura o de la escultura. Y es que forma parte de nuestra más antigua tradición la idea de que existe una profunda afinidad entre las matemáticas y la música, que a su vez son consideradas desde un punto de vista “naturalista” (algo que sería impensable en arquitectura o, incluso, en literatura). Platón, por ejemplo, considera que ambas, junto con la astronomía y la geometría, constituyen una vía de acceso privilegiado al Mundo de las Ideas, al considerarlas una

"(...) si alguien me preguntara por qué debe leer el Comendium Musicae, le diría que lo leyese por la ingenuidad con que empieza a utilizarse aquí una mirada idealista, matemática y mecanicista de gran importancia para la historia del pensamiento, pero no, desde luego, porque en ella se pueda encontrar una mirada sobre la música de largo alcance. La música, por decirlo así, sería para nosotros como una excusa, de la que Descartes parecería no saber demasiado, por lo menos desde el enfoque que ha elegido."

religiosa como *Vísperas de la beata Virgen* (1610).

propedéutica necesaria y previa a la dialéctica del filósofo, y así podríamos continuar hasta llegar al siglo XX. En este sentido, Descartes es solamente un eslabón más, y quizá sin mucha importancia, de una concepción milenaria.

En último lugar, diría que el *Compendium* es una obra importante para comprender la filosofía de Descartes, en la medida en que todavía no está barnizada por la seriedad de su obra madura. Si en obras posteriores encontramos menos puntos débiles, quizá éste sea un momento ideal no sólo para comprender a Descartes, sino también para reconocer los presupuestos y deficiencias de su pensamiento, es decir, esa ingenuidad y seguridad casi arrogante que ha caracterizado al pensamiento moderno.

En cuanto a lo que Descartes dejó sin publicar, sin duda sus opiniones debieron ser mucho más profundas, al menos si juzgamos por el tiempo que dedicó a la música y el prestigio que ganó muy pronto como “crítico” de este arte. Como ocurre tantas veces, seguramente sabía mucho más de lo que dijo, incluso más de lo que él era capaz de explicar. Esto es normal en la historia del pensamiento, donde la escritura es sólo una pequeña parte de la vida del filósofo. Sólo tenemos que pensar en Sócrates, que no escribió nada, o en aquellos filósofos que, aun decidiendo poner por escrito sus ideas y hacerlas públicas, no siempre encontraron el tiempo o la inspiración necesaria para materializarlas. ¿No se ha dicho esto incluso de los músicos? Schönberg, y esto me parece fundamental, decía que podía aprenderse mucha más música viendo a Mahler vestirse que escuchando sus sinfonías, algo que en mi opinión no es mera retórica. ¿Y cuántas veces nos hemos encontrado que un filósofo (piense en Nietzsche o Wittgenstein) es más profundo en algunos de sus apuntes fragmentarios que en aquellas ideas que decide publicar? Tenemos, por desgracia, poca información sobre lo que Descartes pensaba realmente de la música, a pesar de que llegó incluso a escribir un libreto para ballet. Esto nos hace ver, una vez más, que cuando un filósofo muere, desaparece con él la mitad de su filosofía. Estoy convencido de que Descartes tenía cosas mucho más serias que decir sobre la música. Por

desgracia, partió de un enfoque que no le permitió decir demasiado...

P.R.: Ya que advierte la importancia que las matemáticas tienen en el desarrollo intelectual de Descartes, y dado que podemos decir que en esta época la preocupación por las matemáticas era muy marcada, a tal punto que llevó a Descartes a *matematizar* la naturaleza, a entenderla a través de las matemáticas, por decirlo de alguna manera, quisiera preguntarle si estas preocupaciones son equivalentes, es decir, ¿la matematización del mundo musical es similar, de alguna manera, a la matematización de la naturaleza?

D.M.S.: Bien, esto entronca de alguna manera con la pregunta anterior. ¿Por qué Descartes elige la música y no cualquier otro arte? En principio, muchos dirían algo como esto: porque la música es la que aúna de la manera más transparente fenómenos físicos y psicológicos, fisiológicos y emocionales, racionales y sensitivos, acústicos y espirituales. Sin embargo, ¿es eso cierto? ¿Y qué significa? También la pintura aúna fenómenos físicos y psicológicos, ópticos y emocionales, y creo que no sería muy difícil demostrar que ocurre lo mismo con cualquier otro arte. Hay quien dirá: sí, pero la música ahonda más en ambos polos, el racional y el sensitivo, tiene más facilidad para emocionar a pesar de sus estructuras claramente formales e inteligibles, afecta de manera más directa a pesar de su distancia con la sonoridad de la vida real, nos involucra más; e incluso alguien aludiría a la extraña capacidad de los músicos para las matemáticas; o quizá a la omnipresencia masiva de la música en todas las culturas y en prácticamente todos los tipos de reunión social. Obviamente, todo esto podría constituir una respuesta también legítima, pero, teniendo en cuenta que muchos lo considerarán discutible, vamos a ponerlo entre paréntesis. Si dejamos de lado esta posible superioridad de la música para unir ambos polos, lo que además abriría la cuestión sobre si estas dicotomías tienen algún sentido, diría que no se trata solamente de una cuestión de *condición artística* sino también, y sobre todo, de *tradición cultural*.

En Europa, la música y su correspondiente teorización se han desarrollado junto a las matemáticas de una manera mucho más marcada que en cualquier otro arte. Lo único que podemos

decir, por tanto, es lo siguiente: Descartes se encontró con una manifestación cultural que parecía apoyar su concepción idealista, mecanicista y matemática de la naturaleza. Era necesario mostrar que las emociones se obtienen a través de una respuesta automática, pero no por ello sin una explicación natural, y resulta que, en su propia tradición y sin apenas esfuerzo, encuentra en la teoría europea de la música a un aliado perfecto. Por supuesto, a esto podría añadirse después la idea —que no negamos, y en la que posiblemente creyó Descartes— de que la música es un arte más natural, sea lo que sea que signifique esto.

Pero si usted pregunta, ¿qué relación guarda la matematización de la naturaleza con la de la música? ¿Hasta qué punto son similares? Le diría simplemente que son similares en la medida en que una depende de la otra y, por tanto, ambas participan de un espíritu común. Como usted sabe, Descartes está formando parte activa de un proceso de matematización general. Por seguir un momento a Max Weber, que también aplicó esta metáfora al desarrollo histórico de la música occidental⁵, la filosofía moderna está al servicio de la progresiva secularización del mundo y, en el pensamiento francés del siglo XVII, las matemáticas son el modelo a seguir en este intenso proceso. Por lo tanto, la matematización de la música es solamente una de las manifestaciones secundarias y derivadas de la más general matematización del mundo, que incluiría a la matematización de la música, pero también, por ejemplo, a la matematización de la física. Ahora bien, ¿agota esta respuesta el alcance de su pregunta?

Seguramente, usted podría responderme con otra cuestión: ¿pero la matematización de la música fue *de facto* tan real como la matematización de

la física? ¿No debería ser así, si de verdad fueron tan similares? No haría falta ahondar mucho para darnos cuenta de que, en efecto, no son tan similares, y de que no es casualidad que no lo sean. La matematización de la física ha demostrado tener más sentido, un carácter más universal o, por decirlo así, tiene el éxito mejor asegurado. Sólo tenemos que fijarnos en la música de su época y compararla con la física de Galileo. Es obvio que la música barroca —que está naciendo al mismo tiempo que la filosofía cartesiana—, no se parece mucho a una música matematizada, y mucho menos “mecanicista” (como se llama a la física del francés). Existe, sin duda, una cierta simplificación, expresada en la desaparición gradual de la modalidad y la aparición final del sistema temperado en la música del siglo XVIII, que se reduce a los modos mayor y menor. Pero esta simplificación lleva consigo una complejidad paralela, en la que los músicos deben suplir la pérdida de recursos modales para crear otro tipo de lenguaje con sus propios recursos: por ejemplo, se atiende de manera más precisa a la notación, a las alturas, al colorido de los instrumentos, a la estructura compositiva. En este sentido, podríamos empezar preguntando: ¿no es la idea de la simplificación algo parecido a un mito? Pero no importa cómo contestemos, porque todavía tendríamos abiertas otras cuestiones previas: ¿Qué tendría que ver, en caso de darse, esta simplificación con las matemáticas? ¿Qué tiene que ver, por ejemplo, la ópera de Monteverdi con las matemáticas? ¿Es la música de Bach más matemática que la música de Palestrina, incluso aceptando que la primera fuera más simple? ¿Qué puede significar que la música sea “más matemática”? ¿Basta con hablar de simetría y proporciones? ¿Quizá de consonancias? Creo que todo esto no es más que pura palabrería.

La simetría de un cubo no es mejor ni peor que la simetría de un octaedro, y patrones de proporción y simetría los podemos encontrar casi en cualquier sitio. Por eso sigo pensando que Descartes no nos ofrece una teoría de largo alcance. La idea de las matemáticas es demasiado ambigua y, en cierto sentido, conservadora. Al fin y al cabo, lo revolucionario en el barroco fue hablar

5. Maximilian Carl Emil Weber (1864 –1920) filósofo, economista y sociólogo alemán, de máxima importancia en Sociología. Sus obra es muy extensa, teniendo por preocupaciones; la religión, el gobierno y la economía. Aquí, Daniel Martín Sáez se refiere al apéndice de “Economía y sociedad” que Weber tituló; “Fundamentos racionales y sociológicos de la música” Cf. WEBER, Max. (1983). Economía y sociedad: esbozo de sociología comprensiva. Juan Roura Parella (Trd.) México; Bogotá: Fondo de Cultura Económica.

de sentimientos, no de razón; hablar de poesía, no de matemáticas, como puso de manifiesto la segunda práctica monteverdiana. Y no quiero decir con ello que el arte tenga más que ver con la emoción que con la razón. Mi intención ahora no es normativa; sólo digo que, en el siglo XVII, lo que hizo evolucionar a la música y la convirtió en un fenómeno más complejo y universal fue ese camino, y que la idea de Descartes, además, no facilita un camino mejor. Alguien dirá, ¿cómo que no? ¿Y qué ocurre con la vía formalista? La respuesta es muy simple: Descartes tampoco es un formalista y, por tanto, no podemos valorarlo como tal. Su teoría no tiene nada que ver con la “filosofía del arte”, ni siquiera con lo “bello”. Estamos ante una concepción mecanicista de la música que sólo se parece al formalismo o el clasicismo posterior si uno fuerza mucho la mirada. Su obra pudo ser un estímulo para algunos, pero Descartes no se acercó a las teorías clasicistas posteriores. El formalismo, de hecho, no es mecanicista, ni siquiera es necesariamente matemático (no lo es, por ejemplo, en Hanslick, el padre del formalismo en música, que de hecho niega esta relación entre música y matemáticas) y, finalmente, mientras el formalismo estudia estructuras musicales, Descartes sólo se dedica al sonido y a las consonancias (cosa que también quiere evitar Hanslick desde el principio), de modo que en ningún momento está hablando de arte, y mucho menos de formas artísticas.

Por lo tanto, volviendo a lo anterior, podría contestar en otro nivel a su pregunta diciendo que la matematización de la música es un mito, mientras que la matematización del mundo a través de la física fue algo con mucho más sentido, tanto a nivel teórico como práctico. Hoy vemos con demasiada claridad que hubo un exceso de emoción en los pensadores modernos, quienes, al ver funcionar el modelo matemático en un sitio, quisieron hacerlo aparecer en todos, sin fijarse en la naturaleza de aquello donde se pretendía aplicar y en si dicha naturaleza era susceptible de esa aplicación.

En este punto, no hace falta pensar en la música; ocurre lo mismo en la ética spinozista y en la idea leibniziana de un lenguaje universal. Aristóteles

fue mucho más serio en esto, al decirnos que cada disciplina requería un ropaje apropiado a su fisonomía, y de alguna manera nosotros olvidamos este aprendizaje tan básico. ¿No hay algo de enfermizo en este cariño moderno por las matemáticas? ¿Qué pasa si existe algo valioso que, sin embargo, no puede ser respaldado bajo su modelo? ¿Lo excluimos como mera *sinrazón*? Sin duda, los pensadores modernos se dejaron llevar por el éxito de la física. ¿Un efecto psico-sociológico quizás? Posiblemente. Al volver a la quietud del hogar después de una guerra, uno sigue admirado con la espada que le dio la victoria, pero es ridículo cazar una mosca con una espada, aunque la espada sea más atractiva que el cazamoscas, y uno debe acostumbrarse a la naturaleza pacífica de la vida cotidiana. Pero además, ¿es que la espada es tan importante? ¿Por qué es importante y hasta qué punto?

En definitiva, si antes he dicho que la matematización de la física y la música son similares en el contexto idealista de su época, ahora digo que una y otra son muy distintas. La matematización de la música es pura teoría, un juego de especulación filosófica ingenua; la matematización de la física es algo serio y que obtuvo un éxito innegable.

Por último, es obvio que la idea de la matematización de la música sigue siendo atractiva, sobre todo en la época de Descartes, y que parece tener más sentido que en el resto de las artes. La pregunta ahora sería: ¿Cómo es esto posible? Este es un tema muy complejo que requiere diversas respuestas. Una respuesta plausible sería la siguiente: de entre todas las artes, además de la citada tradición que defiende una afinidad entre la música y la matemática, la música es la única que ha distinguido de un modo radical —al menos hasta el siglo XIX— entre su práctica y su teorización, en una suerte de desdoblamiento empírico-trascendental, por seguir una bella expresión de Foucault. Esto ocurre desde Platón y sigue apareciendo con mucha fuerza, justamente, hasta la época de Descartes: por un lado, tenemos la música de las esferas, que en realidad puede ser alcanzada intelectivamente y, por tanto, en sentido estricto, sin la intervención del oído;

"Al volver a la quietud del hogar después de una guerra, uno sigue admirado con la espada que le dio la victoria, pero es ridículo cazar una mosca con una espada, aunque la espada sea más atractiva que el cazamoscas, y uno debe acostumbrarse a la naturaleza pacífica de la vida cotidiana. Pero además, ¿es que la espada es tan importante? ¿Por qué es importante y hasta qué punto?"

por otro lado, tenemos lo que podríamos llamar la música de los músicos. Sin duda, esto facilita que los filósofos puedan hablar mucho de música (“teórica”) sin decir nada sobre la música (“de los músicos”). ¿No fue esto lo que hizo Descartes en el *Compendium*?

P.R.: Esta característica que ahora usted atribuye al *Compendium*, quizá se justifique si tenemos presente que Descartes escribió el *Compendium* (1618) a manera de regalo a IssacBeeckman (1588-1637)⁶, incluso tenía la pretensión de que no fuera leído por nadie más: “consiento que este hijo de mi espíritu (...), llegue a tus manos para que sea como un recuerdo de nuestra amistad y el testimonio más auténtico del cariño que te tengo. Pero con esta condición, si te parece bien; que oculto siempre en las sombras de tu archivo o de tu escritorio, no sufra el juicio de otros”⁷. ¿Piensa que esta obra, por ser la primera y estar dedicada a Beeckman, es una obra privada? Es decir, ¿piensa que es una obra que no tiene pretensiones de fundar una teoría musical, estrictamente hablando? ¿O piensa que esta obra posee dicha pretensión y que, tal vez, el hecho de ser enviada a una sola persona se debe a esa actitud reservada de Descartes? ¿Cuáles eran las condiciones biográficas del filósofo mientras escribía el *Compendium*?

D.M.S.: Descartes escribió esta obra en un período de juventud y, por tanto, de timidez filosófica. Tenía solamente veintidós cuando lo escribió, recién salido de la Universidad de Poitiers (donde había estudiado derecho), y después de haber pasado un tiempo en París. Por aquel entonces, su educación era ya envidiable: dominaba toda la matemática antigua y resolvía nuevos problemas con suma facilidad, conocía las teorías de Galileo y había estudiado intensamente desde su adolescencia todo tipo de disciplinas, desde la poesía y la retórica grecolatina hasta las discusiones teológicas de los reformistas. Escribió el *Compendium* en un momento de lucidez, después de haber tomado la decisión de dedicar todo su tiempo

6. Matemático, físico, médico y filósofo. Amigo de Descartes, con quien mantuvo correspondencia, y de quien se distanció en 1629.

7. DESCARTES, René. Compendio de música. Primitiva Flores y Carmen Gallardo (Trd.). Madrid: Editorial Tecnos. 1992, p. 112.

a la búsqueda de un método filosófico seguro: por aquel entonces, ya estaba plenamente convencido de que los procedimientos escolásticos debían ser abandonados, influido por el desarrollo que la física copernicana estaba teniendo en toda Europa.

A pesar de todo, como usted dice, la publicación del *Compendium* tiene un innegable carácter privado. Pero la razón no está en la falta de confianza de Descartes, sino más bien en todo lo contrario, es decir, en su modestia. En este período, Descartes era muy consciente de su juventud y de que aún necesitaba mucho tiempo para desarrollar sus pensamientos. Unos años antes de conocer a Beeckman, de hecho, se había ocultado en París de sus propios amigos, precisamente porque estaba convencido de que sus reflexiones estarían plagadas de prejuicios, y que necesitaría un gran trabajo en solitario para deshacerse de ellos. Esto siempre es difícil de reconocer, y debemos admirarnos de que alguien como Descartes, que había recibido una formación privilegiada y que ya empezaba a recibir halagos del mundo intelectual, aceptara que no podía estar seguro de su propia reflexión. Como usted sabe, a este *Compendium* lo compara con un “feto”.

No era por tanto un caso de timidez psicológica. Esta obra tiene la pretensión de impresionar a Beeckman, que fue quien le encargó la tarea de escribirla, pero todo indica que al escribirla no pensaba tanto en demostrarle a éste que era un buen discípulo, como en demostrarse a sí mismo que empezaba a estar preparado para iniciarse en el mundo de la reflexión, y que podía analizar algo bajo el método que ya por entonces empezaba a vislumbrar. Si Beeckman aceptaba su obra, Descartes habría conseguido dos cosas: por una parte, convencer a un personaje muy importante de la cultura de su época de que él tenía algo importante que decir; por otra, y especialmente, empezar a sentirse seguro para afianzar sus disquisiciones epistemológicas.

De hecho, si estudiamos mínimamente la vida y los testimonios sobre Descartes, nos percatamos rápidamente de que no era un personaje retraído o que sintiera vergüenza al expresar sus opiniones en público; más bien todo lo contrario: discutía tenazmente y de forma constante, y lo hizo con

los hombres más renombrados de su época, empezando por Mersenne⁸ y Beeckman. A veces nos imaginamos al pobre Descartes calentándose en su estufa de 1619 y dedicándose a la especulación solitariamente desde su cama, pero esta es una imagen demasiado parcial. ¿Por qué no recordar al Descartes que va siempre acompañado de su espada? No sólo comenzó a dialogar y discutir muy pronto, desde que estudió con los jesuitas en *La Flèche* hasta que murió con Cristina de Suecia, pasando por su vida de estudiante de medicina y derecho en Poitiers, sino que, además, desarrolló investigaciones en todos los ámbitos, y no sólo en matemáticas, de modo que se dotó muy pronto de una gran seguridad para moverse en todo tipo de conversaciones. Por otra parte, con el dinero que le reportaba la buena administración de sus propiedades, viajó constantemente y aprendió varios idiomas, conociendo a muchas personalidades importantes de su época. Descartes, que quiso vivir por su cuenta cuando sólo tenía veinte años, y que disfrutó de no pocas fiestas y reuniones sociales en París, también tenía un espíritu arrogante y combativo, como demuestran sus intervenciones en la Guerra de los Treinta Años, participando como voluntario indistintamente en el bando de los católicos (con Nassau, donde justamente conoció a Beeckman) y de los protestantes (con Maximiliano). Finalmente, su especulación estuvo siempre acompañada por intensas investigaciones experimentales, a pesar de cierta religiosidad que parece acompañarle siempre, como vemos en el episodio de Loreto⁹.

Defendía la existencia de las ideas innatas, pero también sentía una gran atracción por el mundo de los vivos. A ojos de hoy, es muy fácil condenar el racionalismo cartesiano, pero Descartes tuvo

8. Filósofo, teólogo y teórico musical. Fue amigo y consejero de Descartes con quien mantuvo copiosa correspondencia.

9. Daniel Martín Sáez nos recuerda que cuando Descartes se propuso revisar los conocimientos que había recibido (en busca de unos más sólidos) le pidió a la Virgen que le ayudara en su proyecto, en compensación por la ayuda él le prometió llevar a cabo un peregrinaje a la capilla de Nuestra Señora de Loreto. Cf. WATSON, Richard. (2003). Descartes: el filósofo de la luz. Carlos Gardini (Trd.). Barcelona: Vergara; Grupo Zeta.

la virtud de poner la vida por encima de los libros en una época en que las Escrituras y las interpretaciones aristotélicas se imponían a la observación; amaba la danza y la poesía, estudió esgrima y equitación, dedicó parte de su tiempo libre a la pintura y el misticismo; incluso practicó vivisecciones, de las que aprendió tanto como de Platón. Por tanto, Descartes no era, como a veces se piensa, el aburrido filósofo de la razón, la deducción y las ideas puras. Era esencialmente un escéptico y un idealista. Su idea de la razón y los sentidos siempre me ha parecido secundaria y derivada de lo anterior, aunque sea lo que más ha sonado por ser también lo más fácil de pregonar. Es ridículo pintar a Descartes como una especie de lógico anclado en las deducciones: fue un científico de su tiempo, un observador nato, un hombre de mundo, cargado de experiencia en momentos de paz y de guerra, de esfuerzo físico y espiritual. Por eso fue un filósofo.

Precisamente, sus estudios sobre música, como sus estudios sobre las pasiones y sobre los organismos, podrían hacernos ver que las cosas no son tan simples como aparecen en los manuales. Descartes puso el énfasis en la razón, eso es innegable, pero no despreció sin más las pasiones ni la experimentación, a las que dedicó también gran parte de su vida. La oposición entre racionalistas y empiristas está muy bien para los estudiantes de universidad, pero no para quienes quieran acercarse seriamente al pensamiento del siglo XVII. Su *Compendium*, que además es su primera obra, es una prueba de que Descartes fue, desde su juventud, mucho más que un “racionalista”.

P.R.: Usted menciona, como característica de Descartes, una actitud polémica, y advierte un alto grado de conocimiento de la tradición filosófica en su vida y obra. Además de esto, el siglo XVII se caracterizó por la pretensión de retornar a las teorías de los antiguos griegos, las religiones órficas, los pitagóricos, incluso Platón y Aristóteles, que habían desarrollado numerosas teorías en torno a la música, destacando entre ellas la llamada “música de las esferas”, la cual inspiró el Pensamiento musical de hombres como Johannes

Kepler (1571-1630)¹⁰, Gioseffo Zarlino (1517-1590)¹¹ y Galileo Galilei (1564-1642)¹². Es bien conocida la actitud crítica de Descartes respecto a la tradición, sobre todo en obras posteriores al *Compendium*. ¿Piensa que la posición crítica respecto al pasado se encuentra presente en su primera obra? En otras palabras, ¿considera que el pensamiento que Descartes desarrolló en el *Compendium* puede ser una réplica del pensamiento griego? ¿O cree que en 1618 Descartes ya buscaba una distancia respecto al Pensamiento musical helenista?

D.M.S.: Como ya hemos visto, la situación de la música es muy especial con respecto a la de otras artes. Antes hemos hablado de su peculiaridad artística y de su peculiaridad teórica; ahora, para contestar rigurosamente a su pregunta, quizá convendría hablar de su peculiaridad histórica. La historia de la música es quizá la más extraña de todas las historias del arte. Tenemos que esperar hasta la Edad Media para sentirnos fuera de su “pre-historia”, que en el resto de las artes sería una “historia” bastante fiable desde los egipcios. En escultura, por ejemplo, conservamos varias obras importantes de los griegos, que serían reutilizadas como modelos artísticos fieles en el Renacimiento. Por su parte, en el caso de la pintura, a pesar de las enormes pérdidas, tenemos muchísimos artefactos pintados, y no siempre son inútiles las descripciones sobre los colores y los materiales que se utilizaban. Sin embargo, no pasa igual con la música, donde no tenemos apenas testimonios hasta muy tarde (aparte de unos pocos instrumentos), y sobre la que cualquier descripción

10. Astrónomo y matemático alemán; fundamentalmente conocido por sus leyes sobre el movimiento de los planetas en su órbita alrededor del Sol.

11. Compositor italiano y teórico de la música del Renacimiento. Descartes estudió su obra gracias a los jesuitas.

12. Astrónomo, filósofo, matemático y físico italiano. se puede encontrar reflexiones musicales en obras como: (1) Galilei, Galileo. (1994). Diálogo sobre los dos máximos sistemas del mundo ptolemaico y copernicano. Antonio Beltrán Marí (Trad.). Madrid: Alianza Editorial. (2) Galilei, Galileo. (2003). Diálogos acerca de dos nuevas ciencias. José San Román Villasanté (Trd.). Buenos Aires: Editorial Losada.

es precipitada e ininteligible. Si a eso le añadimos que los filósofos hablan mucho más de la “música teórica” que de la “música de los músicos” —en ese “desdoblamiento” que antes hemos explicado—, entonces la cuestión ya resulta casi irresoluble.

Además, por si fuera poco, debemos sumarle a esto que las descripciones no valen prácticamente para nada, ya que los griegos no utilizaban la notación como la utilizamos nosotros. Existe algún ejemplo de notación musical, pero es una excepción y no representa la práctica común de la época. En cuanto a las teorías, entendemos aproximadamente qué significa “pintaban hombres con brazos alargados”, por ejemplo, pero no entendemos tan fácilmente qué significa algo como “componían música capaz de incitar a los hombres a la guerra”. La cuestión es que no tenemos un marco conceptual adecuado para entender qué significa “negro” o “blanco” en su equivalente musical. Por tanto, me veo obligado plantearle una pregunta: ¿cómo podía la música del tiempo de Descartes volver a los griegos, o siquiera rechazarlos?

Lo que intento decir no es que no hubiera ningún tipo de “vuelta a los griegos” en música, sino solamente que la vuelta fue completamente distinta a lo que cabría esperar, y desde luego muy distinta a la pictórica, la escultórica o la arquitectónica. De hecho, y precisamente por todo lo que acabo de decir, yo diría que la revolución musical del siglo XVII fue la revolución artística más fructífera de todas: mientras el resto de las artes imitaban a obras del pasado, la música tuvo que inventarse un pasado ideal, una edad de oro que no conocían, a la que tildaban ingenuamente de “griega”, y por tanto se vieron obligados a sacar lo mejor de sí para cumplir ese ideal. Este fue el caso del nacimiento de la ópera, que no tiene parangón en ninguna otra arte, y que consideramos un fenómeno esencialmente musical. Por tanto, podrían plantearse muchas más preguntas, cuyo sólo planteamiento puede ser ya muy esclarecedor: ¿hay algo más moderno que la ópera? ¿Ha creado cualquier otra arte —la pintura, la arquitectura, la escultura, la literatura, el teatro—, en su aparición moderna, una manifestación tan compleja como la ópera?

Empezar con la música, en este sentido, no fue casualidad, pues era el único arte, me atrevería a decir, verdaderamente nuevo, radicalmente moderno. Por supuesto que la pintura y el resto de las artes también habían cambiado muchísimo, sobre todo en la práctica (un caso clarísimo de esto es el nacimiento de la “novela” con *Don Quijote*) pero no de forma tan radical como la música ni, desde luego, en la teoría. De hecho, quienes hacían “nueva música” debían saber perfectamente que no estaban haciendo música antigua, pues al fin y al cabo no la habían escuchado nunca, y esto permitía que las discusiones fuesen mucho más libres y que la experimentación fuese más variada. Por supuesto que, si miramos los hechos en su profundidad, el “renacimiento” fue mera mitología en todas las artes, y no sólo en el caso de la música, pero, como digo, creo que fue así especialmente o de manera mucho más marcada en el caso de la música.

Ahora bien: ¿Qué papel tienen aquí las matemáticas y qué podría tener que ver esto con “volver” o “rechazar” a los antiguos? A veces se nos olvida que, a pesar de las influencias, Pitágoras, Platón o Aristóteles no erigieron a las matemáticas como modelo de conocimiento científico que debiera ser imitado por el resto de disciplinas. Como hemos visto antes, la matematización del mundo incluye hasta cierto punto la matematización de la música. Pues bien: eso es algo que los griegos no pretendieron jamás. La matematización del mundo está relacionada con el nacimiento de la física matemática, en manos de Beeckman y Descartes, que también tiene su reflejo en la doctrina galileana de “IlSaggiatore”. Podríamos decir que esta matematización no fue más que la matematización de los hechos físicos y que, ciertamente, esto está relacionado con la matematización de la música. Pero, ¿es eso tan pitagórico como parece a simple vista?

A mi juicio, ese tipo de cosas —el mismo verbo que no hemos dejado de utilizar: “matematizar”— sólo puede hacerlas una sociedad donde las distintas manifestaciones del espíritu se han desgajado, de modo que luego se las intenta juntar o subordinar. Los griegos son más conscientes, a primera vista, de la autonomía de las manifestaciones espirituales, cuya interrelación es más orgánica que mecánica. Cuando se fijan en la comunicación entre todas las manifestaciones culturales (matemáticas, música, astronomía), sin embargo, cada una mantiene siempre su autonomía, su lugar de partida. Está claro, para Platón, que las matemáticas y la filosofía son cosas distintas, y que ambas son a su vez distintas de la música. En esto, el idealismo metafísico —empezando por el Kant de la *Crítica de la razón pura*— está mucho más cerca de las teorías griegas que la modernidad escéptico-mecanicista de Descartes. El proponer que las manifestaciones culturales “imiten” un modelo determinado, en este caso las matemáticas, es algo puramente moderno.

"A mi juicio, ese tipo de cosas —el mismo verbo que no hemos dejado de utilizar: “matematizar”— sólo puede hacerlas una sociedad donde las distintas manifestaciones del espíritu se han desgajado, de modo que luego se las intenta juntar o subordinar. Los griegos son más conscientes, a primera vista, de la autonomía de las manifestaciones espirituales, cuya interrelación es más orgánica que mecánica.

En la filosofía de Schopenhauer o Nietzsche, que luchan precisamente contra la Modernidad, no tendría sentido realizar esa subordinación, y podemos asegurar lo mismo sobre teóricos del Romanticismo. Para un moderno, diría yo, la unión es casi forzada, instrumental. Descartes, de hecho, no puede aceptar que exista un lenguaje filosófico autónomo: para los cartesianos, incluso la filosofía debe utilizar un lenguaje matemático. Esto es inaceptable para Kant, como vemos en su etapa crítica, y desde luego también para los griegos, que ni siquiera lo concebían. Pitágoras, incluso cuando veía que “todo son números”, y en esto suponemos que fue radical, no reducía por ello a uno solo todos los modos de acercamiento a esos números. Pitágoras no decía: el lenguaje matemático es el único que accede a los números. Más bien sostenía que hay muchos lenguajes, entre ellos el musical, a partir de los cuales se accede a ellos, y todos igualmente necesarios. Descartes, sin embargo, no puede aceptar que exista un lenguaje musical. Esta es su simplificación e ingenuidad y, a mi juicio, la parte del cartesianismo que deberíamos abandonar con mayor celeridad, igual que la doctrina de los armónicos y de la tonalidad, que son en realidad el correlato de esta simplificación, mucho más burguesa y mucho menos pitagórica de lo que parece.

Hoy somos demasiado conscientes de la íntima ligazón que une los lenguajes, pero también de aquello que los separa: no sólo se ha visto en el campo filosófico, donde se viene defendiendo con reflexiones esenciales desde el siglo XVIII, sino también en la ciencia neurológica del siglo XXI. Lo que la música dice no tiene nada que ver con las matemáticas. Lo que ocurre es que todo está mucho más relacionado de lo que parece a simple vista, y que cualquiera puede aprovechar las conexiones para afirmar sus doctrinas. Por eso debemos darnos cuenta de las perspectivas multidireccionales y no conformarnos con perspectivas de exclusividad: hay tanta unión entre razón y sentimiento como separación. Estamos averiguando muchísimo sobre la distinción entre los lenguajes. La música tiene un lenguaje distinto del matemático y del verbal. Sólo por esa razón, tan simple por otra parte, debemos considerar ridícula la pretensión de reducir un lenguaje a otro. Con ello sólo conseguimos reducir nuestra

propia capacidad de comprender el mundo desde nuestra diversidad: si antes teníamos dos formas de acercarnos al mundo, ahora sólo tendremos una. La Modernidad, denunciaba ya Schiller, nos hace hombres incompletos. Comprender el mundo sólo desde las matemáticas es como reducirse a sentir el mundo mediante el olfato, ¿qué pasa con la vista, el oído, el tacto, el gusto, la introspección? Y piense usted que Descartes quiso eliminarlos todos, y con ellos se llevó también todas las formas de lenguaje no-verbal, lo cual no deja de ser curioso en un hombre que amaba la danza.

La música nos enseña cosas que de otro modo jamás comprenderíamos, porque sólo ellas saben cómo decir las. En este sentido, creo que somos nosotros quienes debemos volver a los griegos y abandonar a Descartes. Para ello, sería útil insistir en que la propia teoría de Pitágoras (o de los pitagóricos) incluía reflexiones mucho más profundas que las cartesianas, al considerar a la música desde muchas más perspectivas distintas y complementarias: en efecto, los pitagóricos pensaban la música como armonía cósmica, y por tanto la relacionaban con problemas gnoseológicos y ontológicos, pero también la pensaron como armonía humana, y por tanto la vincularon a problemas de salud física y purificación espiritual; además, la consideraron un fenómeno imprescindible en los estados de ánimo sociales, y por tanto la relacionaron con la ética y la política, teniéndola por un bien necesario para toda comunidad. Todo esto ha seguido teniendo influencia en la música contemporánea (pensemos, por poner sólo un ejemplo, en la relación de la música electrónica, en su vertiente acusmática¹³, con la tradición pitagórica, que va más allá de las matemáticas e implica factores como la concentración y la abstracción), mientras que la teoría moderna de la música, y por supuesto la cartesiana, se ha quedado en el olvido y apenas

13. Se denomina “Música acusmática o concreta” a la música que es emitida por medio de parlantes sin que pueda distinguirse la “fuente” que produce el sonido, el sonido es grabado o creado en la computadora. Este tipo de experimentación fue llevada principalmente a cabo por Francis *Dhomont* y Pierre Schaeffer. Cf. Rojas, Pedro. (2009). Sobre la música de avanzada y la Técnica. “Sol y sombra... *L’Espace des Spectre*”. En: Revista de Filosofía y Literatura. Cazamoscas. Manizales: Universidad de Caldas.

tienen hoy influencia. Pitágoras sigue influyendo en nosotros, Descartes no. Porque, en efecto, Descartes se centra sólo en las emociones y en la respuesta mecánica que éstas dan a determinados estímulos auditivos, de modo que ha perdido la capacidad para pensar la música desde todos sus posibles espacios de aparición.

Esto concita otras preguntas que desbordan el objeto de esta entrevista: ¿Nos ha llevado la especialización moderna a este perjudicial estado de simplificación? ¿Son filósofos como Descartes partícipes de un proceso social ilegítimo que no deberíamos aceptar como filósofos? Una respuesta de lo que somos capaces de perder podríamos encontrarla en la propia música barroca. En esto, la música no miente tanto como la filosofía: la variedad y la extrema riqueza de contenido están ahí para ser acariciadas y sentidas de cerca. Cuando uno escucha a Alessandro Scarlatti¹⁴ sabe perfectamente que Descartes se equivocaba.

P.R.: Quizá mostrando parcialmente el análisis musical de Descartes en el *Compendium*, se logre especificar en qué consiste aquella matematización de la música, que usted objeta. Descartes se centra en el estudio de dos cualidades del sonido: la duración (*duratio*) y la altura (*intensio*)¹⁵ ¿Podría detenerse en dicho análisis?, ¿en qué consiste?

D.M.S.: La cuestión es muy simple e intentaré reducirla al máximo, sabiendo que, en todo caso, cualquiera puede acudir a la propia obra de Descartes para encontrar un análisis más detallado. Como hemos visto, Descartes defiende una concepción naturalista de la música. La música está ahí para concitar emociones en los seres humanos y para ello tiene que hacer dos cosas: primero, estar conformada según la naturaleza del hombre, y segundo, atenerse a las proporciones naturales de los sonidos, obtenidas al modo pitagórico, como usted sabe, al dividir una cuerda en su mitad, su tercio, etc. Es muy curioso, por ejemplo, que Descartes considere que la interpretación de los compases señalando siempre como “fuerte” el primer pulso es algo “natural”, como un “impulso” de la naturaleza humana, que tendería a separar y analizar, premiando las proporciones sencillas, etc. Esto es verdad solamente hasta cierto punto, porque podemos aprender a premiar otras cosas, y eso es lo que hacemos precisamente con la educación. Sin embargo, Descartes hace que su consideración del “ritmo” musical, de la “duración” o de la “altura” sólo tengan sentido bajo esta concepción naturalista, independiente de toda forma de cultura.

14. Giuseppe Domenico Scarlatti (1685- 1757) fue un compositor italiano de música barroca, compuso numerosas óperas Orlando (1711), Tetide in Sciro (1712) y sus sonatas son sumamente reconocidas.

15. Es la propiedad del sonido que determina si un sonido es más grave o más agudo que otro, en física se determina según la frecuencia (número de vibración por segundo).

Pitágoras sigue influyendo en nosotros, Descartes no. Porque, en efecto, Descartes se centra sólo en las emociones y en la respuesta mecánica que éstas dan a determinados estímulos auditivos, de modo que ha perdido la capacidad para pensar la música desde todos sus posibles espacios de aparición.

Por una parte, un ritmo debe ser matemático si quiere causar efecto en el hombre; por otra, debe tener un grado de simplicidad suficiente como para que el ser humano lo reciba emocionalmente. Es decir: tiene que ser matemático, pero también sencillo. Si, por ejemplo, dividimos un compás en cien notas distintas, y ese compás dura un segundo, aunque sigamos proporciones matemáticas, el oído humano no será capaz de captar cada una de ellas, por mucho que nuestra razón sí que lo haga, y por tanto la música habrá fracasado en su finalidad.

Por una parte, un ritmo debe ser matemático si quiere causar efecto en el hombre; por otra, debe tener un grado de simplicidad suficiente como para que el ser humano lo reciba emocionalmente. Es decir: tiene que ser matemático, pero también sencillo. Si, por ejemplo, dividimos un compás en cien notas distintas, y ese compás dura un segundo, aunque sigamos proporciones matemáticas, el oído humano no será capaz de captar cada una de ellas, por mucho que nuestra razón sí que lo haga, y por tanto la música habrá fracasado en su finalidad. Lo mismo ocurre con las alturas: sabemos con gran precisión que si sobrepasáramos ciertas frecuencias no seríamos capaces de escuchar ciertos sonidos (agudos y graves). En resumen, siempre debemos tener en cuenta dos variables: *hombre y mundo*, pero ambos entendidos desde un punto de vista naturalista y, lo que es más importante, relacionados de forma mecánica, bajo la forma “relación matemática simple = efecto emocional”.

El problema de este enfoque, ciertamente, es que deja de lado todas aquellas variables que influyen en la naturaleza humana, y que van mucho más allá de la naturaleza del sonido o de la capacidad innata del hombre para captar diez o cien notas en un solo segundo. El problema de Descartes es que identifica “naturaleza” con “matemáticas”, algo que

nosotros consideraríamos inaceptable. Descartes, al hacer esto, no tiene en cuenta los innúmeros factores culturales, emocionales, psíquicos, sociales, gnoseológicos, etc., que influyen en la apreciación de la música. Bajo su teoría no podría comprenderse, por ejemplo, el valor de la modalidad frente a la tonalidad, o el cambio que representó en su momento la modalidad medieval frente a la griega, pero muchísimo menos la música romántica y posmoderna.

Claro que Descartes dice algunas cosas razonables: la relación hombre-mundo es esencial en cualquier fenómeno artístico, que al fin y al cabo requiere una relación entre el hombre y la creación artística en cuestión. Pero lo importante es saber discriminar el grado de relevancia y el alcance de las afirmaciones cartesianas, y si las conclusiones que se derivan de ello están realmente justificadas. Por ejemplo, Descartes tiene razón en que hay ciertas cosas que un ser humano no puede escuchar, es decir, en que existen ciertos límites que, de ser sobrepasados, tirarían por la borda cualquier creación artística. De acuerdo, pero eso no dice nada sobre lo que ocurre dentro de esos límites, y sin embargo, Descartes pretende convencernos en este *Compendium* de muchas limitaciones que, desde el punto de vista artístico, podrían ser puramente arbitrarias, pero que él quiere llamar “matemáticas”: sin ir más lejos, las consonancias simples¹⁶.

En su favor debemos decir que el propio

16. La relación entre dos sonidos (intervalos) según la “gramática musical” se ordena en “consonancias” y “disonancias”. Según esta concepción, las disonancias (segunda menor, segunda mayor, cuarta aumentada o quinta disminuida, sétima menor y sétima mayor) provocan la sensación de “tensión” y las consonancias (intervalos octava justa, quinta justa, cuarta justa, tercera mayor, tercera menor, sexta mayor y sexta menor) invitan al “reposo”. Esta sensación Descartes (y muchos otros) la explica a partir de la “perfección” de las relaciones matemáticas de los intervalos, lo cual (en nuestro tiempo) es cuestionable, (1) porque la relación entre los sonidos consonantes, según los avances de la “acústica contemporánea” no son perfectas, (2) porque los compositores han expandido el espectro de la sensibilidad en sus obras — creando música más compleja que no se puede traducir en términos de “reposo” y “tensión”—, (3) porque al diferenciarse las consonancias y las disonancias, a partir, de una “sensación” determinada, se puede argumentar que las sensaciones son “subjetivas” y que varían según el oyente.

Descartes reconoce no querer establecer un juicio estético, ni decir a los músicos cómo componer. Además, no debemos olvidar que la estética todavía no existe como disciplina, como tampoco existe propiamente la figura del crítico musical, y que la idea de que los filósofos pueden opinar científicamente sobre arte no aparece hasta los siglos XVIII y XIX. Simplemente, intenta comprender por qué la música despierta nuestras emociones. Por tanto, debemos restringir a esto nuestra crítica, y recordarle a los cartesianos que no somos sólo psicología consciente y naturaleza, sino también sociedad, inconsciente y cultura. La limitación de los graves y los agudos, de ritmos especialmente complicados, rápidos o lentos, puede tener sentido como límite final; ahora bien: todo lo que puede hacerse dentro de esos límites no está escrito en la naturaleza, y mucho menos en lenguaje matemático. La música actual es un ejemplo paradigmático de ello: música electrónica, silencio, aleatoriedad...

P.R.: Como hemos visto, el análisis musical de Descartes en el *Compendium* se centra en el estudio de la duración y la altura, podríamos tener presente que el análisis espacial de Descartes, que encontramos en otras de sus obras, se centra en la precisión de coordenadas a partir de dos ejes: el horizontal (o eje x, llamado de abscisas) y el eje vertical (eje y, llamado de ordenadas). ¿Piensa que, tal vez, exista alguna similitud entre los principios de análisis del espacio y los de la música? ¿Piensa que la reflexión en torno a la música, de alguna manera, influyó en el pensamiento posterior de Descartes a tal punto de ser desencadenante de teorías matemáticas que explican el espacio? ¿Podría tratar esa relación entre música y espacio?

D.M.S.: Quizá esta pregunta sea un tanto abstracta. Es difícil concretar qué significa eso de que la música sea o deje de ser espacial, más allá de la metáfora. Aunque a partir de los años 50 se ha estado haciendo hincapié en la importancia del espacio (por una parte, en la acústica necesaria para una representación dramática; por otra, en los efectos auditivos que devienen de situar los focos musicales en uno u otro lugar, por ejemplo), creo que no está claro que eso implique de forma unívoca que lo esencial en música sea “espacial”.

Por eso, responderé una vez más con una crítica.

Uno de los privilegios de la música como arte reside en su relación con el tiempo. La música ha sido ante todo organización de sonidos y relación entre sonidos, y obviamente el tiempo ha jugado un papel central en su constitución, sólo equiparable a “lo teatral”. Sin embargo, mientras el teatro de tradición europea se ha centrado precisamente en lo que consideraríamos espacial (en los vestuarios, la escenografía) y en lo literario (argumento, diálogos, estilo), la música tiene una historia esencialmente temporal. Sólo en las últimas décadas se ha pretendido estudiar, como hemos visto, el carácter espacial de la música, o incluso su carácter filosófico: el silencio, o lo que quizá podríamos llamar conceptualismo musical; pero incluso en estos ámbitos el tiempo ha jugado un papel predominante. El sonido, por tanto, parece estar más íntimamente relacionado con la duración que con el espacio. Pero, ¿qué quiere decir esto? Simplemente una cosa: no que necesitemos “tiempo” para escuchar una obra musical, sino que la obra musical necesita el tiempo para desarrollarse. Esto no es igual en pintura, ni siquiera en literatura, y por tanto tampoco en teatro, al menos en el nuestro, donde ha primado casi siempre lo literario. Es cierto que la literatura está más cerca de la música en su relación con el tiempo, pero la relación es menos intensa. Las palabras cobran sentido en las frases, como las letras en las palabras, pero unas y otras no cambian por lo que se refiere al argumento. En literatura, diríamos, somos nosotros quienes necesitamos tiempo para entender la obra, similarmente a como necesitamos tiempo para visualizar un cuadro o una escultura, como se refleja en el hecho de que cada uno necesita un tiempo para ver o leer una obra. Es una pena que no podamos entrar en más detalles. En todo caso, es sencillo ver que en música la dependencia del tiempo es mucho más fuerte: una frase en sol menor es totalmente distinta si precede a un do menor que si precede a un la mayor, y de hecho el sentido de la obra cambia radicalmente. Y no digamos ya las notas: un si bemol seguido de un do natural es radicalmente distinto (pensemos en la tonalidad) de un si natural seguido de un do natural. La

Como resaltó en su día Henri Bergson, los occidentales hemos pensado a menudo bajo conceptos espaciales, hasta el punto de que hemos espacializado incluso nuestra manera de comprender el tiempo. Esto ha influido en nuestra música. Descartes es un claro ejemplo al estudiar la música desde el punto de vista matemático: proporciones, simetría, consonancia. Y claro que la música tiene en cuenta esos conceptos, pero es muy distinto abordarlos desde el punto de vista espacial a hacerlo desde el temporal. Si uno piensa en espacio, pensará siempre en armonía, simultaneidad; si piensa en tiempo, pensará en melodía y será capaz de ver que la armonía sólo tiene sentido en su movimiento.

función de la nota cambia, de nuevo, radicalmente. Esto se ve claramente en la música medieval, por ejemplo en el neuma de conducción denominado oriscus, o en la notación mensural europea —que no encontramos hasta el siglo XIII—, que está determinada entre otras cosas por las relaciones entre las notas. Una longa, breve o semibreve podría dividirse de distintas maneras (ser perfectas o imperfectas) según fueran seguidas por una u otra nota con tal o cual valor temporal. El hecho de que nuestra notación actual haya avanzado durante tanto tiempo nos oculta en parte el hecho, de todas formas innegable, de la relación que tienen las notas a la hora de definir el ritmo, la duración, los adornos o la altura. Obviamente, este tipo de relaciones se pueden ir ampliando en círculos concéntricos, incluyendo modelos rítmicos y frases, hasta llegar a otros elementos de la composición, como la armonía. Algo parecido podríamos decir sobre las estructuras musicales y las formas históricas: todas ellas están definidas constantemente en relación con el resto de la obra, y siempre en un sentido específicamente temporal. Por lo tanto, creo que el análisis más acertado de la música será siempre el temporal o, por decirlo así, el que estudie la duración.

Pero aquí no acaban los problemas, porque otra cuestión es cómo se estudie el tiempo, y si al estudiarlo podemos servirnos (o mal-servirnos) de enfoques espaciales. Como resaltó en su día Henri Bergson, los occidentales hemos pensado a menudo bajo conceptos espaciales, hasta el punto de que hemos espacializado incluso nuestra manera de comprender el tiempo. Esto ha influido en nuestra música. Descartes es un claro ejemplo al estudiar la música desde el punto de vista matemático: proporciones, simetría, consonancia. Y claro que la música tiene en cuenta esos conceptos, pero es muy distinto abordarlos desde el punto de vista espacial a hacerlo desde el temporal. Si uno piensa en espacio, pensará siempre en armonía, simultaneidad; si piensa en tiempo, pensará en melodía y será capaz de ver que la armonía sólo tiene sentido en su movimiento. ¿No existe acaso lo que llamamos “ritmo armónico”, que determina todos nuestros análisis de armonía?

A Descartes, por tanto, se le ha olvidado lo fundamental. En música, quizá la física del sonido no sea tan interesante como qué hacer con ella. Los armónicos tienen sentido en la medida en que la música suena de forma simultánea, pero no dicen nada de lo esencialmente musical: la duración, la

relación entre las partes y el todo cuyo sentido está subordinado al tiempo. Si comprendemos esto, podemos analizar la física del sonido desde otra perspectiva, como han hecho los músicos a partir de la segunda mitad del siglo XX, y cuyo resultado no es tanto espacial como temporal. La música no se puede estudiar como si fuera un cadáver: quintas, sextas, que pueden ser medidas con regla y cortadas con bisturí. El movimiento redefine en cada momento el significado de las proporciones y las similitudes.

El problema reside en última instancia en el dualismo cartesiano que separa alma y cuerpo. Si la música se relaciona con el cuerpo del hombre, y no con su razón y su mente (que se supone no-corporal bajo este dualismo), entonces estamos ante una relación mecánica, no orgánica, no espiritual. Hoy sabemos sobradamente cuán errado y simplista es este punto de vista, y si valoramos la música lo hacemos también por lo que ella tiene de espiritual. Descartes, al valorar la relación del “hombre corporal” con la “música física”, se ha quedado en el mundo de la res extensa, que en cierto sentido desborda las cuestiones del espíritu, que son esencialmente temporales, requieren tiempo, cambian, nacen y mueren.

En todo caso, por lo que respecta a su segunda cuestión, no creo que su estudio espacial de la música influyera en su filosofía posterior; creo más bien que Descartes partía de ese enfoque espacial desde el principio, aunque obviamente la consideración mecánica de la música, y el éxito que encontró entre sus compañeros, le sirvieran como estímulo para continuar por ese camino. Al fin y al cabo, el pensamiento del tiempo es algo que llegará mucho después, con la Revolución Francesa y la Ilustración, como dos hechos paradigmáticos (respectivamente, político y filosófico) que harán necesario pensar el presente y el lugar hacia el que se encamina dicho presente, contra el estatismo teórico de la escolástica y la política del Antiguo Régimen. A partir de entonces, el estudio del tiempo inundará a todas las disciplinas, desde la biología (evolución darwiniana) hasta el arte (música como arte del movimiento, del tiempo y, por tanto, como el arte por excelencia entre los románticos). Como podrá ver, la filosofía mejora

con el tiempo, y no sólo las llamadas “ciencias”.

P.R.: Dejando a un lado la problemática sobre el espacio y el tiempo, veamos ahora qué tiene por decirnos Descartes sobre los músicos. En el *Compendium* precisa respecto a la música que “su objeto es el sonido”¹⁷, y que, de alguna manera, es desde allí desde donde ésta debe pensarse, desde el estudio de las propiedades del sonido (desde lo que ahora conocemos como acústica, o teoría corpuscular del sonido). Lo anterior lo llevó a afirmar que: “lo que se refiere a la naturaleza del propio sonido, es decir, de qué cuerpo y de qué modo brota más agradablemente, es asunto de los físicos”¹⁸. Quisiera preguntarle: ¿En qué consiste dicha naturaleza del sonido para Descartes? ¿De qué manera el músico puede aproximarse a su objeto, siendo éste territorio del físico? ¿Cuál es la tarea de los compositores e intérpretes?

D.M.S.: El estudio del sonido ha sido esencial en toda la historia de la música, y quizá particularmente en la música contemporánea, con resultados fascinantes. Desde luego, los músicos que han estudiado el sonido y nos han acercado a él nos han dotado de una visión mucho más rica de la que teníamos antes. El uso de la tecnología analógica y digital ha permitido hacer casi cualquier cosa con los sonidos, desde amplificar lo que de otra forma no se hubiera oído hasta despojar a los sonidos de todas sus “impurezas”, pasando por la experimentación espectral, la distorsión y la mezcla de ruidos, sonidos instrumentales y electrónicos, etc. John Cage, en su doble faceta de compositor de música electrónica y teórico del silencio, quizá sea el mejor ejemplo de ello, y la fecundidad de este camino es hoy imposible de negar.

A pesar de todo, no creo que estudiar el sonido desde el punto de vista físico sea siempre necesario, o al menos no creo que sea el único camino, aunque quizá todos los compositores deban hoy pasar por él. Pero no olvidemos que prácticamente ningún músico lo había hecho hasta hace poco. Si se han codeado y han conocido

17. DESCARTES, René. Op. Cit., p. 55.

18. *Ibíd.*, p. 56.

el sonido inconscientemente, es otra cuestión, pero no creo que sea una obligación realizar un estudio sistemático. Hay muchas formas de acceder al sonido y, como le decía antes, cuando lo importante son las relaciones entre los sonidos, y la manera en que estas relaciones afectan a los seres humanos, la cantidad de enfoques necesarios para comprenderlo son tantos que no veo por qué habría que primar el “físico” (por supuesto, cuando decimos “físico” estamos hablando de una delimitación histórica y, por tanto, arbitraria, por mucho que descansen en rigurosos fundamentos epistemológicos). ¿Por qué no el “neurológico”, el “biológico”, el “fisiológico”, el “anatómico”? ¿Por qué no estudiar el oído? ¿Y por qué no las manos y el corazón, que también reciben vibraciones cuando vamos a un concierto? ¿Por qué no el punto de vista “cultural” y “sociológico”, o quizá el “estético” y “filosófico”? ¿Y por qué no todos a la vez? Las fuentes del saber son innumerables y no se reducen a la “física”, por lo menos a la física de nuestros físicos; entre otras cosas porque muchas veces son el resultado de *interacciones* que no pertenecen a ninguna de nuestras ciencias, sino a todas a la vez.

Y entonces podemos volver otra vez al tiempo: ni siquiera el ala de un insecto puede comprenderse solamente por su anatomía, sino que necesitamos saber también cómo se desenvuelve en el tiempo, cómo crece y evoluciona. Lo mismo ocurre con la música, en su cualidad de arte del tiempo y en términos de evolución histórica. ¿No es maravilloso? Esto es lo que da su fuerza a la música: ella es como la vida misma y quizá por eso ahonde más en la verdad. ¿Pero Descartes ni siquiera nos habla de esto! Ni siquiera puede parecerse en algo a nuestros estudiosos del sonido. Sólo tiene usted que escuchar algo de música electrónica para percatarse de que, en este ámbito, las proporciones simples y fáciles de las matemáticas no se encuentran en ningún sitio, y mucho menos nociones como la de consonancia.

En cuanto a su segunda pregunta, no puedo decirle cuál es la tarea de los compositores e intérpretes. En primer lugar, porque el sonido no los incluye necesariamente. Los compositores e intérpretes son algo propio de nuestra tradición, y realmente no de toda ella: podríamos situarlos

entre el Renacimiento y el siglo XIX. En otras tradiciones no existe esa distinción, y tampoco en la totalidad de la nuestra a partir del siglo XX, donde el compositor y el intérprete se han fundido en la música electrónica o han desaparecido en la música aleatoria. Tenemos que acostumbrarnos a pensar la música de forma abierta, no cerrada. No sé qué harán los músicos del futuro ni bajo qué parámetros se los juzgará. Lo único que pido, no a los compositores y a los intérpretes, sino a los seres humanos, es que hagan música, que se aprovechen del sonido y de sus capacidades para ahondar en nuestro interior y en el interior del universo. Hasta ahora hemos aprendido mucho de nosotros mismos gracias a la música. ¿Por qué no seguir haciéndolo de cualquier manera, siempre y cuando sea buena? ¿Cómo voy a decir yo a los compositores lo que tienen que hacer? Más bien, hay que decirles lo que *no* tienen que hacer o, mejor, aquello en lo que no pueden creer. ¿Qué es la “buena” música? Como diría un kantiano, el contenido es un misterio. Pero puedo ayudarte con la actitud: lo importante es no dejarse llevar por los convencionalismos y recordar la complejidad de las cosas. Lo importante es ser crítico. El siglo XVII sobrevaloró la importancia de la física. ¿Qué estamos sobrevalorando nosotros hoy? ¿Qué significa hacer música? ¿Por qué hacemos música? ¿Puede la música mejorar nuestras vidas? Creo que un buen compositor debería hacerse estas preguntas para no caer en las trampas de su siglo, o en las de todo siglo. Si se las hace o puede ayudarnos a responderlas, no me importa cómo lo haga.

P.R.: En *El discurso del método* (1637), Descartes se mostró reacio a aceptar la veracidad de los juicios provenientes de los sentidos, ya que; “los sentidos externos se engañaban; y no sólo de los externos, sino también de los internos”¹⁹. Por otra parte, para Descartes los sonidos de la música deben guardar proporciones matemáticas sencillas en tanto duración y altura (él pensaba que los

19. DESCARTES, René. Discurso del método. Víctor Florián (Trd.). Colombia: Editorial Panamericana.1999, p.160.

tiempos debían ser homogéneos y que se debían preferir las consonancias ya que éstas derivaban de la divisiones simples de una cuerda): “Allí [en la proporción] las diferencias son iguales y por eso el sentido no se fatiga tanto al percibir separadamente todos los elementos que contiene”²⁰. ¿Podríamos pensar que para Descartes los sonidos que deleitan los sentidos deben estar constituidos por proporciones simples porque, de alguna manera, deben ser acordes a nuestras limitaciones sensoriales?, es decir, ¿Usted piensa que, tal vez, en el *Compendium* se encuentra presente la semilla de lo que Descartes va a desarrollar tiempo después en *El discurso del método*? ¿Podría tratar esa relación entre música y sentidos?

D.M.S.: Efectivamente, la relación entre música y sentidos es esencial en este *Compendium* y resume, de una manera bastante clara, el pensamiento posterior de Descartes. No olvidemos que la música (de los músicos) no será considerada un arte importante hasta el siglo XIX, siendo prácticamente despreciada por toda la modernidad cartesiana y por la Ilustración (con la excepción de Rousseau). Y, efectivamente, esto está íntimamente relacionado con la vinculación cartesiana entre música y sentidos, y con la devaluación que Descartes hace de estos últimos, cuyo trasfondo doy por supuesto.

El Romanticismo y la Posmodernidad harán tres cosas a este respecto: primero, mostrar que la música también es “razonable”; segundo, mostrar que los sentidos, si los entendemos como lo opuesto a la razón, tienen su propio “sentido”: hay elementos no-rationales del arte que tienen tanta complejidad y riqueza como los “rationales”; y tercero, mostrar que, de todas formas, lo razonable no es lo único importante, si es que es algo cerrado y completamente distinto de los sentidos, los sentimientos, las emociones o las pasiones. De hecho, gracias a que hemos salido del cartesianismo somos capaces de aceptar que la música también es importante: en primer lugar, por su vinculación con el hedonismo; en segundo

20. DESCARTES, René. Compendio de música. *Op. Cit.*, p. 58.

lugar, por su vinculación con el conocimiento no meramente “racional” o “conceptual”; en tercer lugar, por su vinculación con la práctica, y no sólo con la teoría: porque la música es una forma de contemplación, pero también nos enseña a movernos, nos purifica y nos hace felices.

El *Compendium*, por su parte, habla de los sentidos como de los hijos tontos de la razón o, mejor dicho, de la “conciencia”. Los sentidos sólo servirían en la medida en que fueran útiles a la conciencia, al raciocinio matematizante, al cálculo, al dibujo del círculo. Incluso tiene la extraña idea de que todo lo no-razonable, como usted dice, requiere ser sometido a un proceso de simplificación. Los sentidos *no se enteran*, por decirlo así, de modo que no es bueno forzarlos: el arte debe imitar una naturaleza simplificada, siempre consciente y sistemática, para que no se pierdan. Es decir, justamente todo lo contrario de lo que adjudicaría después un romántico al arte: caos, infinito, inconsciencia, voluntad, fenómenos internos e íntimos de la naturaleza y el cosmos, incompreensión.

Descartes desconoce del todo, en lo que se refiere al arte, la complejidad de la psicología humana, los procesos inconscientes, las disposiciones sociológicas y culturales, los hábitos. La cantidad de cosas que hace nuestro cerebro cuando escuchamos música, y que no es mera razón o intelecto, es tan compleja que la ingenuidad cartesiana resulta simplemente inaceptable. Además, el arte no puede analizarse bajo el enfoque de la razón consciente, tal y como la entiende Descartes, sobre todo cuando la mayoría de cosas que hacemos cuando escuchamos música, como cuando hablamos, bailamos, nos sentimos bien o escribimos una obra de filosofía, dependen de procesos inconscientes que no controlamos y que, por ahora, no podemos explicar con muchos detalles. Comprender a Beethoven no implica solamente razonar su obra, sino también aprenderla inconscientemente, sentirla y vivirla en cada una de sus relaciones: tanto si éstas son matemáticas como si no lo son. Es como aprender a nadar: la teoría está muy bien, pero uno se ahoga si se queda en ella, y nadie diría que nuestros movimientos en el agua son de naturaleza mecánica. Más bien son

de naturaleza orgánica y aprendida. Por parafrasear a Heráclito: uno no puede nadar dos veces en el mismo río, pero tampoco de la misma manera. La prueba de todo está en que, contra el pronóstico del *Compendium*, hemos sido capaces de escuchar comprensivamente música mucho más compleja que aquella que Descartes define: pensemos en Bartok o Stockhausen. Incluso cuando acuden a las matemáticas no lo hacen suponiendo una relación entre música y sentidos, que sólo detecta modelos simples y que excluye todas las demás relaciones, sino aprovechando todos los fenómenos musicales que están en sus manos.

Pero a todo esto deberíamos añadir otra objeción, y es que a Descartes se le olvida también que incluso para la música más sencilla y matemática se necesita una preparación previa, que nada tiene que ver con las matemáticas: para escuchar bien a Mozart, por ejemplo, hace falta una buena educación, escuchar una y otra vez hasta que aprendamos de forma inconsciente las relaciones estructurales, las distinciones tímbricas y melódicas, las alturas y el ritmo, las articulaciones..., como nos ocurre al aprender a caminar o al montar en bicicleta. Pero eso no es todo, pues también en el ámbito de la conciencia puede aprenderse mucho más: ¿Acaso no puede uno sumergirse en los ideales masónicos y revolucionarios, en los problemas sociales de la mujer y los excluidos, en el movimiento ilustrado y en los conflictos del Antiguo Régimen y la nueva sociedad, en la unión de ópera bufa y ópera seria?

Es extraño que Descartes no cayera en la cuenta, como sí lo haría Leibniz, de que el mundo de la razón y el de los sentimientos no estaban tan separados. A nosotros, por mil razones, nos parece hoy que la música nos ofrece una muestra demasiado clara de ello como para no verlo. La música constituye una prueba irrefutable de que los sentimientos y la razón son la misma cosa, sólo que enfocada desde puntos de vista diferentes. Por eso me cuesta entender que Descartes reflexionara tanto sobre la música y le dedicara tanto tiempo en su vida, y que sin embargo no se diera cuenta de que ella escondía una prueba contra su propia filosofía. Quizá, si hubiera ahondado más en la música, habría visto las deficiencias de su dicotomía entre cuerpo y alma. Sin acudir

a la glándula pineal, habría encontrado que esta comunión no está hecha con un hilo, sino con millones de conexiones neuronales que se soportan mutuamente y que no distinguen, sino que unen, las conexiones racionales y las sensibles.

Como ya he dicho, no tenemos tiempo para explicar esta devaluación de los sentidos, justificada en clave escéptica, pero diré una cosa: al menos en un sentido, Descartes transfigura con ella la realidad de las cosas, de una manera muy peligrosa que sigue asentada en nuestra cultura. Me refiero al antropocentrismo y al antropomorfismo, concretamente en su vertiente individualista. Desde el punto de vista epistemológico, parece muy plausible, pero ontológicamente es una inversión macabra. Si nos fijamos en la línea del idealismo que va de Descartes a Hegel lo entenderemos mucho mejor. Lo que estos filósofos hicieron fue hacer del hombre el centro del universo: el sujeto constituyente, el yo que se representa al mundo y a los otros hombres. La realidad, sin embargo, es la inversa: es el mundo el que creó al hombre y su modo de representación; son las otras mentes quienes configuran mi propia mente; son los sentidos y las pasiones quienes estuvieron antes que la razón. En la lógica de Descartes, la mujer del siglo XVII desaparece, pero es la mujer quien pare al hombre; los sentimientos y las emociones desaparecen, pero son ellos quienes incitan nuestra conservación. El mundo es más absurdo (es decir, absurdo *para la conciencia*, o sea, no-humano) de lo que nos gustaría imaginar. El mundo nos hizo a su imagen. No fuimos creados por un Dios razonable, sino por la interacción entre una naturaleza simiesca y un entorno hostil. Y, ¿quién diría que el mundo es antropomórfico? El valor de la música y su íntima revelación deberían ser estudiados desde esta perspectiva.

P.R.: Descartes comienza el *Compendium* con la siguiente frase: “su objeto es el sonido y su finalidad [refiriéndose a la música] es deleitar y provocar en nosotros pasiones diversas”²¹. Esta frase podría vincular, (1) el estudio del sonido cartesiano que

21. *Ibid.*, p.55.

se encuentra en el *Compendium* con (2) el estudio posterior de las pasiones que se encuentra en *Les passions de l'âme*. Es decir, se podría pensar que lo que desea explicar Descartes, por medio de la razón, es la manera como el sonido (*affectiones*) es generador de pasiones (*affectus*). ¿Piensa que Descartes pretendía una justificación matemática que permitiera entender la belleza?, ¿Piensa que, tal vez, la teoría musical de Descartes busca darle legitimidad científica al trabajo de los músicos? ¿Piensa que el proyecto cartesiano de relacionar música y pasiones tiene como propósito restituir la razón en la música?

D.M.S.: Como he dicho antes, no creo que Descartes tuviera la pretensión de influir en la música de su tiempo, y ni siquiera de dar legitimidad o quitársela a los compositores de su época. Posiblemente lo hacía en su vida privada, quizá denunciando que alguna música no era lo suficientemente proporcional o simétrica. En todo caso, el *Compendium* es claro al respecto: sólo intenta comprender cómo es posible que la música mueva nuestros afectos. La explicación es mecánica y no permite hablar de “belleza”: Descartes devalúa los sentidos y hace de ellos simples receptores. Más que de “belleza”, Descartes hablaría de capacidad para despertar emociones, y esto se entiende aquí como el resultado de la buena relación entre la naturaleza humana y la naturaleza del sonido. Ya he dicho que esto es demasiado amplio, y también ambiguo; ahora digo que además no tiene ninguna pretensión estética. Es cierto que Descartes, con su *Compendium*, fue un estímulo para algunos pensadores posteriores, que sí utilizaron el enfoque cartesiano para justificar una mirada estética, que intentara explicar la “belleza”, y concretamente la centralidad de la armonía en la belleza musical, por encima del melodrama, de la melodía, etc. Es el caso de Rameau²², por ejemplo, pero no de Descartes. A juzgar por lo que publicó, no parece que éste último considerara posible realizar un estudio “artístico” de la música. El arte por excelencia, por aquel entonces, era la poesía, con su elemento racional y semántico, supuestamente incompatible con la música: si el mundo es razonable, si es divino (y Descartes creía en ello), entonces la poesía debe ser el arte por excelencia. Lo que descubrirán los románticos, precisamente, es que el mundo no es razonable, es decir, que no está hecho para el hombre: no es que el hombre esté en el centro y el universo en su periferia, sino que el hombre está en la periferia del universo.

22. Jean-Philippe Rameau (1683 - 1764) fue compositor y teórico musical francés.

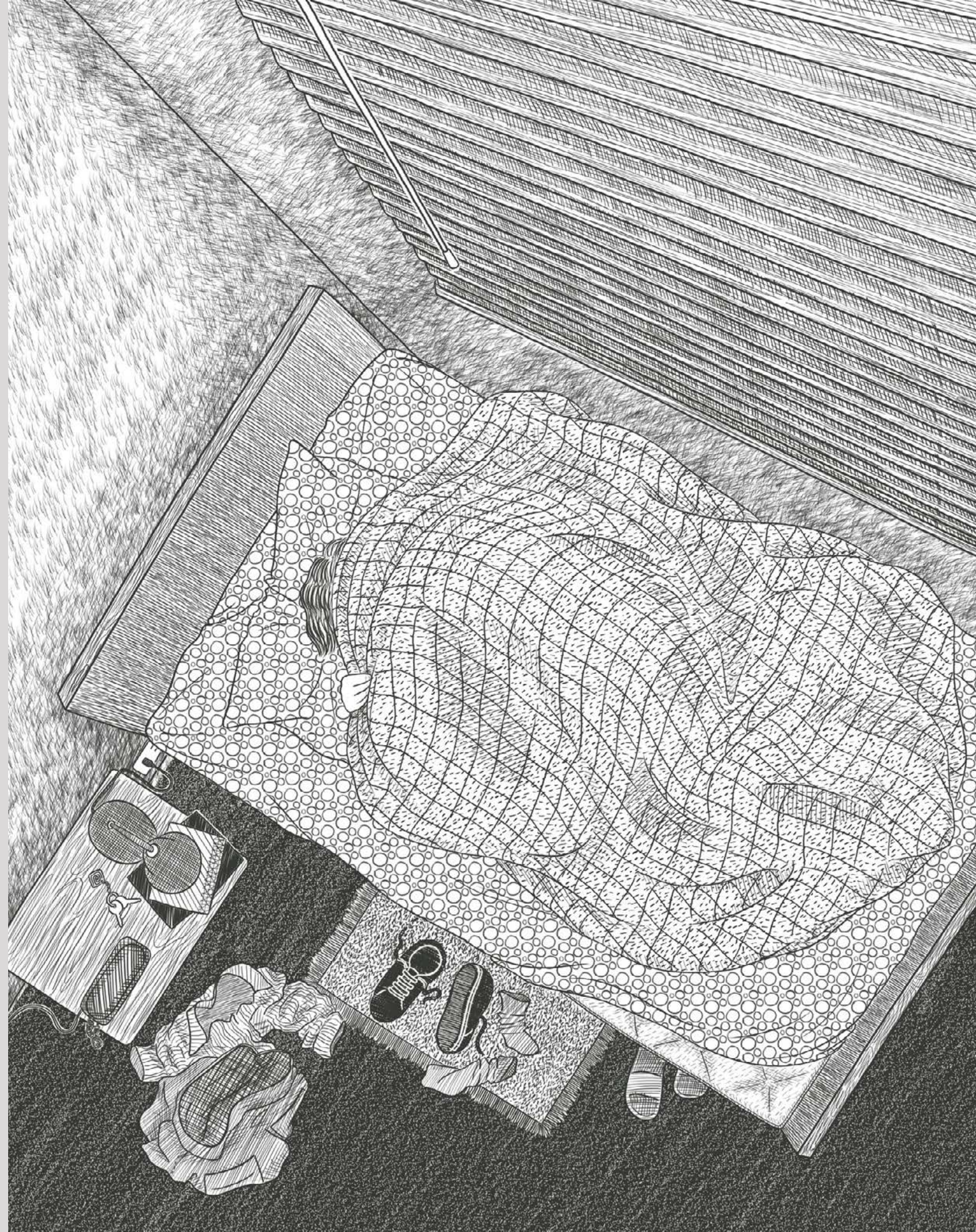
En cuanto a dar legitimidad, por tanto, tampoco lo creo, y en todo caso no es muy interesante. La “legitimidad científica”, si entendemos por ella la legitimidad propia de las llamadas “ciencias”, y especialmente de las ciencias naturales, es sólo una de las infinitas legitimidades posibles, y quizá una de las menos reveladoras, al menos por ahora. ¿Por qué no hablar de “legitimidad artística”? ¿Todavía no nos hemos enterado de que el mundo es diverso? Y lo mismo vale con respecto a introducir la “razón” en música. Una vez más, me cuesta entender qué significa eso: hay razones “artísticas” y “psicológicas”, “musicales” y “pictóricas”. No entiendo por qué unas razones deberían estar por encima de otras: ¿hay “razones *razones*”?

No olvidemos que la estética nació después de Descartes, que cae en errores que muy pronto desaparecerán de la filosofía; pero además tenemos que aprender a no reducir la realidad a una de sus caras. Pregúntese usted: ¿Bajo cuántas miradas puede mirarse el mundo? Y, sobre todo: ¿Cuántas caras tiene el mundo por cada ojo que mira? Ya que estamos con las matemáticas, multiplique el número de perspectivas bajo las cuales puede ser abordada la realidad por el número de ojos que la miran. Para los señores y señoras del método, el resultado será aterrador; para otros, será indiferente; para otros, estimulante. Lo que está claro es que esto nos enseña a ser un poco más modestos: a recordar que no podemos reducir la realidad a una de sus infinitas perspectivas y mucho menos a una de nuestras diminutas miradas. En esto, nada ha hecho más daño a la filosofía que la creencia milenaria en “el Único e Indivisible Ojo de Dios” (¿no era eso la búsqueda de “*el método*”?). Los occidentales, y entre ellos Descartes como uno de sus mayores representantes, nos hemos acostumbrado a buscar esa mirada única e indivisa: de ahí nuestra tendencia, tan destructiva como inútil, a pasarlo todo por el filtro de las dicotomías. “O es bueno o es malo”, “o es matemático o es malo”, un monoteísmo teórico que es sólo una secularización del más clarificador “o es la mirada divina o no es nada”. El arte nos enseña todo lo contrario, es decir, que las miradas son innumerables. Y no hace falta pensar en Picasso, también nos lo enseñaron Homero y Johan Sebastian Bach.

El arte, por sí mismo, es una prueba del cambio, de la necesidad de mirar cada cosa en su momento y bajo su punto de vista, teniendo en cuenta su singularidad. Hay tantas formas de pensar el agua como gotas de agua; hay tantos “homo sapiens” como hombres vivos y muertos. “Razón” es sólo una palabra. ¿Para quién será una sorpresa que los seres humanos estamos mucho más limitados de lo que nos gusta pensar? El arte es sólo un hachazo en la frente de la vanidad humana. Ojalá Descartes nos hubiera hablado de esto, porque la relación entre la música y los afectos apunta siempre en esta dirección, al menos si se la analiza seriamente. Los conceptos son cerrados y unívocos; las sensaciones son abiertas y plurívocas. Imagina la simplicidad de una silla y recuerda que, a pesar de todo, el concepto de silla es incapaz de dar cuenta de las infinitas sillas posibles. Imagina ahora qué corta es la definición de un organismo o, peor todavía, la del universo entero. Los sentidos están en contacto con esa multiplicidad, como nuestros afectos y emociones. Nosotros no queremos una silla cualquiera, sino esa silla. No disfrutamos con cualquier cielo, sino con ese cielo. No queremos a una mujer, sino a esa mujer. Pero, ¿acaso hay otra cosa? ¿Dónde está *la* silla, *el* cielo y *la* mujer?

El arte no nos engaña, pues su naturaleza le impide esconder su origen. El arte también tiene razón y no necesita que una razón externa, matemática, instrumental, mecánica, automática, o como quiera llamarse, venga a decirle cómo es el mundo. Por supuesto que esas razones externas también pueden ser importantes, e incluso tenidas en cuenta por el arte, pero no excluyen ni sustituyen a las razones del arte, y cuando intentan hacerlo sólo crean un problema más para nosotros. De todas formas, a medida que uno reflexiona va descubriendo que al final todo está más conectado de lo que parece, es decir, que “razón” y “sentimientos” son solamente palabras que utilizamos para hacer cosas, como promesas o entrevistas, pero no para desgajar la realidad y separar lo que sólo nuestros conceptos han separado.

P.R.: Bueno, Daniel Martín Sáez, Muchas gracias.



Eventos

"De noche descansa y no vuela
ni canta, sino que se oculta y
permanece inmóvil"

Luciano de Samósata

Bloomsday: historia de una fiesta *

David Jiménez González
Universidad de Caldas
davidjimenezgonzalez@hotmail.com

*“Dame, Señor, coraje y alegría
Para escalar la cumbre de este día.”*
Jorge Luis Borges, *James Joyce*

“Todos están lavados en la sangre del sol”
Leopold Bloom en *Eumeo*

“Mi intención no es solo transmitir el mito *“sub specietemporisnostri”*–escribió James Joyce a su amigo, Carlo Linati, en 1920 – sino también permitir que cada aventura (Esto es, cada hora, cada órgano, cada arte se interconecte y se interrelacione en el esquema estructural del todo) condicione e incluso cree su propia técnica. Cada aventura es, por decirlo de alguna manera, una persona, aunque esté compuesta por personas –como habla Aquino sobre el ejército de Ángeles.” Así como Odiseo fue conocido como “El de muchas mentes, el de muchas artimañas”; el “Ulises” de James Joyce es un libro con demasiadas dimensiones poéticas y temporales, que aun conmueven a los lectores habituales de la novela, que siguen el empeño del autor de ir de lo particular a lo universal, de la sensación más vulgar a la idea más sublime, basada ésta en un orden semejante al cosmos medieval retratado en “La Divina Comedia”.



Diseño: Juan David Marín Dávila.

Leopold Bloom. A través de ellos toma, desde la pobreza de una nación destrozada por la superstición, el hambre y la opresión, la Gran Tradición de la Novela Decimonónica que llegó a su culmen en la obra de Gustave Flaubert. Joyce, cuya inclinación hacia el realismo se manifiesta de manera temprana en los cuentos reunidos en “Dublineses”, lleva esta visión hasta el extremo, incluyendo no solo una concepción cerrada de la percepción (basada en los conceptos de “Tiempo”, “Espacio”, “Materia” y “Movimiento”), sino una ampliación y un festejo hacia la experiencia interior (por medio de los recuerdos, las fantasías, la interpretación del pasado colectivo y de quienes somos como individuos). “Ulises”, citando a T. S. Eliot, ordena “la futilidad y la anarquía de la historia contemporánea”. El pandemónium de las aspiraciones y del carácter de Joyce –con todas sus inclinaciones hacia la música, la filosofía aristotélica de corte aquinatense, la blasfemia escatológica y la historia del pueblo irlandés– se organiza dentro de una Babel hecha Palabra, satírica y mitológica, reuniendo las Grandes Esperanzas y las Ilusiones Perdidas de la Pesadilla de la Modernidad.

El 16 de Junio de 1904 es la fecha del día del juicio (el “Doomsday”) para el “every-man” Leopold Bloom. El 16 de Junio de 1904 es la fecha cuando transcurren los sucesos del “Ulises”: el “Bloomsday”. La palabra “Bloomsday”–

Quizás solo hombres de la erudición de Richard Ellmann, Anthony Burgess o Umberto Eco –o seres tan cercanos al corazón y al temperamento de Joyce como Frank Budgen, su compañero de letras, o su hermano Stanislaus– puedan conocer cada recoveco, cada melodía, cada anécdota que podrían ayudar a reconstruir a la ciudad de Dublín, en caso de que pudiera ser borrada de la faz de la tierra. No obstante, no importa si no conocemos las intrigas políticas y literarias que se daban en Irlanda, durante principios del S. XX: “Ulises” es la recreación del espíritu de Joyce con la obsesión de su vida: Dublín, aquella “querida y sucia ciudad” de la que nunca partió; a pesar de su exilio voluntario en la Europa continental. Y así como no pudo dejar, de corazón, su ciudad, tampoco su sensibilidad artística pudo desprenderse de las vivencias o de los recuerdos, dejando que su misma vida fuera el mayor fruto de su talento: que su propia existencia fuera la experiencia de su propia filosofía. Por lo tanto, las dimensiones poéticas y culturales se vinculan en la nostalgia: los sueños de juventud, el balance de la madurez.

James Augustine Aloysious Joyce, hijo de John Joyce y de Mary Jane Murray, se ve a sí mismo como un artista que lucha por su libertad y, al mismo tiempo, como un burgués a pesar de sí mismo, en las figuras de Stephen Dedalus y de

portmanteau que no fue concebido por Joyce– expresa la idea de lo ordinario como vía hacia lo sublime: la idea de poder elaborar la vida como una obra de arte, por medio de la imaginación, la vida transcurrida y la persistencia de la memoria. Joyce desprende el 16 de Junio de 1904 de su orden cronológico, para que haga parte del Diario de la Eternidad. Los Barrios, las vías y los monumentos de la Dublín de Joyce (Las Torres Martelloen Sandycove, el Número 7 de Eccles Street, WestlandRow, el edificio del Freeman’sJournal, la Columna de Horacio Nelson en medio de O’Connell Street, el Bar del Hotel Ormond, o el Nighttown donde se situa el Burdel de Bella Cohen) se nos parecen los “círculos” del Purgatorio, dados en un mundo de completa inmanencia: un mundo percibido por los sentidos y el remordimiento. La Odisea de Homero–como un Virgilio apenas visible– será el “Leit-Motiv” que nos deje entrever el destino y la causalidad que vinculan a Leopold Bloom y a Stephen Dedalus. La psicología y la mitología se unen para comprender estas versiones contemporáneas de Ulises y de Telémaco: el hijo que aún se empeña en ser un príncipe del arte; el padre, desencantado de sí mismo, que se resiste aún a ser rey de su comodidad burguesa, a causa los sueños frustrados, traídos por la nostalgia.

Pero ¿Qué hay del 16 de Junio de 1904 que hemos dejado en el calendario, como excusa comprender una novela? En 1904, mientras la Guerra Ruso-Japonesa estaba llegando a su momento más álgido, miles de irlandeses seguían huyendo de la pobreza y del régimen imperial impuesto por la Gran Bretaña, viajando hacia Norteamérica, en barcos-ataúd. Esta situación dio lugar a varios actos inescrupulosos: Leopold Bloom se entera, por medio de la prensa del 16 de Junio, de un proceso judicial incoado contra presuntos culpables de estafa, habiendo ofrecido éstos un pasaje barato hacia Canadá. Igualmente, en 1904, otro irlandés célebre, Roger Casement, publicaba su Informe sobre las Atrocidades en el Congo, enfrentándose contra

los intereses coloniales del Reino de Bélgica. Casi un siglo después, Mario Vargas Llosa en su novela *El Sueño del Celta*, retratará a Casement como un hombre semejante a Stephen Dedalus: un hombre que trata de despertar de la pesadilla de la historia moderna, a través del humanismo y la inteligencia; aunque con un sentido patriótico que lo acerca más a la efigie de un Michael Collins:

“En esos primeros meses de 1904 (Roger Casement se introdujo en) un antiquísimo pasado en el que historia, mito y leyenda –la realidad, la religión y la ficción– se confundían para construir la tradición de un pueblo que seguía conservando, pese al empeño desnacionalizador del Imperio, su lengua, su manera de ser, sus costumbres, algo de lo que cualquier irlandés, protestante o católico, creyente o incrédulo, liberal o conservador, debía sentirse orgulloso y obligado a defender. (...) Aquellos meses significaron el redescubrimiento de su país, la inmersión en una Irlanda que sólo había conocido por conversaciones, fantasías y lecturas, muy distinta de aquella en que había vivido de niño con sus padres, o de adolescente con sus tíos abuelos y demás parientes paternos, una Irlanda que no era cola y sombra del Imperio británico, que luchaba por recobrar su lengua, sus tradiciones y costumbres. «Roger, querido: te has vuelto un patriota irlandés», le bromeó en una carta su prima Gee. «Estoy recuperando el tiempo perdido», le respondió él.”

La psicología y la mitología se unen para comprender estas versiones contemporáneas de Ulises y de Telémaco: el hijo que aún se empeña en ser un príncipe del arte; el padre, desencantado de sí mismo, que se resiste aún a ser rey de su comodidad burguesa, a causa los sueños frustrados, traídos por la nostalgia.

Para 1904, James Joyce había regresado de su primer viaje a París para ser testigo de la muerte de su madre, hecho que marcó su definitivo distanciamiento con las tradiciones irlandesas. El “non serviam” será su bandera contra Irlanda, “la cerda vieja que se come a sus crías”. Con apenas

El diez de Junio de ese mismo año será el día cuando, casualmente, Joyce quede cautivado con la belleza de la mujer que lo acompañaría durante el resto de sus días: Nora Barnacle, una empleada de hotel, nacida en Galway y que había huido de la casa paterna tras años de maltrato. Tras un breve flirteo, quedan para encontrarse el día quince. Ese día, James y Nora no podrán verse, a causa de un sobresalto en el hotel donde trabaja ella.

veintidós años, Joyce ya había concebido sus propias “virtudes teologales” –Exilio, Silencio y Astucia– para defenderse de la tentación del nacionalismo –tanto en las tertulias literarias, encabezadas por Lady Gregory, George Russell y William Butler Yeats; como en los movimientos políticos, originados en torno a la figura del caudillo Charles Stewart Parnell, que derivarían en el separatismo del “Sinn Fein” y en la violencia del IRA–.

El diez de Junio de ese mismo año será el día cuando, casualmente, Joyce quede cautivado con la belleza de la mujer que lo acompañaría durante el resto de sus días: Nora Barnacle, una empleada de hotel, nacida en Galway y que había huido de la casa paterna tras años de maltrato. Tras un breve flirteo, quedan para encontrarse el día quince. Ese día, James y Nora no podrán verse, a causa de un sobresalto en el hotel donde trabaja ella. Entre la decepción y la esperanza, Joyce le escribe:

Debo estar ciego. Durante largo rato estuve mirando una cabeza de cabello castaño rojizo y después decidí que no era la suya. Volví a casa muy abatido. Me gustaría concertar una cita, pero quizás no sea conveniente para usted. Espero que sea tan amable de fijarla usted misma, si es que no me ha olvidado.

Será el dieciséis cuando se dé el primer encuentro, marcado en la memoria de Joyce como el día “cuando ella lo convirtió en un hombre”. Empero, y a pesar de la importancia íntima de esta fecha, el dieciséis de Junio en el “Ulises” contendrá referencias a hechos que se dieron,posteriormente, al encuentro entre Joyce y Nora. Estos hechos influenciarán en la esencia del relato.

Por aquel entonces, Joyce no vivía con sus padres ni hermanos, sino en una de las Torres Martello, en Sandycove –construidas estas por los británicos, en 1804, como defensa contra una posible invasión marítima por parte de Napoleón. Estas torres eran alquiladas por el ayuntamiento de Dublín ante el déficit presupuestal. –Para quien sería el autor del “Retrato del Artista Adolescente”, las Torres Martello serían el símbolo del “omphalos”: el surgimiento de la identidadirlandesa, por medio de un renacimiento pagano en pleno siglo XX, que vincularía a la Isla Esmeralda, con la maternal herencia griega, (transmitida ésta a través del “mar color de vino”). Joyce compartía su residencia con un joven inglés, Samuel ChenevixTrench (“Haines” en la Novela) y con el estudiante de medicina, y poeta ocasional, Oliver St. John Gogarty, quien serviría para inspirar el personaje de BuckMulligan. Gogarty era conocido, entre las tertulias líricas de Dublín, como el autor de “La Balada del Jovial Jesús”, que Joyce parodió en el “Telémaco”:

“Soy el chico más raro de que se ha oído hablar.

Mi madre era judía y mi padre era un pájaro.

Con José el Ebanista no puedo andar de acuerdo:

Brindo por mis discípulos, brindo por el calvario.”

Durante Septiembre, la convivencia entre el temperamental Joyce y el egocéntrico Gogarty terminaría de manera abrupta. El 9 de septiembre Gogarty se enfurece ante la referencia que Joyce hace de su persona en su poema satírico “El Santo Oficio”, en el cual, el autor hace tanto un voto de fervor estético -hacia La “Poética” de Aristóteles- como una diatriba contra el ambiente literario de su ciudad: contra las imposturas y las ilusiones patrioterías que abundaban entre los literatos dublineses.

Por mí mismo, a mí mismo me bautizo
con el nombre de Catarsis–Purgativo.
Yo, quien desgredado abandoné camino
por defender la gramática de los poetas,
llevando a tabernas y burdeles
la mente del ingenioso Aristóteles.
Aquí mi intérprete debe estar
por si acaso los bardos lo intentan
y se equivoca, por lo que, ahora
de mis labios reciben ciencia peripatética.
(...)Si uno rige su vida por el sentido común,
¿cómo puede dejar de ser profundo?
Pero no debéis considerarme como a uno
de aquella compañía de mojigangas. (En especial)
Con aquelquien cuya conducta parece tener
preferencia por un hombre de «tono» (...)¹
Así vuelvo la vista,
distante da las vacilaciones
de ese heterogéneo séquito, esas almas
que odian la fortaleza que la mía tiene,
acerada en la escuela del viejo Aquino.

Pero el verdadero final de la difícil cohabitación llegaría el 19 de ese mismo mes, cuando Trench dispara contra Joyce. Trench, tras despertar de una pesadilla, cree todavía estar en ella al percibir aún la sombra de una pantera que lo acosaba en sueños. Aterrado, hala del gatillo de su pistola, sin llegar a herir a Joyce. Sin más demora, éste sale del lugar, viendo este suceso como una señal de su partida inminente de la Isla. Joyce, en voz de Stephen Dedalus, deja registro de este suceso: “Ahí en la oscuridad, con uno que no conozco, y que delira y gime para sus adentros que le va a pegar un tiro a una pantera negra. (...) Si ése se queda aquí, yo me voy.”

Tres meses antes del episodio de la “Pantera” Joyce, 22 de Junio, aún no comprometido con la monogamia y sin haberle prometido fidelidad a Nora, se enfrenta con un hombre quien se atreve a murmurar sobre el pasado “non sancto” de Nora. Todo se resuelve por medio de los puños, lastimándose así Joyce. Sólo un judío conocido por la infidelidad de su esposa, un tal

Alfred Hunter, le ofrece ayuda. Hunter, un ser despreciado por su comunidad y tratado por el mismo Joyce con indiferencia, reacciona con amabilidad ante alguien que no le había mostrado la más mínima deferencia. Esta actitud sorprende tanto al aspirante a escritor que, en 1906, mientras buscaba un editor que le ayudase a publicar “Dublineses”, medita sobre escribir un último cuento: el judío errante vagando por Dublín, como Odiseo buscando el camino a Ítaca.Tendría que esperar Joyce hasta 1914, el año cuando concluyó el “Retrato...”, y de haber disfrutado de la amistad EttoreSchmitz –más recordado como ItaloSvevo: el autor de “La Conciencia de Zeno” –, para poder concretar el perfil de Leopold Bloom y, así, iniciar la escritura del “Ulises”. El encuentro de Nora Barnacle, la ayuda de Alfred Hunter y su experiencia en las “Torres Martello” fueron hechos sincretizados, junto con la personalidad imaginada de Joyce, para crear el ambiente en la novela. Esto hace comprensible las sutiles sugerencias en los capítulos de “Eumeo” e “Ítaca”, cuando Bloom le ofrece su casa a Dedalus para que se pase, pues este no quiere encontrarse con Mulligan, tras una violenta –y apenas mencionada- disputa.

El 16 de Junio de 1954, cincuenta años después del primer encuentro entre Joyce y Nora Barnacle, se celebró, de manera pública, el primer “Bloomsday”. Aunque el 16 de Junio era una fecha especial tanto para el escritor como para su familia y sus colegas, no fue sino hasta 1954 cuando se empezaron a establecerse las peculiares costumbres anuales, para celebrarr el espíritu de la obra: un opíparo desayuno, en O’Connell Street, con chuletas, salchichas, judías y pudines (sin pasar por alto el riñón de cerdo que tanto disfrutó Bloom al inicio del capítulo de “Calipso”); usar ropa a la moda eduardiana, llevar sombrero de hongo, portar una patata como amuleto, comprar un jabón de limoncillo o, simplemente, beber whisky junto con un sándwich de queso para el almuerzo. La idea del peregrinaje por Dublín, siguiendo las divagaciones de Bloom y de Dedalus dadas a lo largo del libro, es atribuida a John Ryan –publicista y director de la Revista literaria “Envoy”- y al novelista Brian O’Nolan. La empresa tuvo la aprobación del odontólogo Tom Joyce,

1. Subrayado fuera del texto.

como representante de la familia. Junto con otros, se recreó el sepelio de PaddyDignam, tal como se describe en los capítulos de “Los Lotófagos” y de “Hades”. En horas de la tarde de ese 16 de Junio de 1954, la celebración derivó en blasfemias y pependencias entre los mismos organizadores, avivadas por el alcohol. Estos sucesos confirmarían el juicio de Bloom, de que es imposible pasear por Dublín sin toparse con una taberna.

A más de medio siglo de celebrarse el primer “Bloomsday”, este festejo se ha extendido a las ciudades donde tuvo su residencia Joyce: Trieste, Zürich y París. Igualmente, a ciudades mencionadas en Ulises (Como Szombathely, el pueblo donde nació el padre de Leopold: Virag Rudolf. En este pueblo, el “Bloomsday” es celebrado en las ruinas restauradas del templo de Isis, construido durante la época de la ocupación romana). La fiesta del Bloomsday, por ser un suceso tan sofisticado como libresco, siempre ha conservado

un carácter restringido, que apenas ha llegado a tomar un carácter popular. Ejemplo de ello es “La Sociedad de Finnegan”, encabezada por el escritor catalán Enrique Vila-Matas. Esta sociedad seha reunido, desde el 2008, para conmemorar y discutir sobre la obra de Joyce. Igualmente, la “Sociead del Finnegan”, a propósito de Joyce, celebra la “Vía del Finnegan”, esto es: la “Vía de la Dificultad Literaria” (recorrida por escritores tan dispares como Stendhal, HermannMelville, Thomas Pynchon, David Foster Wallace, Robert Musil, Georges Perec, o Roberto Bolaño). La “Vía Literaria” es una respuesta al ocaso de la “Era Gutenberg” y a la degradación de la cultura del libro, expresada ésta en el culto al “BestSeller”, en el olvido del compromiso estético en la escritura, en la subestimación del lectory en la popularidad de la jerga “posmodernista” (El mismo Vila – Matas ha tratado, a lo largo de toda su obra, sobre el tema de la “Vía de la dificultad literaria”. En su novela “Dublinesca”, ha hecho énfasis en el fin de la “Era Gutenberg”: en esta historia, un editor visita la capital de Irlanda durante el Bloomsday, reflexionando sobre el futuro de la literatura como necesidad existencial, ante la inevitable venalidad del mercado editorial).

Pero estas restricciones literarias, propias de la celebración del Bloomsday, se desvanecen, cuando “Ulises” ha servido de inspiración para varios grupos musicales. Junto con “The Sensual World”, de la cantante inglesa Kate Bush, el más conocido de estos homenajes musicales ha sido la canción “Rejoyce”, interpretada por Jefferson Airplane, perteneciente a su álbum de 1967 “AfteBathing at Baxter’s”. En su letra, hay una ingeniosa referencia a Molly Bloom, tanto al ser ella la parodia de la Gea Tellus –al momento de dormir junto a su marido- como en la infidelidad cometida constantemente con su amante, BlazesBoylan:

*Molly'sgone to blazes,/Boylan'scrotchamazes:/
anywomanwhosehusbandsleepswithhis head/ allburieddown at thefoot of hisbed.*

No obstante, la canción que podría haber reflejado mejor el espíritu irónico y sublime del “Ulises” bien pudiera ser “Islands”, interpretado por el grupo de Rock Progresivo King Crimson. En su letra, podemos hallar una evocación profunda hacia el anhelo de eternidad que aún se conserva en lo cotidiano, mientras que la música extiende el sentido de las palabras por medio de la experimentación sonora, propia de la década de 1970.

*Earth, stream and tree encircled by sea
Waves sweep the sand from my island.
My sunsets fade.
Field and glade wait only for rain
Grain after grain love erodes my
High weathered walls which fend off the tide
Cradle the wind
to my island.*

Cómo melómano, quizás Joyce se hubiera sentido satisfecho con el hecho de que su obra hubiera trascendido el lenguaje verbal, siendo comprendido desde la música. Empero, “Ulises” seguirá siendo una de las mayores obras literarios, al reivindicar la importancia de “Le mot juste” como goce verbal y como asunto de utilidad pública. En palabras de EzraPound: “Las palabras nos gobiernan, las leyes están grabadas en palabras y la literatura es la única manera de mantener vivas estas palabras vivas y vigentes.” El “Bloomsday” puede ser, entonces, una excusa más para celebrar el propósito de la lectura: vivir, por medio de la inteligencia, exaltando nuestros sentidosy leyendo no solamente con los ojos o con la cabeza, sino con todo nuestro cuerpo, mientras las palabras toman posesión de nosotros: mientras la visión integral de lo humanopuebla nuestro aislamiento.

