MAYO **2022**

METANOIA

REVISTA DE FILOSOFÍA

6

UARM
Universidad
Antonio Ruiz
de Montoya

Revista Metanoia N° 6

Revista académica de la Escuela Profesional de Filosofía de la Universidad Antonio Ruiz de Montoya.

Abril-diciembre 2021

DIRECTOR

Jean Christian Egoávil

CONSEJO ACADÉMICO

Richard Bernstein / David Ingram / Augusto Hortal / Alberto Cordero Lecca / Roberto Rubio / Rafael Fernandez-Hart, SJ / Soledad Escalante / Gonzalo Gamio / César Escajadillo / Rosa Elvira Vargas / Víctor Casallo

ASISTENTES DE EDICIÓN

Eduardo Orrego Santa Maria

Lucía San Miguel Beraún

©De la presente edición: Universidad Antonio Ruiz de Montoya Av. Paso de los Andes 970 / Pueblo Libre / Lima 22-Perú

Telf. (51-1) 7195990

www.uarm.edu.pe

Lima, mayo de 2022

CONTENIDO

PRESENTACIÓN 5

ARTÍCULOS

La razón estremecida: Kant y el resurgimiento de la experiencia estética 11
Dany Erick Cruz–Guerrero

La estética como mecanismo integrador de la tríada estructural del sentido de la vida 37
Miguel Angel Faustor Müller

De la muerte de Dios a la muerte del Hombre: El Sujeto ¿constituido o constituyente? 55
Jorge Alberto Gorriti Gutiérrez

Colectividad o Extinción: La exaltación de la libertad como reflejo de la secularización y la consecuente desacralización de la vida 73
Gabriel Fuentes Bartolini

La crítica de Ferraris al proyecto deconstructivo de Derrida 91
Eder Alberto Carhuancho Pezo

"La fenomenología de Heidegger": La destrucción de la lógica y el surgimiento de la fenomenología **115**
Carlos Manuel Ramírez Cépeda

La experiencia reconfiguradora del trap **145**
Carlos Manuel Romero Torrado

Cuestiones de física, metafísica y arte en el teatro **167**
Bruno Fabio Villarreal Castillo

PRESENTACIÓN

La crisis de la pandemia no fue suficiente para el inicio de otra. Los tambores de guerra que sonaban tenuemente desde hace varios años atrás resonaron fuertemente y lo que parecía imposible (y hasta innecesario) se hizo realidad. La presencia de la guerra es ahora tan lejana a nosotros (sudamericanos), pero a la vez tan próxima. Los avances tecnológicos que nos proyectan hacia un *transhumanismo* nos permiten observar desde la comodidad de nuestras casas y ordenadores la brutalidad de la guerra. En este hecho se encierran contradicciones propias de nuestra naturaleza, pues se supone que los aparatos electrónicos y la tecnología de primer orden demuestra la capacidad humana de crear bienestar, pero a la vez esta misma prosperidad puede ser empleada en la guerra y la destrucción. Luego de la crisis cubana de los misiles en 1962, nunca antes hemos estado en los límites de una probable contienda nuclear y parece ser que desde ahora nuestras vidas estarán siempre en esa estrecha línea que divide la sensatez de una existencia noble y la demencia de una tanática necesidad de muerte.

¿De qué *transhumanismo* hablamos cuando las herramientas de este pueden ser armas de doble filo? ¿No será mejor una vuelta a las fuentes de nuestro *humanismo*? ¿En qué momento la preposición latina trans ("de la otra parte, del otro lado") nos condujo a creer que podemos superar las leyes naturales de la existencia humana como las enfermedades o la misma muerte? Si bien es cierto, el término *transhumanismo* se enraíza en el término transhumanar empleado por Dante en la *Comedia* ("Transhumanar significar per verba/ non si poria; pero l'essemplo basti/ a cui esperienza grazia serba" (*Paraíso*, Canto I, 1, 72), no obstante, la connotación de ambos términos está alejada entre sí. El primero evoca la superación de la existencia humana ayudada con las tecnologías, mientras que el segundo evoca una transformación espiritual en todas las dimensiones de la existencia humana. Ambas aspiran mejorar a la

especie, de modo que, ¿no será mejor emplear un término que convoque ambas direcciones?

El rol de los filósofos en este sentido es crucial, la reflexión humana en todas las áreas del conocimiento debe conducirnos a la evaluación constante de nuestros adelantos científicos y tecnológicos con el fin de no perder de vista al agente central de dichos avances. Desde el espacio de *Metanoia*, el deseo de continuar fomentando la reflexión filosófica sigue más vigente que nunca. Este nuevo número recoge las investigaciones de diversos filósofos y estudiantes de la especialidad. Dany Cruz-Guerrero nos ofrece una interesante reflexión estética desde la filosofía de Kant. En ese mismo sentido, Miguel Ángel Faustor añade un ensayo sobre estética y vida. En cambio, los escritos de Jorge Gorriti y de Gabriel Fuentes abordan la realidad humana ante la vida o la muerte como factor aglutinante. Por su parte, la perspectiva fenomenológica tiene a Eder Carhuancho y a Carlos Ramírez sus principales voces. Y para cerrar este número, las contribuciones de Carlos Romero y de Fabio Villarreal aportan ideas interesantes sobre la relación de la filosofía con expresiones culturales contemporáneas.

J. Christian Egoávil
Director de la Revista Metanoia

ARTÍCULOS

La razón estremecida:
Kant y el resurgimiento de la experiencia estética

Dany Erick Cruz-Guerrero (Perú)
Pontificia Universidad Católica del Perú

RESUMEN

El proyecto filosófico kantiano se propone dar cuenta de la experiencia estética. En efecto, Kant reconstruye la tradición filosófico-formativa, elabora una crítica metodológica y problematiza la comprensión de la experiencia estética. El artículo explica, en consecuencia, cómo la estética ilustrada replantea el problema originario de la filosofía como disciplina intelectual del pensamiento científico-crítico que investiga y se empeña en reflexionar, comprender y explicar racionalmente la experiencia de lo bello. Se averigua, luego, qué rescata Kant de los aportes baumgarteanos, y se descubre y expone sucintamente la teoría de la asimilación con la cual Kant sintetiza los logros teórico-prácticos de Baumgarten para integrarlos, depurados y perfeccionados, al sistema de las ciencias filosóficas. El método kantiano supera las limitaciones del método tradicional. Sostengo que el aporte kantiano a la estética como disciplina filosófica abre un nuevo horizonte de comprensión crítica en el estudio filosófico de la experiencia estética.

Palabras clave: arte, filosofía, estética, educación, constructivismo antropológico

ABSTRACT

The Kantian philosophical project intends to account for the aesthetic experience. In effect, Kant reconstructs the philosophical-formative tradition, elaborates a methodological critique, and problematizes the

understanding of the aesthetic experience. Consequently, the article explains how Enlightenment aesthetics reframes the original problem of philosophy as an intellectual discipline of scientific–critical thought that investigates and strives to rationally reflect, understand, and explain the experience of beauty. It then finds out what Kant rescues from Baumgarten's contributions and discovers and succinctly exposes the theory of assimilation with which Kant synthesizes Baumgarten's theoretical–practical achievements to integrate them, refined and perfected, into the system of philosophical sciences. The Kantian method overcomes the limitations of the traditional method. I maintain that the Kantian contribution to aesthetics as a philosophical discipline opens a new horizon of critical understanding in the philosophical study of aesthetic experience.

Key words: art, philosophy, aesthetics, education, anthropological constructivism

Este artículo muestra cómo Kant revisa el proceso histórico–filosófico constitutivo de la estética y depura la comprensión crítica que de ella se tiene como nueva disciplina filosófica: Kant apuntala los logros de Baumgarten, para quien la experiencia estética es dinámica, renovadora y transformadora.[1] ¿Cómo es posible la experiencia estética? ¿Cómo surge, germina y se desarrolla hasta su pleno despliegue? En cuanto que experiencia, ¿qué facultades de la sensibilidad humana están involucradas y se ponen en movimiento para que se produzca? El problema de la experiencia estética se presenta doble. De una parte, es un problema metodológico: ¿es posible explicar la experiencia estética desde los fundamentos y las condiciones de posibilidad que la hacen asequible a la sensibilidad humana? De otra parte, es un problema genético–epistemológico: ¿cómo, pues, surge el sentimiento de lo bello?, ¿cómo se explica?, ¿cuál es su fundamento? En ambos casos, sus dos modos problemáticos, la respuesta de la filosofía es radical. En clave ontológica, ¿qué es la sustancia de lo bello?, ¿cómo así, en efecto, podemos experimentar, vivir y sentir algo que es bello? Estas y otras preguntas subyacen al proyecto filosófico kantiano y sus antecedentes cuando enfrenta el desafío de dar cuenta de la experiencia estética.

Kant erige un aparato científico más robusto que los desarrollados por sus más próximos antecesores en el discernimiento filosófico–crítico de la experiencia estética.[2] Baumgarten comprende que

1 La idea de que el cultivo de la sensibilidad es necesario para el desarrollo de la filosofía como disciplina científica del espíritu humano que busca la verdad e investiga el proceso de conocimiento desde sus principios y fundamentos, dice Baumgarten (1735), es digna de reflexión y resulta adecuada para mantener ocupados a los espíritus críticos que gustan de entretenerse en la averiguación de las razones de todas las cosas: "[...] pro rei dignitate satis commoda ad exercendos animos inuestigandis omnium rationibus occupatos" (p. 4). Solo a condición de querer investigar las razones de todas las cosas (*omnium rationibus*), razona Baumgarten, el filósofo llega no solo a tematizar filosóficamente el poema, sino también a postular que, en el nuevo marco teórico de referencia, el poema bien puede ser interpretado como principio explicativo, demostrativo y probatorio de cosas ya dichas y sabidas, pero todavía no suficientemente corroboradas, tanto acerca del poema como acerca del enfoque crítico que requiere el estudio filosófico del poema: Baumgarten se presenta a sí mismo como un filósofo de fuerzas ligeras frente a la gravedad y la dignidad que presenta el poema cuando se problematiza y se vuelve tema de la investigación filosófica.

2 Kant ((KrV, AA 03, p. 049.06–20 [A19/B33]) problematiza la comprensión crítica de la experiencia estética cuando reconoce que la sensibilidad es un elemento inalienable e

a la mente filosófica la consolidan los espíritus ocupados en ejercitarse en la investigación de las razones definitivas y últimas de todas las cosas. ¿Puede satisfacerse este anhelo de totalidad de la investigación filosófica? Baumgarten sostiene que la filosofía idea y crea un método de abstracción para tratar la cuestión.[3]

Kant cimenta los avances de la tradición crítica. En efecto, Kant no trabaja solo ni aislado de la tradición ni es impermeable al influjo de sus maestros formadores en la senda científica de la filosofía. Entre los diversos influjos que nutren la filosofía kantiana, interesa ahora destacar el influjo baumgartiano por dos razones. Primera: la importancia histórico–crítica de Baumgarten como forjador y fundador de la estética como nueva disciplina filosófica. Segunda: fortalecer nuestro interés por la obra baumgarteana habida cuenta de los recientes avances, que relievan las conexiones entre los pioneros desarrollos baumgarteanos y las innovaciones kantianas (Parret, 2017; Del Valle, 2011 & 2008). Para contribuir a la investigación y consolidar dichos estudios, el presente trabajo explica, brevemente, la recepción y la reelaboración kantiana de la estética baumgartiana.

1. Recepción kantiana del legado baumgartiano

Con Baumgarten atendemos al estado de la investigación filosófica sobre la experiencia estética en el horizonte de la concepción prekantiana. Ningún filósofo piensa en el vacío ni en el caos: conviene, por eso, describir el contexto hermenéutico y el soporte dialéctico que justifica nuestra entrada metodológica a la transformación y resignificación de la estética llevada a cabo por el genio filosófico kantiano. En 1764, Kant examina los sentimientos de lo bello y lo sublime (GSE, AA 02, pp. 205–256) y asienta, desde el punto de vista terapéutico–intelectual (VKK, AA 02, pp. 257–271), una psicología empírica de carácter epistemológico–

indiscutible de la naturaleza humana (cf. Kant, KrV, AA 03, pp. 424.06–426.20 [A638–642/B666–670], especialmente p. 424.24–25 [A638/B666]). Esta idea, sostengo, reposa sobre bases teóricas baumgarteanas.

3 Alexander Gottlieb Baumgarten (1714–1762) publicó la primera parte de la Aesthetica en dos volúmenes aparecidos, respectivamente, en 1750 y 1758. Antes publicó *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* (1735) y *Metaphysica* (1740).

correctivo orientada por un enfoque nosológico–intelectual que reconoce las deficiencias y debilidades de la razón que perturban la clara percepción del sano entendimiento (cf. Kant, KrV, AA 03, p. 193.17 [B278]). Ello contrasta con la psicología todavía abstracta y teológico–moralizante que pervive en Baumgarten, orientada aún por el enfoque lógico tradicional. El enfoque nosológico–intelectual kantiano no está destinado a recoger y sistematizar la casuística clínica para conformar una psicopatología general,[4] sino a identificar "las enfermedades de la cabeza" (*die Krankheiten des Kopfes*) como desordenes que afectan el rendimiento del sano entendimiento y disminuyen la potencia intelectiva de la razón humana como agente epistemológico y gnoseológico. En ese sentido, el ensayo sobre las enfermedades de la cabeza es ilustrativo de cómo la concepción rígida de la razón labrada por la filosofía prekantiana viene siendo resquebrajada y fragilizada aun en el temprano horizonte precrítico de la filosofía kantiana. ¿No es la belleza algo que desborda/enajena a la razón?

En su reflexión y en el desarrollo de su propuesta original, Kant integra el saber previo heredado para ofrecer una asimilación crítica de la experiencia estética y de ese modo devolverla renovada al cauce de la filosofía reformada, reformulada. Kant subsume a Baumgarten entre los filósofos que antes de él disciernen la experiencia estética y establecen la estética como disciplina filosófico–científica destinada al estudio, reflexión y comprensión crítica de los sentimientos, sentires y mociones estéticos como principio de movimiento sensitivo–intelectual.

4 Freud (1905) reconoce la labor pionera de Schopenhauer en el sentido de pensar una psicología clínica independiente de consideraciones epistemológicas, pero al mismo tiempo afirma que Schopenhauer, el más radical filósofo neokantiano, queda anclado al viejo paradigma psiquiátrico pre–psicoanalítico. El repertorio de "enfermedades de la cabeza" que consolida Kant importa porque distorsiona la adecuada aprehensión intelectual de la realidad, puesto que produce distintas asimetrías entre la percepción y lo real. Kant allana el camino para el examen profundo de la constitución filosófica de la razón humana que realizará en su fase crítica: un examen autocrítico e introspectivo que pretende ir hasta los fundamentos últimos que soportan y sostienen a la razón autocomprensiva que busca los alcances de su saber y los límites de su conocimiento (cf. Forgione, 2019, p. 21). Forgione (2019) escribe: "While the former is the mind's capacity to be affected by something, be this itself, or something outside of itself, the power of spontaneity can initiate its activity by itself without external triggers" (p. 22; cf. Forgione, 2019, p. 45, nota 10 & Ellis, 2017, pp. 138–164).

¿Está en lo cierto Kant cuando ancla toda la estética precedente en la metafísica tradicional? La cuestión, por supuesto, es discutible.[5] Para la escuela estética que apuntala/sepulta Kant, la belleza sensible sigue dependiendo de la idea de la belleza —absoluta, abstracta, inmutable e imperecedera—, tal como la concibe la tradición metafísica.[6] Y si no hay belleza en sentido metafísico, ¿en qué se funda, entonces, la experiencia estética de lo bello? Así se puede resumir el problema que afronta la filosofía en este momento de su desarrollo orgánico. En consecuencia, el presente artículo mira a través del problema estético y muestra, seguidamente, cómo Kant cree necesario reiniciar la concepción sistemática de la filosofía desde su sustancia originaria, de modo que la conciencia histórico–filosófica pueda percibir los cambios y continuidades que hacen a la sucesión histórica y, además, situarse críticamente en ella.

Para completar este ejercicio aprovechemos los resultados de la discusión entre Baumgarten y Kant, pues muestran cómo la estética antropológica de la ilustración esconde/muestra una crítica radical a los fundamentos racionalistas de la mente moderna matematizada.[7] El lector del siglo XXI, con una conciencia histórica más profunda y en sistemático desarrollo progresivo, puede situarse, no sin dificultades, en el horizonte intelectual del siglo XVIII y devolver(se) al presente (con) una (re)comprensión renovada de sí mismo, de la filosofía y de la historia

5 La actitud crítica de Kant frente a la solución metafísica del problema sobre el juicio estético elaborada por la filosofía europea del siglo XVIII sostiene el fundamento humanista de la experiencia estética y lo orienta hacia un horizonte emancipador (Lima, 2019, pp. 59–84).

6 De acuerdo con nuestras fuentes, la defensa de la tesis de la objetividad de lo bello en la filosofía moderna se remonta a Descartes (1641) y Boileau (1674), que dan pie a las réplicas elaboradas por Bouhours (1687) y Du Bos (1719). Para Descartes y sus seguidores "[…] así como hay leyes universales e inviolables en la naturaleza, tiene que haber leyes semejantes para la imitación de la naturaleza", apunta Parret (2017, p. 214). En la filosofía clásica antigua, sin duda Platón es el defensor más recalcitrante.

7 Baumgarten (*Metaphysica*, § 509) escribe: "Mi cuerpo ocupa una posición determinada en este mundo: él posee un lugar, una época, una situación" (cf. Baumgarten, 1993, p. 58; traducción propia). Es decir, no solo una posición espacial —geográfica, geo–situada, geo–referenciada—, sino también una situación histórico–biográfica, una circunstancia vital (un momento de gran importancia personal, un logro en la carrera profesional, una vivencia aleccionadora que nos hace crecer y madurar, etc.).

de la filosofía y hacerse, acaso, una idea del porvenir de la filosofía. Para Baumgarten la sensibilidad implica, además de las meras sensaciones, la memoria, la fantasía y la imaginación. En la epistemología de Baumgarten (Metaphysica, § 520), el alma posee una facultad de conocimiento que le facilita conocer las cosas, cuando menos, de tres modos distintos y graduables de acuerdo con el criterio oscuridad/claridad, a saber: a) el modo oscuro, b) el modo confuso y c) el modo claro. En primer lugar, a) el modo oscuro, que homogeneiza, aplana, nivela e iguala las diferencias de los objetos, puesto que los absorbe la oscuridad que dificultad la diferenciación: en la oscuridad, en efecto, las cosas son iguales, indiferentes, intercambiables y, por tanto, idénticas. Pero no es que diferenciando las cosas se resuelva inmediatamente el problema de la homegeneización por la falta de luz, ya que la diferenciación aumenta el número de las cosas, de modo que complica el análisis y lo hace más pesado: si se agrega una variable, bien es cierto que se desacomoda la igualdad y se rompe la identidad cerrada de lo oscuro, pero todavía no se ha superado el horizonte primario de la percepción.[8] Luego, la estética es un complemento de la lógica en el esfuerzo de discernir la experiencia del mundo.[9]

La lógica se ocupa de la deducción y la estética se ocupa de la sensación: son, pues, dos vías para conocer la experiencia del mundo (cf. Parret, 2017, p. 218). De acuerdo con Kant (KrV, AA 03, p. 050.29 [A21/B35–36]), los autores alemanes emplean la palabra "estética" (*Ästhetik*)

8 Desde muy temprano la filosofía occidental reflexiona sobre la repercusión de la luz en el proceso de conocimiento (cf. Platón, 1988, pp. 330–335 & Aristóteles, 1998, p. 38). Mis pesquisas no reportan noticias de estudios sobre los avances de Kant (VKK, AA 02, pp. 257–271) en el terreno de la psicología empírico–epistemológica como réplica crítica a la psicología baumgarteana.

9 En el estilo meditativo de Baumgarten (1735) resuenan las meditaciones cartesiano–spinozianas. De acuerdo con la crítica especializada, Baumgarten y Kant bebieron con provecho de la sabiduría anestética del racionalismo cartesiano (Del Valle, 2011, pp. 305–306). Cada uno encausó aquel influjo con originalidad. Ahora bien, si, como afirma Baumgarten (*Aesthetica*, § 1), la estética es gnoseología inferior, ¿qué es, entonces, la gnoseología superior y cómo ha de llamársele? ¿Es esta gnoseología superior, precisamente, la estética trascendental de Kant? La crítica especializada destaca el surgimiento y la inserción del concepto "estética" en las reflexiones filosóficas de Baumgarten (cf. Del Valle, 2008, pp. 55–56; Hernández, 2013, pp. 373–402 & Hernández, 2003, pp. 81–121).

para referirse a lo que otros autores designan "crítica del gusto" (*Kritik des Geschmacks*). ¿Se refieren, luego, a lo mismo la estética y la crítica del gusto? Para Kant la estética y la crítica del gusto son cosas distintas. Por una parte, para la segunda mitad del siglo XVIII, la estética es una disciplina filosófica reciente. Kant reconoce la labor pionera e innovadora de Baumgarten (cf. Del Valle, 2011, p. 320). De acuerdo con Kant, Baumgarten quiso reducir a principios de razón los juicios estéticos para establecer, en consecuencia, la ciencia filosófica de las regularidades normativas, ontogenéticas y formativas de las experiencias estéticas: "[…] die kritische Beurteilung des Schönen unter Vernunftprincipien zu bringen, und die Regeln derselben zur Wissenschaft zu erheben" (KrV, AA 03, p. 050.29, nota * [A21/B35–36, nota *]). ¿Hasta qué punto Kant es fiel a la intención de Baumgarten? Por otra parte, noción problemática que convoca inmediatamente multitud de sentidos, el juicio de gusto sirve de piedra de toque para sopesar la exactitud de lo regulado científicamente y lo que queda imponderable allende el método científico: „[…] vielmehr macht das letztere den eigentlichen Probirstein der Richtigkeit der ersteren aus […]" (Kant,KrV, AA 03, p. 050.29, nota * [A21/B35–36, nota *]). Baumgarten descubre y funda una ciencia filosófica nueva que se parece solamente en el nombre a cualesquiera conjuntos de ideas que pudiera señalarse como sus antecedentes. Reconocido el valor de la innovación baumgartiana, Kant cree que la articulación entre el sentido externo y el sentido interno no logró ser desarrollada por Baumgarten debido a su temprano deceso. Parece, a nuestro enfoque, que para Kant (KrV, AA 03, pp. 547.23–548.08[A848/B876]) es preciso desarrollar a profundidad el sentido interno (cf. Cassam, 1993, pp. 111–127). Si bien se pueden desechar los usos no–filosóficos del término, en el terreno de la reflexión filosófica, dice Kant, es aconsejable reservar la denominación *estética* "para aquella doctrina que es verdadera ciencia":

> Um deswillen ist es ratsam, *diese Benennung wiederum eingehen zu lassen, und sie derjenigen Lehre aufzubehalten, die wahre Wissenschaft ist*, wodurch man auch der Sprache und dem Sinne der Alten näher treten würde, bei denen die Einteilung der Erkenntnis in αἰσθητὰ καὶ νοητὰ sehr berühmt war. (Kant,KrV, AA 03, p. 050.29, nota *[A21/B36, nota *]; énfasis añadidos)

¿Qué lugar ocupa la estética, luego, en el sistema filosófico y cuál es su aporte al entendimiento filosófico precrítico? ¿Cuál es la diferencia entre los sentidos trascendental y psicológico de la estética, de acuerdo con Kant? La reducción (*zu bringen*) que busca Baumgarten no es posible: el intento es vano, razona Kant, porque, en la medida en que las fuentes para racionalizar dichos principios y reglas son empíricas, en la misma medida los principios de la razón no nutren leyes *a priori* que deban regir el *juicio de gusto* (Del Valle, 2011, p. 326; Parret, 2017, p. 218 & Del Valle, 2008, p. 58). Kant piensa que es posible elevar (*zu erheben*) las reglas del enjuiciamiento crítico de lo bello hasta la dignidad de la ciencia. Ese trabajo de elevación será logro del espíritu filosófico. Subyace, a estos presupuestos, un problema (onto)lógico–genético: ¿cómo, entonces, surge el juicio de gusto, el juicio de lo bello y lo sublime? ¿Y qué es, para Kant, un juicio?

La relectura de Kant replantea el problema histórico–formal, científico y filosófico del origen de la filosofía para el pensamiento ilustrado de los siglos XVII y XVIII. Desde la crítica del siglo XXI se puede apreciar que el replanteamiento del problema originario de la filosofía estimula el diálogo de la investigación contemporánea con la tradición crítica: se trata de alcanzar el entendimiento en la inteligibilidad del problema del origen de la filosofía aprovechando el aporte kantiano, de modo que sean aprehensibles tanto las condiciones que gestan su posibilidad como las consecuencias que precipita y desencadena. Kant habla de la razón humana agobiada por el peso de su propia naturaleza: „Die menschliche Vernunft hat das besondere Schicksal in einer Gattung ihrer Erkenntnisse: daß sie durch Fragen belästigt wird, die sie nicht abweisen kann, […]“ (Kant, KrV, AA 04, p. 007.02–04 [AVII]). Mas, ¿por qué la razón se agobia y se aflige (*belästigt*) con su propia naturaleza? ¿No será que la razón se siente abrumada por el apego excesivo que siente por el lastre metafísico que le deja la experiencia precrítica?

Este trabajo reflexiona también sobre las bases teóricas y los principios de la filosofía kantiana a partir de la premisa de que Kant sostiene que el giro filosófico del espíritu depende de la autopercepción del sentido estético, que se racionaliza como problema epistemológico: „[…] denn sie sind ihr durch die Natur der Vernunft selbst aufgegeben, die sie

aber auch nicht beantworten kann; denn sie übersteigen alles Vermögen der menschlichen Vernunft“ (Kant, KrV, AA 04, p. 007.04–06 [AVII]) ¿Podemos apostar, con Kant, que, si no es imposible, la razón humana abandonará ese estadio de agobiante pesadumbre una vez que encuentre el “camino seguro” de la ciencia? Dice Kant:“Woran liegt es nun, dass hier noch kein sicherer Weg der Wissenschaft hat gefunden werden können? Ist er etwa unmöglicht?” (KrV, AA 03, p. 011.21–22 [BXV]). Es preciso atender a la manera en qué Kant recoge el enfoque interdisciplinario de la investigación precedente para impulsar su reflexión crítica para explicarse de qué modo Kant conjuga distintas perspectivas teórico–filosóficas (metafísica, epistemológica, gnoseológica y antropológica) en el esfuerzo vital e intelectual de concebir y alumbrar un nuevo *lógos* sobre la experiencia estética con potencial para renovar la tradición crítica.

2. Asimilación kantiana del legado baumgartiano

Kant polemiza contra al racionalismo y su concepción metafísica del fundamento de la experiencia estética. El racionalismo afirma que la experiencia estética no es vía adecuada de conocimiento científico, sino que la única vía de conocimiento posible es el razonamiento lógico. En cualquier caso, hay que entender que el conocimiento obtenido de la experiencia estética no ha logrado ser elevado a la categoría de científico: será científico cuando se pueda enunciar sus reglas y leyes generales. No obstante, la contemplación intelectual de la belleza es posible a través de la contemplación metódica e inteligente de la obra de arte. Si se comprende a la belleza como algo abstracto e impersonal, no ya como experiencia personal, privada, sino como algo formal y objetivo y, en esa medida, también como conducente al principio primero inconmovible que persiste en sí mismo a pesar de todos los cambios —la experiencia estética, en ese sentido, es experiencia extática—. En efecto, para esta concepción, la belleza como experiencia privada reposa sobre el fundamento metafísico del ser: la experiencia subjetiva no es posible sin el fundamento objetivo.

Ahora bien, si no hay fundamento objetivo metafísico para la experiencia estética, ¿en qué, entonces, se fundamenta dicha experiencia,

si quizá acaso sea tan íntima que no quepa comunicarla ni mucho menos universalizarla? De acuerdo con Kant, nuestra constitución fisiológica natural nos sitúa frente al objeto de conocimiento como sensibilidad expuesta a algo externo dado, capaz de causar irritación y excitación en la sensibilidad. Esa interacción entre el sujeto y el objeto el sujeto la interioriza epistemológicamente y descubre la facultad de juicio; puesto que todo nuestro conocimiento está mediado por la sensibilidad, la sensibilidad puede entenderse como la cobertura mediadora del sentido que saca a flote la receptividad como rasgo de la sensibilidad, puesto que esta no es indiferente al objeto, sino que reacciona ante él y cede ante su estímulo: "Die Fähigkeit (Rezeptivität), Vorstellungen durch die Art, wie wir von Gegenständen afficiert werden, zu bekommen, heißt *Sinnlichkeit*" (Kant, KrV, AA 03, p. 049.12–13[A19/B33]; énfasis en el original). Kant opera una renovación hermenéutico–metodológica que trae como consecuencia un nuevo planteamiento teórico del problema sensorio–perceptivo que está a la base de la experiencia estética. Como si Kant elaborara una teoría de la sensibilidad y su ser susceptible de irritación y (per)turbación en el (in)flujo de realidad percibida que activa la corriente de sensaciones. La mente se percibe a sí misma. El sujeto se contempla a sí mismo en el acto de conocer. A veces descubre aporías, problemas sin solución, enigmas irresolubles. La algarabía del espíritu frente al descubrimiento de un nuevo fenómeno se puede tornar en pesadez intolerable y aplastante ante el descubrimiento de una consecuencia aporética insoluble e insalvable. Es significativo que Kant (KrV, AA 04, p. 007.02–06 [AVII]) razone a partir del principio de imposibilidad de retorno al infinito (cf. Feuerbach, 1795, pp. 306–322).

Disminuida la vivacidad y agotada la atención del espíritu, la razón acosada por preguntas sin respuesta se torna en razón afligida, y doblemente, según Kant, primero porque descubre que el circulo vicioso del preguntar sin obtener respuesta es un rasgo de su naturaleza (KrV, AA 04, p. 007.03–04 [AVII]) y, segundo, porque descubre con ello una tendencia igualmente natural, aunque difícil de seguir, a salir del circuito aporético (KrV, AA 03, p. 011.01–20 [BXIV–XV]). Si bien este segundo descubrimiento parece prometedor y podría alentar una esperanza razonable de superar la aflicción, la razón se sabe también frágil e incapacitada para un ejercicio continuo e incesante que excede

sobradamente sus precarias y escasas fuerzas: lo único continuo y constante que conoce, por de pronto, es la inquietud, la intermitencia de la felicidad inconstante, el dolor que no cesa. Kant es durísimo con la tradición. Tiene que serlo: la estética es un proyecto trunco que trae como consecuencia el replanteamiento del problema del origen de la filosofía.

Vale decir —esta es la tesis que defiendo—, el hundimiento de la estética baumgartiana significa, para Kant, no solo la *cuestión histórica* del nacimiento de la filosofía (y, con ella, de la estética), sino, además, la *cuestión formal* de la posibilidad real de una filosofía *ad hoc* que explique el fenómeno estético hasta sus últimos pirales y, más aún —radicalmente—, la posibilidad de toda filosofía futura. ¿No cae sepultada también la filosofía cuando se sepulta a la metafísica? Y si no cae, ¿qué la mantiene en pie? Digo: ¿no será necesario repensar los términos *filosofía* y *metafísica*, no vaya a ser que todavía puedan sernos de provecho en la investigación?

El paso de la *estética baumgarteana* a la *estética transcendental*, ¿implica que Kant supera y soluciona las aporías del dogmatismo metafisicalizante? ¿Tiene relación la estética trascendental con la estética baumgarteana? Kant (KrV, AA 03, p. 050.28–29 [A21/B35]) afirma: „Eine Wissenschaft von allen Principien der Sinnlichkeit a priori nenne ich die *transscendentale Ästhetik*“ (énfasis en el original). Kant quiere que comprendamos la dimensión histórica de su operación intelectiva. En efecto, para hacernos percibir el sentido histórico–filosófico del giro intelectual que está llevando a cabo nos dosifica ilustrativamente la crítica que su escuela de pensamiento filosófico opone a la metodología tradicional aplicada en la investigación de la cuestión estética, sus presupuestos básicos y sus implicaciones problemáticas fundamentales.

Emerge, en consecuencia, la conciencia de la necesidad de desplegar el esfuerzo de la crítica por averiguar cuál sea la diferencia entre la *estética* y la *estética transcendental* y cómo así, aunque pertenecen a proyectos intelectuales diferentes, convergen, solidariamente, en la actitud problematizadora y crítica con que ambas nociones intentan dar cuenta de la experiencia humana de ser/estar/sentir en el mundo. Desde nuestro punto de vista, la revolución kantiana es imposible sin el punto

pivotal que constituye la estética baumgartiana con la mira puesta en la construcción de una antropología filosófica que aspire a la integración reflexiva de todo el saber humano.

Al recuperar el sentido (re)constructivo de la filosofía kantiana como esfuerzo explicativo de dar cuenta de la experiencia estética, el artículo explica en qué sentido la concepción de una razón fragilizada y afligida (Bouhours, Du Bos y Baumgarten, sobre todo Baumgarten) repercute en la concepción de la filosofía kantiana (Kant, Michaelis) como una labor explicativa del cambio de paradigma que experimenta la filosofía europea entre los siglos XVII y XVIII al pasar de la búsqueda de un fundamento metafísico para la experiencia estética (*enfoque metafísico*) a la moderación de sus pretensiones apuntando más bien al fundamento humanístico (*enfoque antropológico*).

¿Son irreconciliables estos dos enfoques? ¿Por qué aparecen como contrapuestos? Kant razona que la razón se siente devastada por la catástrofe que conlleva el tomar conciencia de la aspiración insatisfecha que la naturaleza le ha impreso e impregnado de forma inalienable e irrenunciable.[10] El filósofo infiere que la naturaleza reclama su trascendencia respecto de la razón: lo que es lo mismo que decir que la naturaleza tiene aspectos que la razón no conoce y que son el presupuesto para el inicio del trabajo científico, que trata de hacer pasar a lo inteligible aquello que aparece de entrada ininteligible o, mejor, que está allí no–inteligido, más allá del horizonte de intelección.

En efecto, la ciencia empieza cuando el pensamiento se esfuerza por pasar de lo ininteligible a lo inteligible. Por eso se puede decir, más aún, con Kant, que la naturaleza compele a la razón para que la razón revise internamente sus propios límites. El diagnóstico es claro: la razón, que se ha enseñoreado sobre la naturaleza, se olvida de lo más elemental, lo que soporta su enseñoramiento: que la naturaleza afecta a la razón, y que, precisamente porque la afecta, la razón puede sentirse atacada

10 Durante el siglo XVIII las concepciones de la belleza y el arte viran desde una explicación metafísico–prescriptiva hacia una explicación antropológico–facultativa: el universo cerrado de la escolástica se abre y se reconfigura el lugar del ser humano en la naturaleza, la sociedad y el cosmos (Parret, 2017, p. 212 & p. 215).

por la naturaleza, hasta el punto de llegar a la devastación, de donde resulta que la naturaleza puede manifestarse invasiva de la razón. Y si la razón se puede alienar, ¿no se aliena, acaso, de forma paradigmática en la experiencia estética? Percibir lo bello y lo sublime entre las otras cosas de las muchas que se perciben implica ya un adentramiento en la reflexión y el discernimiento de la experiencia estético–sensitiva: „Die verschiedenen Empfindungen des Vergnügens oder des Verdrusses beruhen nicht so sehr auf der Beschaffenheit der äußeren Dinge, die sie erregen, als auf dem jedem Menschen eigenen Gefühle, dadurch mit Lust oder Unlust gerührt zu werden" (Kant,GSE, AA 02, p. 207.4–7). Lo importante en este pasaje es que, para Kant, la sensibilidad es a) una inherencia personalísima y b) una receptividad impresionable. Los sentimientos que se desprenden de tales impresiones, por eso, no dependen tanto de lo que los objetos sean en sí mismos, sino del nivel de intensidad de la impresión sensible —además: hay impresiones que son más duraderas que otras—. El racionalismo reduce la diversidad de la receptividad y no ve cómo es la sensibilidad conforme con su propia naturaleza, es decir no ve cómo es la sensibilidad en sí misma, sino que el racionalismo quiere decirle a la sensibilidad cómo debe ser.

Kant llama la atención sobre la sensibilidad como marcada por la heterogeneidad como rasgo de su espectro receptivo, solo que más como observador que como filósofo: „[…] diese mehr das Auge eines Beobachters als des Philosophen […]" (GSE, AA 02, p. 207.15–16). Kant no desarrolla la diferencia entre el observador y el filósofo. En efecto, ¿en qué consiste la diferencia entre el observador y el filósofo? ¿Por qué Kant distingue entre ambos modos de conducirse científicamente la conciencia crítica? Kant impulsa la consciencia crítica hacia la definición de la filosofía como crítica del juicio que discierne la constitución onto–epistemológica del juicio y muestra cómo el desarrollo de los estudios de los aspectos gnoseológicos del proceso crítico–reflexivo hace emerger el juicio crítico a la conciencia filosófica, que lo hace evolucionar hasta transformarlo en juicio autocrítico, y lo moldea como tal. Con todo, para Kant es claro que la razón, en la revisión autocrítica que desarrolla en la introspección, es llevada también a emprender la labor de revisar su relación con la naturaleza. Replanteemos el problema, entonces: ¿es posible que la razón pueda superar la aflicción, de manera que pueda dejar de

sentirse acosada por su propia naturaleza? En cualquier caso, ¿tendría la filosofía que limitarse a una exhortación de consuelo y consolación de la razón afligida? Es necesario, entonces, afrontar este problema con radicalidad kantiana: ¿sobre qué bases está reposando la filosofía, y sobre qué principios? Para saber cuáles son esas bases y esos principios es necesario que la investigación se empeñe en abstraer los escollos de la crítica especializada de modo que podamos retornar a Kant para repreguntar con él, en efecto: ¿cuál es, pues, el problema originario de la filosofía? La filosofía se enfrente a la dificultad de ser una y múltiple.

3. Desarrollo de la filosofía kantiana

Retomemos ahora la noción de *sensibilidad*, de la que hemos tratado más arriba. Kant redefine la noción de sensibilidad. Es cierto que desde Baumgarten no se puede hablar de sensibilidad sin más, sino —en los límites de la tradición— como sensibilidad filosófica íntegramente formada en el ideal del *felix aestheticus* (Hamm, 2019, pp. 2207–2228 & Stokas, 2016, pp. 139–148). Empero, la filosofía kantiana discierne qué sea el fundamento de la experiencia estética cuando se ha superado el horizonte del metódico racionalismo anestético.[11] No extraña que las múltiples facetas del creador habitualmente desconcierten a la crítica. El surgimiento de la estética baumgartiana y los progresos kantianos impactan en la concepción de una nueva crítica filosófica de la religión. En los orígenes primeros de la filosofía occidental, la religión

11 Más arriba he dicho que Kant elabora una réplica contra el racionalismo y su cara concepción metafísica del fundamento de la experiencia estética. No es posible ahora una exposición extensa y detallada del difícil y complejo trabajo realizado por Kant para enriquecer su propuesta filosófica en el fructífero diálogo que entabla con la tradición. Tampoco podemos recorrer todas las aristas del problema ni seguir su inserción paulatina en el sistema kantiano. Estas reflexiones se enmarcan en un horizonte más amplio de investigación en el que nuestro interés se centra en articular el enfoque kantiano implícito en algunos textos poco estudiados y que merecen una recepción más elaborada de parte de la crítica, a saber: Kant (GSE, AA 02, pp. 205–256) invita a una lectura menos literaria y más filosófica: respondiendo a la incitación filosófica, y en reciprocidad con el impulso de la lectura literaria, iluminadora, el proyecto de investigación pretende articular las reflexiones sobre el sentimiento de lo sublime y lo bello con los enfoques complementarios que desarrolla Kant en sus estudios sobre filosofía de la historia – (MAM, AA 08, pp. 107–123) y filosofía de la religión (WA, AA 08, pp. 033–042).

emerge como un duro desafío para la mente científica (Guthrie, 1988, pp. 224–245) y la tradición tarda en formular la pregunta por el origen de la religión y ensayar una respuesta razonada y razonable (Cruz–Guerrero, 2021). En 1764 Kant problematiza el origen de la religión al hilo de la renovación crítica: „Die Religion unseres Weltteils ist nicht die Sache eines eigenwilligen Geschmacks, sondern von ehrwürdigerem Ursprunge“ (GSE, AA 02, p. 250.5–6). Kant sostiene que el surgimiento de la religión en Europa no es en modo alguno una cuestión de “gusto arbitrario” (*eigenwilligen Geschmacks*) y afirma, en consecuencia, que, por el contrario, la religión europea en efecto a) tiene origen histórico y que b) dicho origen es “más respetable” (*von ehrwürdigerem Ursprunge*) que cualquier referencia al gusto.

En esa línea, haciendo abstracción de los estudios críticos aquí examinados se percibe una actitud pesimista que —en la creencia de que la filosofía kantiana promete un consuelo a la angustia metafísico–cósmica que está en el origen de la experiencia religiosa comprendida como experiencia estética sacralizada— se siente no solo insatisfecha en su esperanza de abrevar y acarrear de ahí aguas para su teología mística y su filosofía revelada, sino que dicha actitud también se siente decepcionada de que el pensador vire hacia la antropología y la historia del arte para seguir apuntalando sus descubrimientos en torno a la concepción post–baumgarteana de la experiencia estética.[12] Ahora bien, no se trata tanto de asumir de entrada que sea indispensable conciliar el discurso religioso (cosmogónico, cosmológico y teológico) con el discurso científico, ni que sea apremiante lograr el entendimiento entre la conciencia religiosa y la conciencia científica, sino que se trata, más bien, de promover la especialización del pensamiento crítico en el estudio de lo que es su objeto en relación con ambas formas de la conciencia a la par que se reflexiona sobre la necesidad o no de una conciliación: ¿a qué, en efecto, se aproximan estas conciencias?, ¿es un solo objeto

12 Como si la antropología fuera interés exclusivo del librepensador del que pudiera privarse el filósofo serio. Por otra parte, nos parece percibir también, aunque tenuemente dado el estado de nuestros avances en la investigación, que en la filosofía de la historia kantiana la crítica induce a inferir trazas de teleologismo: un estudio más profundo deberá confirmar o negar esta hipótesis.

visto desde dos conciencias distintas, o es, más bien, un objeto distinto para cada una de ellas sin ser nunca el mismo para ambas? Dicho de otro modo y desde un enfoque evolutivo–constructivista: aquello que hacer brotar y surgir a la conciencia religiosa, ¿es lo mismo que aquello que hace brotar y surgir a la conciencia científico–filosófica? En buena cuenta, si el discurso científico ha de ser una simple reimpresión del discurso religioso, ¿a qué replicarlo? ¿No será que la superposición tan solo enfatiza el mito de la absorción de la filosofía por parte de la religión? ¿Y podría estar la filosofía sin desplegarse a los pies de la religión?

Estas preguntas son pertinentes si se considera que, después de todo, la filosofía es la maestra discernidora de mitos y puede extraer saber de la sustancia verdadera del mito: la historia del mito la componen las versiones sucesivas que aportan al contexto mitográfico–exegético: la filosofía exprime al mito y obtiene de él, torsionándolo, lo que es verdad y puede ser útil al cultivo del ejercicio filosófico–terapéutico. Quizá la filosofía no otorgue el consuelo duradero, quizá ni siquiera deba esforzarse por ofrecer una consolación, pero sí puede esforzarse por sacar a la razón del círculo vicioso y de las trampas de la lógica: Kant nos hace pensar que hay que empezar a discernir nuevamente la experiencia desde el principio. Esta proximidad e interacción continua entre el estudioso y el tratado, por la materia acerca de la cual reflexiona, bien podría dar cuenta de una actitud mistérica e iniciática de parte de Kant, en la medida en que se presenta como el maestro que nos enseña a aprender una nueva visión sistemática de la filosofía: esa visión no puede ser puramente metafísica, razona Kant, porque la filosofía no implica una visión puramente formal a partir de principios abstractos sino también una visión histórico–formativa que da forma y consistencia a los conceptos filosóficos como medios idóneos para el descubrimiento de la ciencia y la conservación del saber: esta antropología del concepto inserta a la filosofía en un saber más amplio y la integra al proceso de racionalización tecnocientífica–evolutivo de la experiencia cognitiva (Sánchez, 2018, p. 25 & pp. 38–41). Probablemente, preguntar cuándo inicia la filosofía conlleve tantas dificultades como preguntar cuándo

inicia la historia humana (Kant,MAM).[13]

Los prólogos escritos por Kant en 1781 y 1787 dicen de la intención del filósofo de situar al lector en un horizonte de comprensión que le permita inteligir la cuestión filosófica en la especificidad del nuevo planteamiento kantiano. Kant necesita situar su obra en la perspectiva que el entendimiento autocrítico tiene de la problemática de la tradición autocrítica (Lizárraga, 2017, p. 495 & Chiuminatto, 2014, pp. 61–73). Largo es el camino que recorre la filosofía en el proceso de abstracción constitutivo de su propio ser. Ese proceso lo desarrolla ella misma desde su nacimiento primero hasta el surgimiento del renovador método kantiano:

> Daher hat die menschliche Vernunft seitdem, daß sie gedacht, oder vielmehr nachgedacht hat, niemals einer Metaphysik entbehren, aber gleichwohl sie nicht, genugsam geläutert von allem Fremdartigen, darstellen können. Die Idee einer solchen Wissenschaft ist ebenso alt, als spekulative Menschenvernunft; und welche Vernunft spekuliert nicht, es mag nun auf scholastische, oder populäre Art geschehen? (Kant, KrV, AA 03, pp. 544.33–545.01 [A842/B870]).

Por ello, pues, Kant nos pide que colaboremos con él para que el pensamiento filosófico progrese y se haga inteligible aquello que sea la causa que aflige a la razón aturdida, obnubilada y desorientada no solo por su propia naturaleza, como hemos dicho más arriba, sino también por la experiencia de la modernidad. Baumgarten y Kant expresan esa transición entre la demolición del mundo arcaico y el estremecimiento del nacimiento de un mundo nuevo o, mejor, de una nueva manera de ver el mundo.[14]

13 Todo movimiento implica un marco de referencia. Al historiador de la filosofía le interesa el estado de la filosofía tal como se consolida en una época determinada y en su contexto vital: a menudo puede sentirse insatisfecho por lo rudimentario y elemental de los logros más avanzados de los filósofos maestros del periodo objeto de estudio, investigación y reflexión: "Es mucho más fácil demostrar las faltas y errores en la obra de un gran espíritu que ofrecer un desarrollo claro y completo de su valor" (Schopenhauer, 2004, p. 477).

14 Del Valle (2011, p. 326, nota 40) apunta: "No es gratuito, al respecto, que Baumgarten defina al filósofo como *homo est inter homines*, como hombre entre hombres" (cf. Baumgarten, *Prolegomena*, § 6). El principio de la autoridad real que estructura la vida social repercute en el horizonte de realización de los anhelos vitales de los súbditos de la realeza (cf. Kant, WA,

4. Arte y nacimiento de la filosofía

Muchas veces ha tenido que (re)surgir por primera vez la filosofía a lo largo de su desarrollo histórico–crítico. Kant razona que es necesario reiniciar la filosofía a través de una renovación tecnológico–metodológica que permita apreciar los avances de la filosofía en la investigación del problema originario de la filosofía, esto es —al hilo de la presente reflexión—: el impulso natural de la razón a desplegarse filosóficamente (cf. Del Valle, 2008, pp. 49–51 & Del Valle, 2011, p. 314). ¿Cómo así es posible la filosofía? ¿Cómo hacer que la razón despierte de su sueño dogmático? (cf. Moledo, 2014, pp. 105–123) Con toda razón el historiador de la filosofía puede observar que los métodos desarrollados en profusión por los filósofos y las diversas escuelas donde desarrollaron sus investigaciones permite hacerse una idea de la envergadura de la dificultad que enfrenta la filosofía ante el desafío de explicarse a sí misma.[15] Ahora bien, sin pretender afirmar, en modo alguno, que la filosofía sea un proceso terso, regular, continuo y sin interrupciones, lo cierto es que, gracias a los logros de los filósofos predecesores, los filósofos posteriores están en mejores condiciones de afrontar la cuestión por la disposición no solo del material primigenio sino de la metodología crítica tradicional que viene permitiendo la intelección de los aspectos medulares del problema del conocimiento: ¿qué se conoce?, ¿es posible una explicación de lo que se conoce?, ¿por qué es necesario que el problema del conocimiento implique y postule una entidad pensante?[16]

AA 08, pp. 033–042).

15 En la tradición escrita, los métodos más sustanciosos y consistentes son, a su vez, estudiados ellos mismos como fuentes primarias de la filosofía, puesto que marcan y señalan los hitos en los que la filosofía logra mostrarse con transparencia y revelarse a su propia intelección. Para el punto de vista aquí expuesto es claro que las grandes obras de la filosofía recogen las tensiones del espíritu crítico por dar cuenta de la filosofía a través del instrumental teórico–tecnológico de la ciencia en su más alta significación.

16 Dicho esto, los filósofos primeros no tuvieron esa ventaja metodológica; en su lugar tuvieron a su alcance y se sirvieron de los avances de la poesía litúrgica y la religión mítica. De acuerdo con Guthrie, los escasos fragmentos de textos filosóficos conservados sintetizan cuerpos de sabiduría profunda y ancestral más arcaica y sirven de ingreso necesario al estudio de la tradición filosófica occidental. No solo la escasez y la fragmentariedad hacen difícil documentar el inicio de la filosofía primera, sino que la demanda de una articulación que

Kant invita a retornar la filosofía a su fuente originaria. ¿Acaso quiere Kant sacar a la razón de su embriaguez? Y, si es así, ¿por qué? ¿Cuál es, en buena cuenta, la actitud de Kant hacia el poder embriagador de la experiencia reveladora de la filosofía primera? No queremos caer en el anacronismo, por supuesto, pero tampoco podemos prescindir de Guthrie para realizar el ejercicio que motiva Kant. La cuestión es oscura incluso para los filósofos más próximos histórica y geográficamente a los orígenes.[17] Pensando en los orígenes de la filosofía y la ciencia occidentales, Kant (KrV, AA 03, p. 009.29–30[BXI]) remonta el pensamiento hasta el filósofo presocrático Tales de Mileto, y, aunque solo fuera para contrastar la metodología incipiente y rudimentaria del precursor milesio con los desarrollos técnico–tecnológicos obtenidos por la ciencia copernicana, galileana y newtoniana, ya de por sí es una referencia llena de información que recuerda la muy precaria situación de las fuentes para el estudio de este periodo (cf. Guthrie, 1984, p. 12).

Es oportuno mencionar que uno de los poderes de la razón puestos al descubierto por la experiencia embriagadora que alumbra la filosofía es, precisamente, la facultad de ofrecer fundamentos y razones, lo que en griego se dice λόγον διδόναι, es decir la capacidad o aptitud que tiene el entendimiento para dar un *lógos*, para desplegar un *lógos*. Pero, enseguida, ¿qué es un *lógos*?[18] Si es oportuno reflexionar aquí sobre el estado primigenio de la filosofía es porque esa reflexión nos permite entender mejor el estado avanzado de la investigación en el periodo

afirme el núcleo originario del movimiento filosófico es, de algún modo, la labor de todos los desarrollos posteriores —en los márgenes de la tradición escrita—. Sea como fuere, continua Guthrie (1984), lo cierto es que: "Para la razón humana descubrir por primera vez el alcance de sus poderes es una experiencia embriagadora" (p. 47).

17 Kant no es indiferente al problema de los orígenes históricos de la filosofía (KrV, AA 03, pp. 544.33–545.01 [A842/B870]) y llama la atención sobre lo poco que avanza la investigación acerca de los orígenes del método experimental (KrV, AA 03, p. 010.14 nota * [BXIV]). Sobre el surgimiento del método experimental en el horizonte de la filosofía griega clásica, *véase* Cruz–Guerrero (2020, pp. 59–90).

18 Para Guthrie (1984), este concepto filosófico originario "[…] no puede traducirse satisfactoriamente con una sola palabra castellana" (p. 48). Para que nos hagamos una idea completa de su significación, Guthrie (1984, pp. 396 & ss.) sostiene que este concepto articula una complejísima trama de nociones tales como descripción, explicación, forma, estructura, razón, proporción, definición, aclaración y, más tarde en Aristóteles, declaración de la causa.

prekantiano. Cuando a todo ese periodo se le llama "metafísica", se nivela y aplana todos sus relieves: como si la filosofía no estuviera hecha de rupturas y desgarramientos, con esa intención niveladora y aplanadora se hace pensar que la filosofía es inmutable y siempre dice lo mismo, que es monótona, aburrida y dogmática; y no es que la filosofía deba ser entretenimiento para el esparcimiento del espíritu aprisionado por el tedio, pero si ha logrado sortear con éxito toda una serie de intentos fallidos de demolición, de ella y del pensamiento crítico, es porque se desempeña siempre más ágil y espontánea de lo que puede dejar ver a simple vista el texto escrito en su aparente quietud: después de todo, el pensamiento filosófico va tras del fenómeno, lo investiga y se siente instigado a ello por ese instinto a seguir su cauce natural. "El peligro reside, por supuesto, en la tentación de correr antes de poder caminar", escribe Guthrie (1984, p. 47). La peligrosa ilusión de quietud del sedentarismo se diluye en el movimiento incesante de la vida: la consciencia filosófica logra opiniones verdaderas porque está "guiada secretamente" por los instintos, no por la "fría y pura dialéctica divinamente impasible" (Nietzsche, 2016, pp. 298–299).

Conclusión

Kant consolida los fundamentos de la concepción sistemática de la filosofía autocrítica que busca desde la práctica en su cátedra en la ciudad universitaria de Königsberg. Desde la filosofía transcendental, es decir desde esa su trinchera en la batalla contra la metafísica, Kant trae la razón "a tierra" y le ofrece el brebaje de sabiduría que le ayudará a salir de la conmoción del sujetarse al principio de realidad. La tradición ha depurado con cierto éxito el proceso perceptivo.[19] La hermenéutica crítica de los textos de Kant realizada aquí revela que el aporte baumgartiano al ensanchamiento del saber filosófico se aprecia mejor si se comprende la posición histórico–filosófica de Baumgarten respecto de los avances

19 Ya es bastante con que los seres humanos no solo distingamos distintas sustancias naturales —el agua, el aire, el fuego, la tierra; el sonido—, sino que el uso de estas sustancias naturales se ha diversificado y tecnificado asombrosamente desde que los primeros filósofos iniciaran sus investigaciones: desde aquel momento el conocimiento y el saber se han venido acumulando progresiva, paulatina y sistemáticamente.

de la tradición crítica. Con los presupuestos expuestos más arriba se aprecia que, planteada la cuestión estética, Kant se ve forzado a reiniciar la filosofía desde el principio, es decir, a devolver la filosofía al núcleo reflexivo de su primer movimiento. Kant piensa que la formalización de la epistemología y la gnoseología es un proceso similar a la formalización de la estética baumgartiana. Kant nos deja la tarea de completar esa lección sobre el tránsito desde el origen cartesiano de la estética baumgartiana hasta la antropología filosófica moderna.

En consecuencia, si se desatiende la referencia baumgartiana en la construcción de la estética trascendental y se insiste en la aplicación del enfoque restrictivo del formalismo, que solo quiere ver en la filosofía fórmulas lógicas y concatenación de leyes, aunque no fueran otras más que las de la gramática —por reducción de la filosofía a la lógica, y de la lógica al lenguaje—, sea como fuere, se pierde de vista un horizonte de la filosofía kantiana fundamental para la concepción sistemática de la filosofía que tiene el pensador, así como de su desarrollo histórico, de sus avances más destacados, de su esfuerzo perenne y su inquebrantable arrojo para sumergirse en la investigación de las cuestiones filosóficas más intrincadas y complejas. Cabe hablar de un desarrollo de la filosofía desde sus orígenes hasta Kant.

Mas, ¿en qué sentido se entiende este desarrollo de la filosofía que damos por supuesto? ¿Se trata de un desarrollo natural del espíritu? Desde una concepción metafísica, abstracta y formal de la filosofía, el lector se sentirá tentado a suponer de entrada un principio inmutable e inconmovible de la filosofía y objetará que aquellos supuestos progresos corresponden solamente a la lógica y sus exposiciones. Kant quiere evitar los errores del racionalismo, que se ha olvidado de distinguir entre filosofía y lógica: en el malentendido de que lógica y filosofía son lo mismo, el pensamiento crítico incurre en distorsiones lógico–discursivas repetitivas, inerciales, normativistas: la ley del pensamiento tiene que ser la ley de la naturaleza, porque si no fuera así, el universo sería absurdo y contradictorio; de manera que, para el tradicionalismo, la veneración a la ley garantiza el orden del universo. Mas, desde una concepción histórico–crítica, capaz de informar sobre las diversas tradiciones filosóficas, la actitud metafísica no aparece tan rígida, en la

medida, al menos, en que es resultado de la abstracción teórica que se documenta en diversas tradiciones místico–religiosas que corren parejas al desarrollo de la filosofía, e influyen en su formación.

Kant (KrV, AA 04, p. 007.02–06[AVII]) formula el principio de imposibilidad de retorno al infinito como punto de partida de la revisión crítica de las virtualidades asequibles de la razón humana, que se agobia por interrogantes "que no puede eludir" y que "tampoco puede responder", puesto que la sobrepasan. Por tanto, ¿cuál es, en efecto, el límite de la razón humana? Si la razón humana es limitada —y lo es—, ¿qué es aquello que la limita o le impone/establece un límite? La perplejidad frente al movimiento revolvente de preguntas y respuestas sin solución de continuidad, si bien no anula ni desaparece dicho límite, sí, al menos, logra que la razón repose y contemple eso mismo que está inscripto de suyo en ella.

REFERENCIAS

Aristóteles. (1998). *Metafísica*. Gredos. Edición trilingüe de V. García Yebra.

Baumgarten, A. (1735). *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*. Joannis Henrici Grunerti.

Baumgarten, A. (1993). *Estética. A lógica da arte e do poema*. Vozes.

Baumgarten, A. (1999). Reflexiones filosóficas en torno al poema, en *Belleza y verdad: sobre la estética entre la Ilustración y el Romanticismo* (pp. 23–78). Alba.

Cassam, Q. (1993). Inner Sense, Body Sense, and Kant's Refutation of Idealism. *European Journal of Philosophy*, 1, 111–127.

Chiuminatto, P. (2014). Ciencia del conocimiento sensible: principios racionalistas en la doctrina estética de Alexander Baumgarten. *Revista de Filosofía*, 70, 61–73.

Cruz–Guerrero, D. (2020). Aristóteles y el surgimiento del método experimental. *Metanoia*, 5, 59–90.

Cruz–Guerrero, D. (2021). Reflexiones para una aprehensión ilustrada de la religión. Inédito.

Del Valle, J. (2008). El principio de la estética y su relación con el ser humano. Acerca de la dimensión antropológica de la Estética de Alexander Baumgarten. *Estudios filosóficos*, 38, 47–68.

Del Valle, J. (2011). La dignidad de la imaginación: Alexander Baumgarten y el contexto de nacimiento de la Estética. *Areté*, *23*(2), 303–328.

Ellis, A. (2017). The Case for Absolute Spontaneity in Kant's Critique of Pure Reason. *Con–Textos Kantianos*, 6, 138–164.

Feuerbach, P. J. A. (1795). Über die Unmöglichkeit eines ersten absoluten Grundsatzes der Philosophie. *Philosophisches Jahrbuch*, *2*(4), 306–322

Forgione, L. (2019). *Kant and the Problem of Self–Knowledge*. Routledge.

Freud, S. (1905). *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*. Deuticke.

Guthrie, W. K. C. (1984). *Historia de la filosofía griega I. Los primeros presocráticos y los pitagóricos*. Gredos.

Guthrie, W. K. C. (1988). *Historia de la filosofía griega III. Siglo V. Ilustración*. Gredos.

Hamm, C. (2019). Sobre o juízo de gosto e sua fundamentação *a priori*. *Revista Portuguesa de Filosofia*, 75(4), 2207–2228.

Hernández, M. (2003). Teoría de la sensibilidad, teoría de las humanidades. El proyecto filosófico de la Estética en A. G. Baumgarten. *Cuadernos dieciochistas*, 4, 81–121.

Hernández, M. (2013). A la búsqueda de un criterio estético de la razón. La *aesthetica* de A. G. Baumgarten como tópica moderna de la invención. *Biblos*, 11, 373–402.

Lima Filho, J. E. (2019). Esclarecimento e educação em Kant: a autonomia como projeto de melhoramento humano. *Trans/Form/Ação*, 42(2), 59–84.

Lizarraga, P. (2017). El nacimiento de la estética moderna: D. Hume y A.G. Baumgarten. La estética como ciencia del conocimiento sensitivo. *Cauriensia. Revista Anual de Ciencias Eclesiásticas*, 12, 491–512.

Moledo, F. (2014). El despertar del sueño dogmático. Un análisis histórico y sistemático. *Studia Kantiana*, 12(16), 105–123.

Nietzsche. F. (2016). *Obras completas IV. Escritos de madurez II*. Tecnos.

Parret, H. (2017). De Baumgarten a Kant: sobre la belleza. *Lienzo*, 19, 209–224.

Platón. (1988). *República*. Gredos. Trad. de C. Eggers–Lan.

Sánchez, N. (2018). El origen de la cultura en Kant. *Areté*, 30(1), 23–42.

Schopenhauer, A. (2004). *El mundo como voluntad y representación*. Akal.

Stokas, A. G. (2016). Letting All Lives Speak: Inequality in Art Education and Baumgarten's Felix Aestheticus. *Studies in Art Education*, 57(2), 139–148.

La estética como mecanismo base de la tríada estructural del sentido de la existencia

Miguel Angel Faustor Müller (Perú)
Universidad Antonio Ruiz de Montoya

RESUMEN

El presente ensayo busca desarrollar la estética de Nietzsche como la conexión final y necesaria de la tríada estructural que ofrece sentido de la vida, es decir, la voluntad de poder, la transvaloración de valores y el eterno retorno. Por este motivo, se empezará explicando el contexto de la estética que siente Nietzsche, para proceder a tratar los temas de la voluntad de poder, la transvaloración de valores y el eterno retorno como parte necesaria para el sentido de la vida, y para el desarrollo del arte.

Palabras clave: Nietzsche, arte, estética, voluntad de poder, transvaloración de valores, eterno retorno

ABSTRACT

This essay seeks to develop Nietzsche's aesthetics as the final and necessary connection of the structural triad that offers meaning in life, that is, the will to power, the transvaluation of values and the eternal return. For this reason, we will begin by explaining the context of the aesthetics that Nietzsche feels, to proceed to deal with the issues of the will to power, the transvaluation of values and the eternal return as a necessary part for the meaning of life, and for the development of art.

Keywords: Nietzsche, art, aesthetics, will to power, transvaluation of values, eternal return

"He aquí un río que, tras mucho serpentear,
fluye de vuelta a su nacimiento"

Nietzsche, Así habló Zaratustra

INTRODUCCIÓN

Todo académico que pretenda estudiar el pensamiento de Friedrich Nietzsche debe tener muy en cuenta todas las advertencias que sus antecesores hacen, y es que "no es nada fácil tratar de encorsetar y encapsular a un autor que por definición es inclasificable" (De Santiago Guervós, 2004, p.11), o bien, cuando mencionan que Nietzsche "escoge y pone a prueba a ciertos filósofos" (Hanza, 2008, p.156), o cuando insisten en las diversas interpretaciones porque su "(...) pensamiento llega al tejido inmediato de la vida y se mezcla con ella, suscitando en los hombres reacciones instantáneas y encendiendo en cada cual las pasiones que la sensibilidad de cada uno percibe como afines" (Colli, 1983, p.9).

Los autores hacen esto porque, hablar de Nietzsche, sobre la mayoría de temas (sino todos), es un riesgo, porque no es un filósofo que pretendió dejar escritos o teorías explícitas y rígidas, bien delimitadas, como la mayoría los filósofos que se estudian en las universidades; sino que, sus escritos son abiertos a discusiones e interpretaciones, y, justamente, es esta discusión la que logra enriquecer su obra, aunque también la hace escandalosa y provocativa por siempre volver al debate.

El presente ensayo pretende meterse en el ojo de la tormenta de uno de los temas que Nietzsche trazó, la estética, para así lograr vislumbrar las conexiones orgánicas que tiene ésta con la tríada estructural del sentido de la vida, entiéndase esto como: la voluntad de poder, el eterno retorno y la transvaloración de los valores.

LA ESTÉTICA PARA NIETZSCHE

Para Nietzsche, el arte, va a desempeñar un papel importantísimo en la vida de los seres humanos; pues en sus textos se pone al arte como piedra angular de una estructura que se sostiene, gira y crece sobre ésta misma.

Nietzsche, desde temprana edad, reconoce la importancia del arte, por eso la pone al centro de todas las disciplinas filosóficas, y es lógico, pues es aquí donde desempeñará su verdadero papel múltiple; "(...) El fenómeno del arte queda situado en el centro: en él y desde él se descifra el mundo". (Fink, 2000, p.20)

La razón por la cual, para Nietzsche, el arte y la estética representan esta piedra angular es que "la experiencia del arte como experiencia vital suprema alcanza el modelo referencial desde la que se juzgan todas las cosas" (De Santiago Guervós, 2004, p.12).

Es decir, la estética es la que ayuda a comprender el mundo y todo los que rodea al ser humano; y es, justamente, esta tríada estructural del sentido de la vida (la voluntad de poder, el eterno retorno y la transvaloración de los valores), la que acerca al ser humano a las reglas del mundo y le dicen qué hacer para entenderlo y cambiarlo, todo esto bajo la perspectiva o visión de la estética.

Por esta razón, se pretenderá llegar a una narración o aproximación sobre el valor de la estética, sin pretender llegar a traicionar el pensamiento de Nietzsche, dando una estructura teórica rígida y tradicional.

Antes de pasar a definir y conectar las cuestiones de la estética, se necesita precisar en qué estado encuentra Nietzsche al arte:

> (...) no hay que olvidar que la situación de la estética en el siglo XIX, frente a los sistemas cerrados del XVIII, se caracteriza por una cantidad de teorías divergentes. La estética académica, que hasta la mitad del siglo XIX estaba todavía bajo la influencia de Hegel, se ocupaba sobre todo de discutir el concepto, y se interesaba principalmente por la función del conocimiento del arte, no tanto desde el punto de vista de la producción estética, o de una estética psicológica del artista. (De Santiago Guervós, 2004, p.18)

Nietzsche entra en conflicto con las concepciones y el manejo que se tenía sobre el arte, entendida ésta como la concepción platónica de mímesis, como una pura ficción que sirve para solamente entretenernos, y no tiene un mayor valor. Algo irónico para Nietzsche, porque él ve que la filosofía misma está estancada por la guía de la metafísica; en cambio, el arte, podía ser el nuevo organón de la filosofía; para Nietzsche, el arte es algo más que simplemente mímesis.

> (...) Así, pues, la filosofía puede aprender algo sobre sí misma a través del arte, y sólo por medio de él puede actualizar sus límites y posibilidades con vistas a su propia autocomprensión. De esta manera, como apuntaba Kaulbach, el arte no sólo es objeto en el que la filosofía prueba sus fuerzas, sino un médium en el que llega a reflexionar sobre su propia tarea. En este sentido, la filosofía no dice al arte en qué consiste su esencia, sino que debe ser el arte el que muestre a la filosofía en qué consiste su tarea propiamente dicha, puesto que el arte es el *topos* en el que se despliega la más alta fuerza creadora del hombre. (De Santiago Guervós, 2004, p.21)

Para Nietzsche, el arte no está presente como una mera ilusión o mimesis, sino que su participación y labor para con la sociedad está en reformular la filosofía, reformular la vida; Nietzsche quiere que la estética sea "un proceso transformativo que supone un tránsito, desde una perspectiva idealista, a una voluntad de crear". (De Santiago Guervós, 2004, p.32)

Nietzsche, desde el inicio, sabe que las instituciones (llámese la iglesia, el Estado, la moral, etc.) han pervertido al ser humano, a la filosofía, al sentido de la vida, y se necesita derrocar a estas instituciones para poder reafirmarnos como seres humanos, y no un mero rebaño.

En palabras del mismo Nietzsche (2011) en el punto quinto de *El nacimiento de la tragedia desde el espíritu de la música*, dice:

> (...) respecto a la interpretación del mundo y la justificación-del-mundo puramente estéticas, tal como se enseñan en las teorías de este libro, no hay ninguna antítesis más grande que la doctrina cristiana, la cual es y quiere ser sólo una doctrina moral, y con sus normas absolutas (...) El cristianismo fue desde el inicio, de manera

> esencial y fundamental, asco y hastío de la vida respecto a la vida, los cuales, con la creencia en una vida "distinta")) o "mejor"), sólo conseguían disfrazarse, sólo conseguían ocultarse, sólo conseguían engalanarse. El odio al "mundo", la maldición de los afectos, el miedo a la belleza y a la sensualidad, un más allá inventado para calumniar mejor el más acá, en el fondo un deseo ardiente de adentrarse en la nada, en el final, en el descanso, hasta llegar al "sábado de los sábados" (p.333)

Nadie como Nietzsche había roto antes la historia de la filosofía de esta forma, dando mayor peso a la estética. Para Nietzsche, la tradición estética es incapaz de tener autonomía y desarrollo, o pretender mantener su propia peculiaridad, ya que se ve sometida a la religión, a la política, a la moral, etc. y estas son las grandes mentiras en las que ha caído la humanidad.

Nietzsche propondrá deshacernos de la religión, por incapaz, y tomar a la política, a la moral, a la ciencia, la metafísica, etc. como "simples formas derivadas del arte; [y] mientras Platón expulsa al artista de su ciudad ideal, Nietzsche ve en él la solución a la "tarea colosal" de hacer confiable la vida, de dotar de sentido a la existencia". (Gama, 2008, p.2)

Por esta razón, Nietzsche plantea una estética capaz de velar por lo natural originario del ser humano, es decir, los instintos; esto haría que la estética sea un saber fundamental de la vida, de los instintos, de las pulsiones, de la voluntad de poder, no sólo para consigo, sino para con la naturaleza. (De Santiago Guervós, 2004)

No hay que perder de vista que, el primer intento de Nietzsche de hablar de arte, y que es su obra donde se tienen más referencias al arte, es El *nacimiento de la tragedia desde el espíritu de la música* (1871), y este libro es justamente un texto, pensado por Nietzsche, como una obra filológica, no filosófica; por lo tanto, en ese texto, sí se puede encontrar una intencionalidad sistemática, algo que no se logrará encontrar más en el resto de su obra, dedicada a la filosofía.

> (...) Nietzsche, como indica Marchán Fiz, "reniega de la posibilidad misma de un sistema, estético o no", o que es "inútil pretender una vertebración temática de su estética". Esto sería la solución fácil. Sin

> obviar la actitud perspectivista del pensamiento de Nietzsche, es posible trazar una serie de coordenadas que puedan ayudar a comprender lo que nunca podría denominarse con un lenguaje oficial una "estética". (De Santiago Guervós, 2004, p.20)

Ahora bien, lo que se necesitaría, es lograr definir lo que Nietzsche entiende por arte y por estética. Si bien se ha mencionado que la estética debe velar por lo natural originario del hombre, los instintos; Nietzsche la concibe como algo orgánico y entretejido, es decir, no podemos darle una definición exacta y precisa, porque constantemente se renueva para articularse con las diversas ideas en sus textos; así es que a veces se le mencionará como una "actividad metafísica", o como una "tarea suprema de la vida", o una "fisiología del arte", o hasta una "psicología del arte". (De Santiago Guervós, 2004)

Es decir, la estética para Nietzsche, se está planteando y replanteando a lo largo de sus obras como una telaraña de cuatro dimensiones que es orgánica, que está en movimiento a lo largo de sus obras, siempre conectándose, no hay un quiebre propiamente porque funciona como piedra angular para todo lo que pueda suceder; por lo mismo, no hay una definición exacta, y tratar de delimitar a lo que se va a referir, es una labor de nunca acabar.

Sin embargo, para poder dar un horizonte, hay que darle una estructura y entendimiento un poco forzado a esta estética orgánica de Nietzsche; para esto se tiene que empezar por crear una sucesión de su pensamiento; De Santiago Guervós (2004), logra identificar tres etapas en el pensamiento estético de Nietzsche.

La primera, una etapa juvenil, donde la obra más resaltante es *El nacimiento de la tragedia desde el espíritu de la música*, este texto tiene claramente su bagaje en Schopenhauer y en Wagner; en este libro, él usa el recurso de lo apolíneo y lo dionisiaco (que será una constante en todas sus obras) como una duplicidad para entender el problema del arte; y la música, para Nietzsche, es lo verdaderamente dionisiaco, con Wagner a su sombra.

Por otro lado, hay una segunda etapa, que es más crítica, en la que predomina el texto *Humano, demasiado humano, un libro para los*

espíritus libres, aquí se hace evidente la ruptura con Schopenhauer y con Wagner; sin embargo, no es justo decir que la estética se encuentra sin rumbo, sino que, el arte ya no proporciona un consuelo metafísico; y es gracias a esta ruptura con Wagner que se empieza a sedimentar la propuesta de que el arte sea la forma más elevada de la voluntad de poder.

Para finalizar, hay una tercera etapa, de reconciliación, donde predominan los textos de *La gaya ciencia* y *Así habló Zaratustra, un libro para todos y para nadie*; aquí, "el arte aparece fundamentalmente como una manifestación de la voluntad de poder y como expresión de la plenitud de fuerza y exuberancia vital" (De Santiago Guervós, 2004, p.36); el arte, luego de su etapa crítica, será visto como un todopoderoso capaz de establecer equilibrio y armonía en las formas bellas; el arte vuelve a ser el gran conductor de la vida.

Habiendo mencionado estas tres etapas guías, hay que empezar analizando brevemente esta primera etapa juvenil, con *El nacimiento de la tragedia* (1871), como ya se mencionó, este texto mantiene un bagaje enfocado en Schopenhauer y en Wagner, y hace su aparición el recurso de lo apolíneo y lo dionisiaco, y se menciona la llamada "metafísica del artista".

Nietzsche, en *El nacimiento de la tragedia*, intenta explicar cómo se origina la tragedia griega; para esta labor menciona que el origen de toda la creatividad humana nace de esta dualidad de lo apolíneo y lo dionisiaco; siendo lo apolíneo, referido a la imagen griega del dios Apolo, entendiéndose como lo racional, lo definido, también considerado como el sueño; y lo dionisiaco, referido a la imagen griega del dios Dionisio, entendiéndose como lo emocional, lo indefinido, también considerado como la embriaguez. (Arrieta de Guzman, 2013)

Para Nietzsche, el arte apolíneo está representado en la escultura, mientras que el arte dionisiaco estaba representado en la música; y, por la voluntad griega, nace un producto que fusiona tanto el arte apolíneo como el arte dionisiaco, que es la tragedia; pues ésta contenía, tanto la "combinación de sueño apolíneo (la representación, el diálogo) e intoxicación dionisíaca (el coro de sátiros)". (Arrieta de Guzmán, 2013, p.53).

Niemeyer (2012) va a mencionar que el recurso que usa Nietzsche es, como ya se mencionó, lo dionisiaco y lo apolíneo, y esta idea proviene de los dioses griegos Dionisos y Apolo, respectivamente; y esta idea de verlos como el origen de la tragedia le surge por la lectura de *Historia de la literatura griega* (1841) de Carlos Otfrido Müller; pero la propuesta de Nietzsche desarrolla más este recurso, ya que no se basa meramente en la tradición mitológica de los personajes, sino que los usa como imágenes a las que alimenta. Tanto lo apolíneo como lo dionisiaco, "(…) son poderes artísticos que surgen de la naturaleza misma (…)" (Nietzsche, 2011, p.342).

Estos poderes artísticos se encuentran en la naturaleza, la parte apolínea que ve Nietzsche se encuentra en la luz, en lo definido, en las líneas precisas, en la medida, en la razón articulada, el orden, la mesura; en cambio, lo dionisiaco que ve Nietzsche, está en la noche, en el caos, en la embriaguez, en la desmesura. Ahora bien, esta hermandad, si bien son opuestas, no se debe pensar que se rechazan entre ellas, sino que coexisten, y la prueba de ello, para Nietzsche, está en la tragedia. (Tepedino, 2012)

> Lo apolíneo se opone a lo dionisíaco, y al revés. Hay una hostilidad entre estos dos poderes contrarios, que se expulsan y combaten mutuamente. Pero — y esto constituye una visión profunda de Nietzsche— no pueden existir el uno sin el otro; su lucha, su discordia es también una cierta concordia; están unidos igual que los que luchan; el mundo de la cultura apolínea de los griegos, su inclinación a la medida y al orden, descansan sobre la base viva, únicamente refrenada, de la desmesura titanesca. (Fink, 2000, p.29)

Hasta aquí se puede concluir tres conceptos que se han tratado: los dos primeros son lo apolíneo y lo dionisiaco, que son fuerzas existentes en la naturaleza, en la vida de los seres humanos y el cómo estos se relacionan con ella. Estos dos poderes artísticos pueden ser canalizados por el ser humano para la creación artística; ahora bien, el tercer concepto es la "metafísica del artista", que propiamente no se ha mencionado, pero si se ha explicado líneas arriba; la "metafísica del artista" es entender al arte como esta labor suprema de pretender ser la piedra angular de todas las disciplinas filosóficas, y para la vida de

los seres humanos, es una "actividad propiamente metafísica para la vida" (Niemeyer, 2012, p.345). La metafísica del artista es justificar la vida estéticamente.

Bajo lo mencionado, es posible aventurarse a decir que la teoría ontológica de Nietzsche, que nunca la quiso desarrollar como tal, se encuentra dentro de la metafísica del artista. Hay que entender la propuesta apolínea como el principio artístico activo en las artes figurativas, donde se generan formas, figuras y seres delimitados. (Romero Cuevas, 2004)

Se puede considerar que esta impresión de formas que define a lo apolíneo es una generación de apariencias de estatuto ontológico devaluado, afirmadas y justificadas en tanto que tales apariencias, velan por el carácter terrible de la verdad profunda del ser. (Romero Cuevas, 2004)

Por otro lado, el arte dionisíaco, la música, provoca en sus receptores la experiencia de la embriaguez, en la que todos los límites individuales son disueltos, en la que el individuo vive su fusión con el todo indiferenciado que es la esencia de lo real y es, así, abierto a su verdad primordial, que es el carácter de caos de lo real en sí, en el que la individualidad, la racionalidad y el universo de sentido humano son abolidos, generando la vivencia dual de fusión liberadora con la naturaleza y los demás individuos y de terror ante la propia disolución. (Romero Cuevas, 2004)

Se logra entender que, lo común de todas las cosas, el origen del ser, se encuentra en la estética, en la creación artística que, por naturaleza apolínea, se logra definir y diferenciar de las demás cosas y, por naturaleza dionisiaca, se entremezclan y fusionan y coexisten como uno.

Sin embargo, una propuesta ontológica deberá ser tratada en otro texto para no desviar el camino del presente ensayo; por lo que, retomando con la creación artística, para Nietzsche, no cualquier humano podrá canalizar estos poderes y crear arte, sólo los artistas son quienes podrán hacerlo. "Quien crea el arte es el genio; él revela la humanidad más lúcida que se encuentra en nuestro interior y su nacimiento es el fin único de la especie humana." (Arrieta de Guzman, 2013, p.53)

Por otra parte, autores como Gama (2008), complementando la interpretación de Arrieta de Guzman (2013), proponen que este genio debe ser uno entre muchos, porque este genio es quien debe dar las luces sobre lo que es el arte; el riesgo de tratar a muchos o a todos como genios artistas es que se perdería el rumbo sobre lo qué es el arte.

Desde la formulación temprana de la "metafísica de artista", hasta la formulación tardía del arte como la forma suprema de la voluntad de poder, la filosofía de Nietzsche emprende una ontologización tan radical del arte que, al final, ya resulta muy difícil lograr asociar este término con el género de actividad creativa al cual se suele referir en la actualidad (Gama, 2008).

De cierta forma, la interpretación tanto de Arrieta de Guzman (2013) como de Gama (2008) son correctas, por lo que Fink (2000) intenta explicar esta situación. En este primer momento, Nietzsche considera al hombre que crea (del verbo "crear") como el genio, pero no todo hombre, sino "el hombre hecho niño, es el creador" (Fink, 2000, p.88), es decir, referido a la última transformación del hombre en *Así habló Zaratustra*, el niño es el hombre auténtico:

> (...) el hombre que juega creando, que dicta valores, que posee una voluntad grande, que se marca una meta, que se aventura a trazar un nuevo proyecto. Para el creador no existe un mundo ya listo y lleno de sentido al que ajustarse sin más. Se relaciona de manera originaria con todas las cosas, renueva todos los criterios y todas las estimaciones, establece una vida humana nueva en su integridad, existe «históricamente», en el sentido más alto de esta palabra, es decir: creando. (Fink, 2000, p.88)

Es lógico que, más adelante, en *Así habló Zaratustra*, el artista como mero niño, pasará a un segundo nivel, estando presente ahora, en el primer nivel, el Übermensch (el superhombre o ultrahombre); esto porque ya será en esta obra de la tercera etapa donde le dote del poder de liderazgo al Übermensch para cambiar las cosas.

Ahora bien, habiendo explicado que el arte es la tarea suprema y auténticamente humana, y que es la actividad metafísica por excelencia, el ser humano debe lograr comprender la estética, para poder desarrollar al arte como producción de vida, como voluntad de poder.

LA VOLUNTAD DE PODER Y EL ARTE

La "voluntad de poder" es un concepto dentro de la filosofía de Nietzsche, comprendido como un primer motor del ser humano, es la energía vital y primigenia que actúa en el cuerpo y en la consciencia del ser humano. (Lefebvre, 1975)

Esta "voluntad de poder" que describe Nietzsche, es, justamente, un "poder que domina al mundo" (Fink, 2000, p.88), y que es la satisfacción o culminación sobre la lucha de motivos.

Fink (2000) irá explicando este concepto mencionando que la voluntad de poder es una esencia de lo que existe. Pero hay que tener cuidado al entender aquí "esencia", ya que no se debe entender como el sentido de essentia, como el carácter estable del aspecto, de la Idea. Sino, más bien, la esencia de la voluntad de poder nietzscheana significa "esenciar" en el sentido verbal, la palabra debe traer consigo la movilidad de lo existente. Todo lo existente es voluntad de poder. Es decir, todo lo que existe en este momento, ha sido ocasionado por el acto que ejerce la voluntad de poder en todo.

Por su parte, Niemeyer (2012), explicará esto mismo, pero de otra manera:

> (...) se identifica la voluntad con un "complejo mecanismo psicofisiológico" (Ribot, 1900: 3) que asegura la "coordinación jerárquica" de la personalidad (ibíd., 153) por cuanto, en la "lucha de motivos" (Wundt, 1909: 225), la voluntad contribuye a la victoria de un motivo sobre otro. (p. 535)

Es decir, la naturaleza de esta "voluntad de poder", la motivación de esta voluntad, es una nueva concepción del mundo, la creación de nuevos valores, y la forma auténtica de armar el mundo, como suerte de efecto dominó en que un evento le sigue a otro de manera inmediata y articulada, y no la pantalla decadente en que las instituciones han sumergido a los camellos, y que Nietzsche tanto aborrece, como lo es la religión, la moral, etc. (Roman Cardenas, 2014)

La idea más desarrollada de la "voluntad de poder", la describe Nietzsche en el 38(12) de los fragmentos póstumos (2010), mencionando

que el mundo que rodea al ser humano es prodigio de la fuerza, sin un principio y sin un fin determinado, sino como un bucle interminable que no se consume, sino que se transforma, una fuerza que funciona como una onda que afecta a todo, y por su comportar, es tan uno como múltiple.

Nietzsche entiende y concibe a la voluntad de poder como un mar de intensa fuerza y corriente que se agita entre sí misma, que se transforma eternamente, y que discurre eternamente consigo misma, y afectando a todo el resto, creando así un flujo perpetuo de formas capaz de transformarse a cada instante. (Nietzsche, 2010)

La voluntad de poder la define Nietzsche como una fuerza y una lucha por ser, por crecer, por expandirse, por reafirmarse y superarse a sí mismo. Y es importante reafirmar que no se debe malinterpretar el término "poder" con búsqueda de dominio o soberanía, sino con una intención de poderío para poder actuar. (Llancer, 2019)

Ahora bien, el arte es capaz de ser la manifestación suprema de la "voluntad de poder", ya que se manifiesta como el poder artístico y creador del hombre; en el proceso de creación, todo el caos dionisiaco, se ve absorbido por la apariencia apolínea para darle forma (De Santiago Guervós, 2004).

Lo apolíneo y lo dionisiaco son fuerzas que nacen de la naturaleza, que luchan y coexisten entre sí y le intentan dar forma a la realidad, "Apolo es el continuo productor de límites, mientras que Dioniso transgrede esos límites en cuanto que se reafirma a sí mismo condenando al antagonista a superarse indefinidamente" (De Santiago Guervós, 2004, p.604), pero para poder hacer esto, hacen uso de la voluntad suprema, la voluntad de poder. El arte no tiene cabida sin el acto de la voluntad de poder.

LA TRANSVALORACIÓN DE TODOS LOS VALORES Y EL ARTE

Bajo la misma intención de la voluntad de poder, está la propuesta de la transvaloración de todos los valores; ya que, es gracias a la transvaloración de todos los valores que la voluntad de poder puede intervenir en el arte y en el ser humano, para poder crear nuevamente una nueva y mejor visión del mundo (Roman Cardenas, 2014).

La propuesta de la transvaloración de todos los valores está presente con el objetivo de devolver al "(...) mundo a su rumbo correcto por primera vez desde hacía siglos" (Prideaux, 2018).

La pericia del genio es que reconoce que el mundo que percibe, en que éste vive, está magullado; el mundo está quebrado y ha perdido su valor y los seres humanos, con esto, han perdido el sentido de su existencia; el genio tiene la responsabilidad de transformar la percepción del mundo; debe traer consigo un cambio de valores y de perspectivas vitales. (De Santiago Guervós, 2004)

La transvaloración de todos los valores esconde como un secreto a voces, una gran crítica de la moral y la ética de la sociedad de cada época; recién el genio es quien debe trabajar en evidenciar esa valoración concebida y destronarla; para esto, la primera labor de la metafísica del artista, actuado o generado por la voluntad de poder, es la de revelar las falencias de estos valores concebidos y transvalorarlos. La metafísica del artista es el primer paso para llegar a convertirse en *Übermensch* (superhombre o ultrahombre). (Guzmán Robles, 2008)

Nunca estuvo en el plan de Nietzsche (2016) convertirse en superhombre, él sólo pretendía mostrar el camino; él sólo planeaba derribar edificios establecidos por la sociedad, hacer dudar a los filósofos más diestros, y desnudar la historia de Europa. Dicho en sus propias palabras:

> Lo último que yo pretendería sería «mejorar» a la humanidad. No erijo nuevos ídolos; los viejos han de aprender lo que supone sostenerse con pies de barro. Derribar ídolos (mi palabra para nombrar «ideales») — esto ya sí que forma parte de mi oficio. (p.782)

La transvaloración de los valores debe ser entendida como la "ciencia de la moral", pues, como dijo Nietzsche (2016) la moral es "la recolección de materiales, la formulación y organización conceptuales de un enorme reino de delicados sentimientos y diferencias de valor que viven, crecen, se reproducen y desaparecen" (353-354); y es esta moral que se debe superar "a través de la promoción de una moral ulterior que habrá de ser considerada como superior al promover unas condiciones

de existencia que finiquitarán la preponderancia de la decadencia, que necesariamente va anexa al imperio secular del nihilismo" (García Villarrubia, 2016, p.282).

EL ETERNO RETORNO Y EL ARTE

Si el objetivo es poder enderezar a la sociedad, derribar ídolos, desnudar la historia de la filosofía y ponerle nuevas prendas, es necesario que, en primera instancia, haya un darse cuenta de que existe un velo cegador y absurdo que uno tiene puesto encima, para poder lograr esto, Nietzsche nos propone el eterno retorno.

El eterno retorno de lo mismo pretende ser una crítica a la modernidad, una crítica a las instituciones, y un recurso para la sociedad, para que el ser humano pueda darse cuenta del engaño en que está metido.

En el punto 341 del libro cuarto de la *Gaya ciencia*, Nietzsche (2014) menciona lo siguiente sobre el eterno retorno:

> El peso más grave. — Qué pasaría si un día o una noche un demonio se deslizara furtivo en tu más solitaria soledad y te dijera: «Esta vida, tal como la vives ahora y tal como la has vivido, la tendrás que vivir una vez más e incontables veces más; y no habrá nada nuevo en ella, sino que cada dolor y cada placer y cada pensamiento y suspiro y todo lo indeciblemente pequeño y grande de tu vida tendrá que retornar a ti, y todo en la misma serie y la misma sucesión — e igualmente esta araña y este claro de luna entre los árboles, e igualmente este instante y yo mismo. ¡El eterno reloj de arena de la existencia será girado siempre de nuevo — y tú con él, mota de polvo del polvo!» — ¿No te echarías al suelo y castañetearías los dientes y maldecirías al demonio que así hablaba? ¿O has vivido alguna vez un instante formidable en el que le hubieras respondido: «¡eres un dios y nunca escuché algo más divino!» Si ese pensamiento adquiriera poder sobre ti, te transformaría, tal como eres, y quizás te destruiría; ¡la pregunta, a propósito de todo y de cada cosa, «¿quieres esto otra vez e innumerables veces más?» estaría en tus manos como el peso más grave! O bien, ¿cómo tendrías que quererte a ti y a la vida para no pretender nada más que esta confirmación última, que este último sello? (p.857)

Lo que Nietzsche pretende con sus lectores es que todos decidan que la repetición constante de lo mismo, bajo una sola consciencia, sería desagradable, sería "el peso más grande"; y, con las mismas palabras de Nietzsche, el eterno retorno nos debe destruir, debe ser el golpe final con el cual debemos despertar del velo en que nos tienen las instituciones, y proponer una estética con miras a que la vida sea ahora digna de ser vivida.

Por lo tanto, para finalizar, por una vía inversa se ha explicado que la propuesta o teoría nietzscheana del eterno retorno ayudaría a darse cuenta del velo absurdo que tenemos; la propuesta o teoría nietzscheana de la transvaloración de todos los valores, ayudaría a tomar valor para quitarnos ese velo y, la propuesta o teoría nietzscheana de la voluntad de poder, vendría a ayudar a crear un nuevo velo que pretenda darnos una visión más cercana o exacta del ser, y no la mentira que tenemos con las instituciones modernas.

Estas tres teorías de Nietzsche son la tríada para el sentido de la vida, cada una da un grito desesperado de "despertar asustado", "tener la necesidad de cambiar esto que veo mal", y "tomar valor para cambiar", y la estética se sitúa en el centro de esta triada pretendiendo ser la respuesta a este grito y decir "yo soy la respuesta de lo que necesitas para cambiar", la estética es la piedra angular, es la que dará nuevo soporte y guiará.

CONCLUSIONES

Tanto lo apolíneo como lo dionisiaco empiezan, en el *Nacimiento de la Tragedia*, como fuerzas opuestas, pero hermanas que luchan para dar forma a la realidad, pero cuando Nietzsche avanza con su propuesta artística, y nos regala la voluntad de poder, se logra entender que este es un proceso, y que la forma apolínea no es más que la autosuperación dionisíaca. "Apolo se ha convertido al final en una especie de encarnación privilegiada de Dioniso." (De Santiago Guervós, 2004, p.605). Lo apolíneo y lo dionisiaco deben ser considerados como dos representaciones que convergen en un momento único, el tiempo del aquí y ahora.

La voluntad de poder, en manos del genio, del ser humano preparado, del niño Übermensch, se transforma en una voluntad de/para el arte, en una voluntad de dudar, derribar y crear, o, dicho de otro modo, el arte como voluntad.

REFERENCIAS

Arrieta de Guzmán, T. (2013). El arte y sus clasificaciones. En Sobrevilla, D. y Xirau, R. (Ed.), Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía Volumen 25 Estética (pp. 43-66). Trotta.

Colli, G. (1983). Introducción a Nietzsche. Folios.

De Santiago Guervós, L. E. (2004). Arte y Poder. Aproximación a la estética de Nietzsche. Trotta.

Fink, E. (2000). La filosofía de Nietzsche. Alianza.

Gama, L. E. (2008). Los saberes del arte la experiencia estética en Nietzsche. Ideas y Valores, 56(136), 1-15. Recuperado de http://www.scielo.org.co/scielo.php?pid=S0120-00622008000100004&script=sci_arttext

García Villarrubia, L. (2016). El concepto de transvaloración en Nietzsche (Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid). Archivo digital. https://eprints.ucm.es/id/eprint/37021/1/T37021.pdf

Guzmán Robles, E. (2008). Nietzsche y la metafísica del artista. Revista de arte y estética contemporánea, (13), 57-67. http://www.saber.ula.ve/bitstream/handle/123456789/29048/articulo5.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Hanza, K. (2008). ¿Por qué leer a Nietzsche hoy?. En M. Giusti y E. Mejía. (Eds.). ¿Por qué leer filosofía hoy? (pp. 153 - 163). Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Lefebvre, H. (1975). Hegel, Marx, Nietzsche. Siglo XXI.

Llacer, T. (2019). Friedrich Nietzsche, pensar desde el abismo. Shackleton Books.

Niemeyer, C. (ed.). (2012). Diccionario Nietzsche. Conceptos, obras, influencias y lugares. Siglo XXI.

Nietzsche, F. (2010). Fragmentos Póstumos. Volumen III (1882-1885). Tecnos.

Nietzsche, F. (2011). Obras completas. Volumen I: Escritos de Juventud. Tecnos.

Nietzsche, F. (2014). Obras completas. Volumen III: Escritos de Madurez I. Tecnos.

Nietzsche, F. (2016). Obras completas. Volumen IV: Escritos de Madurez II y Complementos a la edición. Tecnos.

Prideaux, S. (2018). ¡Soy Dinamita! Una vida de Nietzsche. Ariel.

Roman Cardenas, L. M. (2014). Voluntad de poder en Nietzsche (Tesis de doctorado. Universidad Iberoamericana) Archivo digital. http://www.bib.uia.mx/tesis/pdf/015812/015812.pdf

Romero Cuevas, J. M. (2004). Estética e inmanencia en el pensamiento de Nietzsche. Revista Philosophica, (27), 247-265.

Tepedino, N. (2012). Dionisos y la violencia: Deseo, identidad y sacrificio en tiempos nihilistas. Revista Concienciactiva, (33), 21-52

De la muerte de Dios a la muerte del Hombre: El Sujeto ¿constituido o constituyente?

Jorge Alberto Gorriti Gutiérrez (Perú)
Universidad Antonio Ruiz de Montoya

RESUMEN

El título reproduce las famosas frases de Friedrich Nietzsche y Michel Foucault, quienes de manera alegórica postulaban el agotamiento de dos conceptos centrales que tuvieron larga y fructífera vida en la historia de la humanidad. Para Nietzsche la muerte de Dios es la pérdida de la capacidad ordenadora del mundo, sustentada en una verdad concebida como metafísica y en una moral judeo-cristiana, cuyas raíces las busca el filósofo en la Grecia de Sócrates y Platón.

Según Foucault, con la "muerte de Dios" devendría también la muerte de su asesino, el hombre como sujeto de verdad, pues en el siguiente siglo de postmodernidad no aparecerá el esperado Superhombre de Nietzsche, sino la cada vez más devaluada figura del hombre como categoría ontológica, cediendo su lugar central a la primacía del lenguaje. Así, el hombre sale de la posición central en tanto objeto de conocimiento, del saber racional, un desplazamiento del hombre a su sola condición de sujeto pensante y productor de discursos, ya no como privilegiado objeto de dicho pensamiento.

Foucault reconoce que es Nietzsche quien inaugura ese cambio de eje. Foucault con su formulación sobre el discurso, el saber y el poder, nos lleva finalmente al punto focal de su investigación, la constitución del sujeto dentro de una sociedad disciplinaria. Nietzsche y Foucault nutren y forman las dos caras de la misma moneda que nos encadena a la economía de la vida. Los sujetos, en ejercicio de nuestra libertad, podemos –como sujetos constituidos- adscribirnos totalmente al orden

normativo y la seguridad que nos brinda el ámbito social de pertenencia o podemos –como sujetos constituyentes- utilizar nuestro juicio y ejercer una reflexión crítica de esa sociedad a la que pertenecemos.

Palabras clave: Sujeto, saber, poder, Nietzsche, Foucault

ABSTRACT

The title reproduces the famous phrases of Friedrich Nietzsche and Michel Foucault, who allegorically postulated the exhaustion of two central ideas that had a long and fruitful life in human history. For Nietzsche, the death of God is the loss of the ordering capacity of the world,based on a truth conceived as metaphysics and on a Judeo-Christian morality, whose roots are sought by the philosopher in the Greece of Socrates and Plato.

According to Foucault, with the "death of God" would also become the death of his murderer, man as subject of truth; for in the next century of postmodernity the expected Nietzsche Superman will not appear, but rather the increasingly devalued figure of man as an ontological category, yielding its central place to the primacy of language. So the man leaves the central position as an object of knowledge, of rational knowledge, a displacement of man to his sole condition of subject thinking and producer of discourses, no longer as a privileged object of said thought.

Foucault recognizes that it is Nietzsche who inaugurates this change of axis. Foucault, with his formulation of discourse, knowledge and power, finally brings us to the focal point of his investigation, the constitution of the subject within a disciplinary society.Nietzsche and Foucault nurture and form the two sides of the same coin that chains us to the economy of life. The subjects, in the exercise of our freedom, can -as constituted subjects- fully ascribe ourselves to the normative order and the security that the social sphere of belonging gives us or we can -as constituent subjects- use our judgment and exercise a critical reflection of the society we belong to.

Keywords: Subject, knowledge, power, Nietzsche, Foucault

1. La muerte de Dios y la promesa del Superhombre

Hace poco más de un siglo, en su libro *La Gaia Ciencia*, Nietzsche relataba que un loco con un farol encendido en plena luz del día, apareció exaltado en una plaza pública gritando "busco a Dios, busco a Dios … ¿Dónde se ha ido Dios? … Yo os lo voy a decir … ¡Nosotros lo hemos matado, vosotros y yo!" (1985, p. 160).

La literatura fue el recurso de Nietzsche para expresar una verdad que él concebía subversiva, escandalizadora. Sólo a un loco se le puede ocurrir iluminar con un farol el pleno día, sólo un loco puede hablar de un dios perdido, de un dios asesinado, sin ser acusado de blasfemia. Sólo un loco le puede decir a la gente *cuerda* que el dios que ordena e ilumina su vida diaria, ha desaparecido, que está muerto.

Le decía el loco a la multitud:

> ¿Qué hemos hecho al separar esta tierra de la cadena de su sol? … ¿No vamos como errantes a través de una nada infinita?... ¿No veis oscurecer, cada vez más, cada vez más? … ¿No es necesario encender faroles en pleno mediodía? … ¿No oímos todavía el ruido de los sepultureros que entierran a Dios?. (Nietzsche, 1985, p. 161)

Sólo en la extraviada mente de un loco se puede concebir la muerte de lo eterno, del creador y la pervivencia del hombre, del creado. Sólo un inimputable puede trastocar la realidad y ubicar al hombre en el lugar de Dios[1], atribuirle la omnipotencia de un creador al humano negligente, que, obnubilado, desavisado, termina destruyendo su propia creación.

Pero el Dios que Nietzsche declara muerto no es el Dios de la fe privada, motivo por el que los creyentes que se sintieron agredidos le acusaron de ateo:

> Cuando Nietzsche declara que Dios ha muerto quiere indicar que

1 "El hombre en el lugar de Dios, según las perspectivas de un humanismo ateo, característico, decimos todavía, del pensamiento filosófico dominante en la modernidad" (Valadier, 2010, p. 221).

> los hombres viven desorientados, que ya no sirve el horizonte último en el que siempre se ha vivido, que no existe una luz que nos pueda guiar de modo pleno (...) cuando Nietzsche se refiere a Dios se refiere al dios de la religión, particularmente del cristianismo, pero también a todo aquello que puede sustituirle, porque en realidad *Dios no es una entidad sino un lugar, una figura posible del pensamiento, representa lo Absoluto*. (Echegoyen, 1997, p. 1)

El dios de Nietzsche es el dios de la moral, el que representa en nuestras mentes el bien sobre el mal, el que por definición de nuestras mentes es el creador de la naturaleza a la cual le otorga personalidad y capacidad ordenadora: religión, ciencia, progreso; éstas son para Nietzsche estructuras autorreferentes instituidas por el hombre, pero puestas lejos de su cotidianeidad, en un mundo suprasensible. La muerte de Dios es la pérdida de la capacidad ordenadora de ese mundo sobre las vidas de los hombres.

Dicha pérdida, a criterio de Nietzsche, tiene una historia muy antigua que se remonta a la Grecia de Sócrates y Platón, instauradores en occidente del pensamiento sobre el metafísico mundo de las ideas y del terrenal y corrupto mundo en el que se desenvuelve el cuerpo; visión que se consolida en el espacio de influencia de las religiones judía y cristiana y que tiene en San Agustín a su cristiano ideólogo, quien ubica topográficamente esa dualidad como la ideal ciudad de Dios versus la pagana ciudad de los hombres. Para Nietzsche las consecuencias morales de ese tránsito (transmutación) son aberrantes, pues instaura un orden fundado en la culpa y la adscripción a valores ascéticos que castran la naturaleza humana:

> Los judíos - un pueblo «nacido para la esclavitud», como dicen Tácito y todo el mundo antiguo, «el pueblo elegido entre los pueblos», como dicen y creen ellos mismos - los judíos han llevado a efecto aquel prodigio de inversión de los valores gracias al cual la vida en la tierra ha adquirido, para unos cuantos milenios, un nuevo y peligroso atractivo: - sus profetas han fundido, reduciéndolas a una sola, las palabras «rico», «ateo», «malvado», «violento», «sensual», y han transformado por vez primera la palabra «mundo» en una palabra infamante. En esa inversión de los valores (de la que forma parte el

> emplear la palabra «pobre» como sinónimo de «santo» y «amigo») reside la importancia del pueblo judío: con él comienza la rebelión de los esclavos en la moral. (Nietzsche, 1980, p. 125)

Nietzsche concluye la alegoría de la locura preparando el advenimiento del profeta Zaratustra[2], al relatar que el loco frustrado por la falta de comprensión y empatía de sus oyentes, rompe el farol y se retira diciendo:

> He llegado demasiado pronto (...) No es aún mi hora. Este gran acontecimiento está en camino, todavía no ha llegado a oídos de los hombres. Es necesario dar tiempo al relámpago y al trueno, es necesario dar tiempo a la luz de los astros, tiempo a las acciones, cuando ya han sido realizadas, para ser vistas y oídas. Este acto está más lejos de los hombres que el acto más distante; y, sin embargo, ellos lo han realizado. (Nietzsche, 1985, p. 162)

Luego adviene Zaratustra anunciando al Superhombre:

> Yo amo a todos aquellos que son como gotas pesadas que caen una a una de la oscura nube suspendida sobre el Hombre: ellos anuncian que el rayo viene, y perecen como anunciadores. Mirad, yo soy un anunciador del rayo y una pesada gota que cae de la nube; más ese rayo se llama Superhombre. (Nietzsche, 1983, p. 38)

Nietzsche aborda la moral partiendo de un análisis genealógico con el que busca desnudar la manera cómo se construyeron los conceptos y categorías de la moral occidental y dentro de ella de la moral judía, y su tributaria la cristiana.

2. De la muerte de Dios a la muerte del Hombre

Así, Nietzsche mediante su personaje profético Zaratustra confirma la muerte de Dios, antes anunciada por el loco y proclama el advenimiento del Superhombre. Es decir, del hombre como promesa de

2 "...en Así habló Zaratustra, —que Nietzsche presenta como un quinto Evangelio— éste se presenta a sí mismo como un profeta itinerante que va de poblado en poblado empleando un lenguaje próximo al de las parábolas evangélicas" (Valadier, 2010, p. 222).

realidad terrena.

En su alegoría muestra primero al personaje del loco, el que en el imaginario del lector común es el irracional, el que rompe normas, el que actúa sin medir consecuencias movido por impulsos, quien representa el aspecto dionisiaco de la vida aquel que la moral cristiana condena. Y luego, con ironía toma prestado de la religión el personaje del profeta para que anuncie la *buena nueva*, el advenimiento del mesías, pero no de un personaje allá afuera sino del mesías que mora en nuestro ser, que está aherrojado y aprisionado por la ignorancia, el miedo, la culpa, pero que tiene en el espíritu de libertad esa llama votiva que puede encender el combustible que radica en la voluntad de poder.

El proceso creativo de la literatura le abre horizontes a su discurso; no se ata a un relato certero de causas y efectos, pero tampoco se somete al caos del azar. "Zaratustra se llama a sí mismo el redentor del azar" (Nietzsche, 1983, p. 202). Y dice a sus discípulos: "Yo soy Zaratustra el ateo: yo me cuezo en mi puchero cualquier azar. Y sólo cuando está allí completamente cocido, le doy la bienvenida, como alimento mío" (Nietzsche, 1983, p. 219). Esta incorporación de la figura del azar, corresponde a la voluntad de poder, que no se sujeta a los eventos ni a los conceptos, sino que impone el orden propio. Es un poder que no busca mover voluntades ajenas, sino la suya propia. Es un poder que actúa como escudo contra el aparato institucional que nos estructura, que reprime y aprisiona al mesías que mora en nuestro interior.

Para Nietzsche el lenguaje es el vehículo mediante el cual el hombre busca aproximarse a la realidad, las personas y las cosas son simbolizadas y representadas mediante palabras; éstas a su vez sirven para comunicar y permiten construir vínculos:

> Toda relación interhumana tiende a que cada uno pueda leer en el alma del otro; la lengua común es la expresión sonora del alma común. Cuanto más íntima y sensible sea esta relación, mayor será la de la lengua (Nietzsche, 1974: 185). (Alpizar, 2005, p. 52).

Pero las palabras solo consiguen aproximarnos a la realidad: "Lo que verdaderamente nos acontece, no es elocuente. Aunque los

acontecimientos quisieran, no podrían comunicarse por sí mismos. Carecen de palabras. Estamos por encima de las cosas que podemos comunicar por medio de palabras ... (Nietzsche 1981, p. 102)" (Alpizar, 2005, p. 52). Por otro lado, "(...) existen emociones, vivencias que efectivamente no pueden cifrarse de manera exacta con un lenguaje que maneja las estructuras de la lógica tradicional." (Alpizar, 2005, p. 54).

Por ello:

> El concepto de metáfora es fundamental en el discurso del lenguaje de este filósofo alemán, porque considera que no se puede alcanzar la verdad absoluta, siempre se está próxima a ella y la metáfora viene a ser una especie de inclinación a la verdad. (Alpizar, 2005, p. 53).

Nietzsche usa la metáfora como recurso del pensamiento para ampliar sus fronteras, para jugar con las palabras en una búsqueda de representación siempre insatisfecha:

> Sabemos que no es posible detenerse por mucho tiempo en la misma metáfora: en ella, el pensamiento busca su movilidad, y encuentra una representación de aquello que lo instiga. La metáfora le devuelve el juego contradictorio y paradójico de su propio movimiento. (Rovati, 1990: p. 23)

Es mediante el uso creativo de la palabra que Nietzsche transmite su pensamiento con la mayor fidelidad y viveza, así busca llegar al lector, acudiendo a la imaginación, la fantasía, moviendo sus sentimientos; rompiendo de esta manera con la tradición filosófica que por lo general se expresó mediante la generalización y la abstracción en un lenguaje estructurado y normativo que ensambla su saber en los conceptos, como si en ellos radicara la verdad absoluta, como si el discurso estructurado pudiera construir realidad.

Esta visión crítica que tiene Nietzsche sobre la función estructurante de realidades que se pretende con el lenguaje, lo lleva a implementar el método inverso, esto es, deconstruir los edificios conceptuales, los códigos normativos, hasta llegar a las palabras y el significado de ellas (filología) en su propio contexto, sin un relato temporal que condicione ese análisis. A este método lo denominó genealogía:

> (...) encontramos una concepción y una actitud particular hacia la verdad. La despojan de su carácter sagrado, incuestionable, esencial e inalterable, anterior a toda historia y la reintroducen en el devenir histórico. No hay verdad sino en la historia y por la historia. Pero, además, señalan y denuncian los atropellos de una verdad que no sólo oculta la otra cara de lo humano (lo malvado, lo bajo, lo cruel, el embuste, etc.), sino que se ha incorporado, que se ha vuelto instinto (la voluntad de verdad), principio de exclusión y avasallamiento, y que forma parte de nuestra cultura desde hace siglos. (Martínez, 2010, p. 13)

Nietzsche no tuvo discípulos, pero la profundidad de su pensamiento y la novedad de sus métodos, lo convirtieron en uno de los filósofos contemporáneos más estudiado y con muchos e importantes seguidores, como Heidegger y Foucault, quienes reconocieron su influencia, o como Freud, que no la reconoció, pero cuyas categorías claramente fueron influidas por el pensamiento de Nietzsche.

Así como Nietzsche acuñó su famosa frase: *Dios ha muerto*; Foucault hace lo suyo con la frase *El Hombre ha muerto*. Según Foucault, con *la muerte de Dios* devendría también la muerte de su asesino, el hombre como sujeto de verdad, pues en el siguiente siglo de postmodernidad no aparecerá el esperado Superhombre de Nietzsche, sino la cada vez más devaluada figura del hombre como categoría ontológica, cediendo su lugar central a la primacía del lenguaje.

Así, luego de Nietzsche, el vínculo -propio de la última etapa de la modernidad- entre el hombre como sujeto y a la vez objeto del conocimiento, cede lugar a la primacía del lenguaje como objeto del pensar del hombre. En tal sentido Foucault se pregunta si, "¿No sería necesario más bien el renunciar a pensar el Hombre o, para ser más rigurosos, pensar lo más de cerca esta desaparición del Hombre —y el suelo de posibilidad de todas las ciencias del Hombre— en su correlación con nuestra preocupación por el lenguaje?" (1968, p. 374).

Foucault problematiza el lenguaje -siguiendo a Nietzsche- en una aproximación desde la genealogía[3], empezando a indagar sobre el

3 "Parto de un problema en los términos en que se plantea actualmente e intento hacer su genealogía. Genealogía quiere decir que yo mismo lo analizo a partir de una cuestión

concepto de verdad en el discurso y el pensamiento griego antiguos. Para ello Foucault (2004), explora la práctica parresiástica en el discurso ciudadano de la polis, señalándola como una virtud de orden práctico que brindó un gran servicio al ejercicio de participación política en el ámbito de la polis democrática.

Esta práctica a la que podemos llamar parresía política consistía en un "decir la verdad" no obstante el riesgo que pudiera involucrar y que se encontraba alentada por el *bíos politikos* que motiva la participación y por el reconocimiento de la parresía como *areté* del ciudadano.

> (...) uno no puede ocuparse de sí mismo, cuidar de sí mismo, sin tener relación con otro. Y el papel de ese otro consiste precisamente en decir la verdad, decir toda la verdad o, en todo caso, decir toda la verdad que sea necesaria y hacerlo en cierta forma que es justamente la parrhesía, traducida, insistamos, como hablar franco. (Foucault, 2009b, p. 59)

Giraldo (2015) señala al respecto:

> La parrhesía consiste en hacer actuar el logos en tanto que palabra verdadera, racional, persuasiva y que se confronta con las otras para imponerse sólo en virtud del peso de su verdad y de la eficiencia de su persuasión en la polis" (p.143)

Foucault analiza cómo en el devenir de la polis griega aparece la práctica dialéctica socrática y la construcción teórica de Platón, los que posicionaron el concepto de verdad en el mundo del conocimiento, de las ideas, del saber necesario y universal, de la verdad filosófica; una verdad que no encuentra correlato en el mundo contingente, de la experiencia, del saber provisional, de aquel que descansa en la volátil opinión:

> Con Platón, y más específicamente en Gorgias, la parrhesía comienza a disociarse del foco político y a abrirse a otras posibilidades. En los textos platónicos la parrhesía puede desplegarse en cuanto se es

presente." (Foucault, 2004, p. 17). Al respecto Álvarez (2017) señala: "El camino foucaultiano ha sido el del trabajo minucioso en el archivo, el de la genealogía histórica relativa a experiencias concretas, definidas, la locura, la sexualidad, la criminalidad" (p. 20). y en este caso, la verdad.

filósofo y a partir de la filosofía. (Giraldo, 2015, p.146)

En este caso *conocer la verdad* -que es equivalente al deslumbramiento al salir de la caverna platónica- no podría ser considerada una práctica parresiástica, pues la parresía consiste en *decir la verdad*. Practicar la parresía con este tipo de verdad equivale al regreso del filósofo al mundo de la caverna, para comunicar a las personas que lo que ven son las sombras de imágenes, que a su vez son copias de una realidad a la que no pueden acceder por los sentidos. Esta cumpliría con los requisitos de una parresía, pero por el tipo de verdad que se estaría comunicando sería una parresía filosófica.

A diferencia de la parresía política en la que el *parresiasta* es reconocido por su *areté* en la posición social que se encuentre y que por ende su conocimiento es práctico y su verdad constituye una opinión, en la parresía filosófica el saber a comunicarse es el producto de un conocimiento teórico, necesario y universal, por lo que el *parresiasta* tiene que haberlo obtenido previamente. Se instaura así el artificio del conocimiento cuyo atributo es la verdad y al cual se accede mediante el intelecto y la contemplación.

Es a este lenguaje, a este discurso que contiene el conocimiento al que se refiere Foucault. De manera que, la *muerte del Hombre* lo sería en la medida que el hombre sale de la posición central en tanto objeto de conocimiento, del saber racional, un desplazamiento del hombre a su sola condición de sujeto pensante y productor de discursos, ya no como privilegiado objeto de dicho pensamiento. Foucault reconoce que es Nietzsche quien inaugura ese cambio de eje.

3. El discurso: la verdad, el saber y el poder

Foucault en su libro *Las palabras y las cosas*, reflexiona sobre la producción del saber (la episteme) a lo largo de la historia y su estructuración mediante el discurso particular que caracterizó a la época en que estuvo vigente. Así llevado al campo de las ciencias la dinámica del saber equivaldría al concepto de paradigma que maneja Thomas Kunn, esto es, un discurso organizador que genera consensos mientras la

condición de su producción es funcional al sistema y su entorno. Así, es inevitable que cambios en las condiciones subyacentes de verdad articuladas a dicho discurso traigan abajo el paradigma imperante y se articulen nuevos discursos.

Para Foucault el saber no es uno solo, se va configurando de diversas maneras a lo largo de la historia, siendo las condiciones materiales y representacionales de cada época las que insumirán la producción del discurso que elucida dicho saber. Así, el saber no es previo a la experiencia humana, éste se constituye mediante prácticas discursivas organizadas y estructuradas que articulan el pensamiento ligado a la experiencia. Esto es, el saber que representa la práctica de verdad históricamente situada.

Foucault desplaza su atención desde la *voluntad de poder* de Nietzsche hacía la *voluntad de saber*, reconociendo que el poder está íntimamente imbricado con la producción del saber: "Poder y saber se articulan en el discurso. Los discursos son elementos tácticos en el campo de relaciones de fuerza (...) En toda sociedad la producción del discurso es a la vez controlada, seleccionada, organizada y redistribuida" (Foucault , 1992, p. 11).

Foucault cuestiona las maneras tradicionales de concebir y fundamentar el poder como sustancia; señala que ni la divinidad, ni la soberanía pueden ser concebidas como fuente autónoma e intemporal del poder, cuestiona también la visión materialista dialéctica marxista que ubica al poder en el espacio de la ideología resultante de la interacción de las fuerzas productivas y las relaciones sociales de producción históricamente determinadas. Señala que estas maneras de concebir el poder se centran en la búsqueda de fuentes de legitimación y no prestan atención a la manera como éste se ejerce en lo concreto, sus posibilidades y límites.

> El poder no es una sustancia. Tampoco es un misterioso atributo cuyo origen habría que explorar. El poder no es más que un tipo particular de relaciones entre individuos. Y estas relaciones son específicas: dicho de otra manera, no tienen nada que ver con el intercambio, la producción y la comunicación, aunque estén

asociadas entre ellas. (Foucault, M. 2008. 138)

Foucault analiza particularmente el poder en el escenario de la modernidad, a partir del Siglo XVIII. Señalará que el poder se ejerce en la relación entre individuos y su escenario de realización es la sociedad. Ello supone un sujeto que en su desempeño social realiza conductas orientadas y valoradas externamente (dispositivo) en el espacio de la sociedad y que el sujeto las ejecuta condicionado por el dispositivo y/o acciones gubernativas y en el ejercicio de su libertad (subjetivadas).

Bajo esta perspectiva Foucault toma a la locura y la sexualidad como ejes para abordar su indagación sobre cómo se da el ejercicio de poder en las prácticas de la sociedad moderna y contemporánea: "(…) una elección que delimitaría todo un conjunto constituido por el saber humano, las actividades humanas, la percepción y la sensibilidad" (Foucault, 2010, p. 328). Una elección que en el primer caso se nutre de las mismas razones que tuvo Nietzsche para poner la muerte de Dios en boca de un loco, esto es, la verdad dicha por quien es marginado de la sociedad bajo el argumento de que está privado de la razón.

Para Foucault la sexualidad constituye un tema omnipresente y disruptivo cuyo tratamiento por la cultura le brinda un valioso material para la investigación. Así, por ejemplo, analiza el dispositivo de la confesión cristiana mediante la que los íntimos deseos sexuales deben ser expresados en palabras y puestos a evaluación externa en sujeción de un código sancionador. Luego analiza cómo con el advenimiento del capitalismo las prácticas sexuales, antes de dominio individual y control discreto de la religión, pasaron a serlo del Estado mediante políticas de educación, salud y otros aplicables a la población.

Por otro lado, es de considerar que en el *interregno* entre Nietzsche y Foucault, Freud había subvertido el establishment científico con sus teorías sobre el inconsciente comandado por el principio del placer, en oposición al de realidad regido por la razón.

En la revisión de las prácticas en torno a la locura y en particular de la sexualidad Foucault observa cómo en el ámbito social contemporáneo se gira del discurso, desde el ocultamiento hacía la

sobreexposición, mientras que el deseo y el *subversivo* sentimiento de placer son disciplinados o reconducidos mediante las prácticas gubernativas. Así, parafraseando a Nietzsche, se estaría vaciando el discurso de la sexualidad de su contenido dionisiaco mediante su apolínea teorización:

> (...) tenemos o intentamos tener, una ciencia sexual –scientia sexualis- sobre la sexualidad de la gente, pero no sobre su placer, que no aborda qué es lo que hay que hacer para que el placer sea lo más intenso posible, sino que se pregunta cuál es la verdad de lo que es en el individuo, su sexo o su sexualidad: verdad del sexo y no intensidad del placer. (Foucault, 2010, p. 803)

El amplio conocimiento público que se va construyendo sobre las *verdades* científicas de la sexualidad humana va acompañado de un conjunto amplio de prohibiciones legales y morales sobre las prácticas sexuales cotidianas. Así, el *saber científico* construido alrededor de la sexualidad y la locura, le otorga fundamento a las prácticas de interdicción que llevan al buen orden y alta productividad de la sociedad.

> Occidente no niega realmente la sexualidad –no la excluye-, sino que introduce, organiza a partir de ella todo un complejo dispositivo en el que se juega la constitución de la individualidad, de la subjetividad, a fin de cuentas, la manera en la que nos comportamos, en que tomamos conciencia de nosotros mismos. (Foucault, 2010, p. 804)

En el Orden del discurso Foucault (1992) plantea que el ejercicio del poder se asienta en tecnologías que se desenvuelven en el mundo de relaciones sociales, que orientan y acotan comportamientos, actitudes, gestos, prácticas y que produce efectos en los sujetos. Estos dispositivos no están localizados en algún lugar de la estructura, discurren a lo largo y ancho de los espacios sociales en el que se desenvuelven los sujetos.

De esta manera, el poder está asociado al discurso, el cual a su vez es depositario del saber. El discurso legitima el poder e institucionaliza el saber. Así, entre saber y poder opera una *política general de verdad*, que distingue la verdad o falsedad de cualquier moción, otorgándole o quitándole valor y legitimidad, poniendo así la búsqueda de la verdad al

servicio del poder.

4. La subjetivación y la verdad

Foucault realiza un amplio preámbulo antes de llegar al punto focal de su investigación, esto es, cómo se constituye el sujeto en el entorno de una sociedad disciplinaria que produce conocimiento y lo estructura en un discurso al servicio del poder que gobierna dicha sociedad.

> Siempre he pretendido saber cómo el sujeto humano entraba en los juegos de verdad, y ello tanto si se trataba de juegos de verdad que adoptan la forma de una ciencia, o que adoptan un modelo científico, como si se trataba de aquellos otros que se pueden encontrar en instituciones o en prácticas de control. (Foucault, 2009a, p. 96)

El sujeto en una sociedad disciplinaria enfrenta juegos de verdad (reglas de producción del conocimiento) dentro de prácticas coercitivas, como puede ser la psiquiatría para producir, excluir y sujetar social y físicamente a los locos, o el código penal y la prisión para los delincuentes[4]; pero también se puede ver influido por el prestigio de las disciplinas científicas que otorgan legitimidad a las instituciones que instrumentalizan el ejercicio del poder; desplazándose el dispositivo que produce y condiciona coercitivamente la actuación del sujeto hacia el individuo que en ejercicio de su libertad se identifica con los juegos de verdad propios del dispositivo, tal como observa que lo hace el común de las personas del colectivo al que pertenece.

Sea bajo formas coercitivas y/o en ejercicio de su libertad, el sujeto es constituido por los juegos de verdad del dispositivo y por tanto se convierte en sujeto pasivo de las prácticas de poder del mismo. En tal sentido el poder puede involucrar sujeción, pero ello no supone necesariamente dominio, pues la sofisticación del dispositivo radica en

4 "Lo que he intentado mostrar es cómo, en el interior de una determinada forma de conocimiento, el sujeto mismo se constituía en sujeto loco o sano, delincuente o no delincuente, a través de un determinado número de prácticas que eran juegos de verdad, prácticas de poder" (Foucault, 2009, p.106).

la manera cómo el individuo hace suya la verdad que lo sujeta y dicha manera implica procesos de pensamiento:

> Lo que distingue al pensamiento es que es algo completamente diferente del conjunto de representaciones que sustentan un comportamiento; es otra cosa que el dominio de las actitudes que lo pueden determinar. El pensamiento no es lo que habita una conducta y le da un sentido; es, más bien, lo que permite tomar distancia con relación a esta manera de hacer o reaccionar, dársela como un objeto al pensamiento e interrogarla sobre su sentido, sus acciones y sus fines. El pensamiento es la libertad con respecto a lo que se hace, el movimiento mediante el cual nos desprendemos de ello, lo constituimos como objeto y lo reflejamos como problema. (Foucault, 2010, p. 359)

Las prácticas de poder producen sujetos cuya vida transcurre entre prohibiciones y hábitos que facilitan su rol productivo, en los que el progreso y la utilidad social aparecen como valores superiores que orientan el colectivo y por ende son internalizados en el comportamiento propio. Es lo que Freud -desde el psicoanálisis- postula como el principio de realidad, que desde muy temprano es introyectado en la mente humana como fuente reguladora inconsciente de las pulsiones e instintos:

> Encontramos aquí una metáfora que no proviene de los estoicos sino de Plutarco, que dice: Es necesario que hayáis aprendido los principios de una forma tan constante que, cuando vuestros deseos, vuestros apetitos, vuestros miedos se despierten como perros que ladran, el Logos hable en vosotros como la voz del amo que con un solo grito sabe acallar a los perros. Es ésta la idea de un Logos que en cierto modo podrá funcionar sin que vosotros tengáis que hacer nada: vosotros os habréis convertido en el Logos o el Logos se habrá convertido en vosotros mismos. (Foucault, 2009a, p. 101)

No obstante, así como es posible incorporar los juegos de verdad como propios sujetándose por lo tanto a las prácticas de poder, la aludida libertad, como hemos visto, hace también posible poner en juego el juicio propio para reflexionar sobre cómo podrían afectar los juegos de verdad

al modo deseado de desenvolver la vida propia.

Esta opción por la autonomía apunta a una *estética de la existencia* que parte de una antigua práctica denominada *el cuidado de sí mismo* que lleva al individuo a observarse, revisar sus aspiraciones, reconocer sus deseos y afirmarse en ellos, ubicándolos Foucault como premisas local e históricamente situadas en su análisis de los juegos de verdad. Como señala el filósofo "Se trata, en suma, de la historia de la "subjetividad", si por dicha palabra se entiende la manera en que el sujeto hace la experiencia de sí mismo en un juego de verdad en el que tiene relación consigo" (Foucault, 2010, p. 1001).

La posibilidad de cuestionar los juegos de verdad y por tanto descolocar y/o reordenar los juegos de poder asociados, otorga al proceso de subjetivación una dimensión política: "(...) el cuidado de uno mismo aparece como una condición pedagógica, ética y también ontológica, para llegar a ser un buen gobernante. Constituirse en sujeto que gobierna implica que uno se haya constituido en sujeto que se ocupa de sí" (Foucault, 2009a, p. 108).

De esta manera, el *pensar y decir verdadero* otorga a la libertad una dimensión ética, o, dicho de otra manera, *una ética del cuidado de sí como práctica de libertad*. Foucault señala al respecto:

> (...) este punto es el punto de articulación entre la preocupación ética y la lucha política para el respeto de los derechos, de la reflexión crítica contra las técnicas abusivas de gobierno, y de una ética que permita fundamentar la libertad individual. (Foucault, 2009a, p.114)

Es la actitud crítica la que lleva a que el sujeto se constituya a sí mismo, es decir, que adquiera la condición de *sujeto constituyente*. Como tal éste sería un punto de encuentro con el sujeto del psicoanálisis, quien en ejercicio de su libertad emprende la búsqueda de sus propios juegos de verdad, para replantear los vínculos sustantivos e inconscientes de poder a los que se encuentra sujeto.

La voluntad de poder de Nietzsche y la voluntad de saber de Foucault nutren y forman las dos caras de la misma moneda que nos

encadena a la economía de la vida. Los sujetos, en ejercicio de nuestra libertad, podemos –como *sujetos constituidos*- adscribirnos totalmente al orden normativo y la seguridad que nos brinda el ámbito social de pertenencia o podemos –como *sujetos constituyentes*- utilizar nuestro juicio y ejercer una reflexión crítica de esa sociedad a la que pertenecemos.

REFERENCIAS

Alpizar A. (2005). Nietzsche y el lenguaje. Revista Pensamiento. Papeles de Filosofía, [S.l.], n. 04, jul. 2005. (48-59). México. <https://revistapensamiento.uaemex.mx/article/view/255>

Álvarez, J. (2017). La parrêsía en el marco de la obra foucaultiana: verdad y filosofía. Dorsal. Revista de Estudios Foucaultianos. Número 2, junio 2017, 11-31. http://www.revistas.cenaltes.cl/index.php/dorsal

Echegoyen, J. (1997). Historia de la Filosofía. Volumen 3: Filosofía Contemporánea. Editorial Edinumen. http://www.e-torredebabel.com/Historia-de-la-filosofia/Filosofiacontemporanea/Nietzsche/Nietzsche-MuerteDios.htm

Foucault, M. (1968). Las palabras y las cosas. Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires, Argentina.

Foucault, M. (1979). La arqueología del saber. Siglo Veintiuno Editores, Madrid, España

Foucault, M. (1992). El orden del discurso. Tusquets Editores, Buenos Aires, Argentina.

Foucault, M. (2004). Discurso y verdad en la antigua Grecia. Barcelona, España: Ediciones Paidós. I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona.

Foucault, M. (2008). Tecnologías del Yo y otros textos afines. Ediciones Paidós. I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona. Barcelona - Buenos Aires – México.

Foucault, M. (2009a). La ética del cuidado de uno mismo como prácti-

ca de libertad. Entrevista con Michael Foucault realizada por Raúl Fornet-Betancourt Helmut Becker y Alfredo Gómez-Muller el 20 de enero de 1984, publicada en la Revista Concordia 6 (1984) 96-116.

Foucault, M. (2009b). El gobierno de sí y de los otros. México: Curso en el Collège de France (1982- 1983). Fondo de Cultura Económica

Foucault, M. (2010). Obras esenciales. I. Entre filosofía y literatura, II. Estrategias de poder, III. Estética, ética y hermenéutica, Madrid: Paidós.

Giraldo, R. (2015). Gobierno de los otros y gobierno de sí. Revista Criterio Libre Jurídico, 12(2), 137-149. http://revistasojs.unilibrecali.edu.co/index.php/rclj/article/view/137-149/606

Martínez, J. (2010). Genealogía y discurso, de Nietzsche a Foucault * Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas | 26 (2010.2) Universidad Complutense de Madrid.

Nietzsche, F. (1980). Más allá del bien y del mal. Madrid, Alianza editorial.

Nietzsche, F. (1983). Así habló Zaratrustra, Madrid, Alianza editorial.

Nietzsche, F. (1985). De la Gaya Ciencia (La Ciencia Jovial) 1882. Traducción de José Jara, Caracas: Monte Ávila.

Rovati. P. (1990), Como la luz tenue. Metáfora y saber, Barcelona, Gedisa.

Valadier, P. (2010). Lo divino después de la muerte de Dios según Nietzsche. Universitas Philosophica 54, año 27: 219-233, Bogotá, Colombia.

Colectividad o Extinción:
La exaltación de la libertad como reflejo de la secularización y la consecuente desacralización de la vida

Gabriel Fuentes Bartolini (Perú)
Universidad Antonio Ruiz de Montoya

RESUMEN

Este artículo analiza la crisis medioambiental partiendo del desarraigamiento de la verdad del ser como su causal, revisando cómo la reflexión antigua y moderna ha tocado siempre el escenario clave donde yace la posibilidad de una solución: el conocimiento del alma humana y su interacción con el resto de fuerzas de las que depende. Confronta la incesante guerra, que configura la dirección de los estados y la diplomacia internacional, así como la tendencia individualista en la economía global, que inevitablemente crea patrones de producción y consumo enfocados solo en la reproducción del capital, que atentan hoy contra la vida misma, para concluir que en el pensamiento colectivo nace la única esperanza para salvaguardar la vida en la tierra.

Palabras clave: crisis medioambiental, colectivismo, consumismo, violencia, psyche.

ABSTRACT

This article analizes the environmental crisis starting off the dislocation from the truth of being as its cause, reviewing how ancient and modern thinking has always touched the key scenery where the posibility for a solution yields: the knowledge of the human soul and its interaction with the rest of the forces upon which it depends. It confronts the neverending war, which configures the direction of the states and international diplomacy, as well as the individualistic tendency in global economy, which inevitably lead to production and consumption patterns

focused only in the reproduction of capital, that threaten life itself today, to conclude that within collective though is born the only hope to safeguard life on planet earth.

Keywords: environmental crisis, collectivism, consumerism, violence, psyche.

La libertad humana como medio de intelección de la naturaleza física

La existencia de los seres vivos ha significado siempre el aseguramiento de su supervivencia, las condiciones para salvaguardar la integridad individual se circunscriben a las necesarias para salvaguardar la integridad colectiva en todo organismo, así como a su íntima relación con el resto de elementos sobre la faz de la tierra; la naturaleza gregaria del ser humano lo ha forzado desde siempre a volcarse sobre la inescrutabilidad del alma humana en aras de la concordia y la paz, condiciones imprescindibles de toda sociedad saludable dado que agricultura, economía, organización política, y por lo tanto también, medicina, seguridad, productividad, devienen de la praxis social. La evidente unión de estos planos era ya insinuada por Sófocles incluso con una mayor estrechez en una de sus obras literarias, donde tierras infértiles, desgracia en los ganados, mujeres infértiles, propiamente una *peste* multidimensional que azota al pueblo se debe a un asesinato humano según el percibir de un oráculo. (Trad. en 2006, p. 2).

La supervivencia, en efecto, ha unido a los seres vivos desde tiempos inmemorables en un desarrollo recíproco donde la desatención del mundo vegetal implicaba la fatalidad del mundo animal; observemos cómo Hesiodo se esmeraba en dar a conocer no sólo las prácticas de agricultura necesarias para poder subsistir ante la implacable naturaleza sino las delicadas formas en que la psyche humana regía nuestra relación con ella: tal es el sentido simbólico del mito finalmente, al enmarcarlo gobernado por poderosas fuerzas divinas, es decir, trascendentes a la voluntad humana, *subyacentes* a su consciencia. Las narraciones acerca del enriquecimiento de David en el antiguo testamento, de la ascensión al poder de Muhammed en el Corán, de la actual reproducción de las enseñanzas de Buda, Lao tsé, Confucio o Jesús, sean discrepantes entre ellas o no, manifiestan contundentemente su objetivo mundano, configurando una retórica donde toda supuesta alusión metafísica no hace sino emprender una tarea epistémica (es decir, que sobrevenga al devenir) para la existencia, precisamente sirviéndose de palabras que brotaron al intelecto siendo por definición lo *más excelso*, *lo más fuerte*, *lo imperecedero*.

Esto es posible porque todo accionar desemboca inevitablemente con la physis del mundo (dharma, "eterno orden", para la tradición védica), así como toda reflexión se vuelca sobre órganos, sangre y piel, y éstos sobre células y átomos; el advenimiento del ser humano a su propia consciencia por medio de sus emociones y pensamientos lleva milenios inspirando artes y ciencias que, finalmente, solo logran profundizar el conocimiento acerca del sujeto en cuestión, sujeto inscrito dentro de las características de su especie, como de su espacio-temporalidad. La relación del humano con el resto de animales y plantas configura una definición específica de lo que es la vida, la cual no se forja arbitrariamente a voluntad humana sino que se inspira en el reflejo de todos los actores vivos sobre la tierra y la materia no-viva, a pesar de que el brazo caprichoso de nuestra especie modifique o conciba al resto de especies u objetos a su antojo.

Solamente así puede explicarse la actualidad de textos que han sido preservados con esmero y devoto aprecio en nuestra memoria a lo largo de milenios, conservando a flor de piel coherencia de razonamientos y logros en sabiduría; creemos, en efecto, que su veracidad solo se esclarece a la luz de la ciencia moderna y sus instrumentos, y que, a pesar de las incontables, inconcebibles e insalvables fisuras que separan nuestro presente del pasado, si es posible entender textos tan antiguos e incluso aplicarlos a la contemporaneidad se debe a la perpetuidad del ácido desoxirribonucleico de nuestra especie en inevitable interacción con las leyes de la física (las que, acertadas o no según nuestra concepción actual, han mantenido una misma naturaleza, desconocida si se quiere, pero constante a lo largo de la edad del universo). Estos son los símbolos modernos de la metafísica y del legislar de las concepciones llamadas "*divinas*" a lo largo de las culturas de la antigüedad: Kronos, Gea, Démeter, Afrodita, Minerva, Diotima, Zeus, Dioniso, Wiracocha, Allah, Yahvé por mencionar algunos ejemplos, han sido concepciones que dan un nombre a corrientes que dirigen en silencio la consciencia e inconsciencia humana, así como la vida en la tierra, palabras antiguas y descontextualizadas que expresan poéticamente el *orden* que atestiguó el intelecto y reconfirmó la experiencia corporal, social y temporal; como diría Heidegger:

"Religión significa, como la palabra implica, una reconexión de poderes, fuerzas y leyes, que exceden la capacidad humana. Allí puede uno incluso hablar de una religión ateísta, como el Buddhismo, que no conoce un Dios, pero sin embargo, es una religión que contiene un lazo en sí misma. Yo por lo tanto diría que las personas como los comunistas por ejemplo, también tienen una religión: a saber, ellos creen en la ciencia. Ellos creen absolutamente en la ciencia moderna. Y esta creencia incondicional, esto es, la confianza en la seguridad de los resultados científicos, es una fe, y es, en un sentido, algo que va más allá de la persona individual, y por lo tanto es una religión. Yo diría que no hay persona sin religión." (Archivo geopolítico, 2021, 8m43s).

La acción que permite nuestra libertad no es propiamente libre, como es evidente se limita a lo que permite el universo y el planeta, la naturaleza de nuestro cuerpo y la materia. Observemos cómo el ser humano ha incidido en la genética de otras especies animales y vegetales modificándolas para siempre, pero el carácter de su intervención guarda *modos* que deben ser respetados para salvaguardar la integridad y salud del ente manipulado: la manipulación genética en laboratorios y sus desastrosas consecuencias comparada con la domesticación de alimentos realizada por las culturas antiguas corrobora esta aserción. Por más que reine el desacuerdo en cuánto a cuáles son las condiciones del bienestar social o la naturaleza de la physis, y esta varíe nominalmente de sociedad en sociedad a lo largo del tiempo, como cambian también los paradigmas científicos, reinará siempre en toda trama social *la integración*, voluntaria o no, de conocimientos y experiencias, la cual tendrá la capacidad de corresponder el pasado con la cosmología actual o abandonar en el olvido las previas intelecciones; esta concepción será el producto final que tendrá que amoldarse a lo real y el pasar del tiempo, encontrándose desde un inicio circunscrita a ellos. Por más que fallemos en conjeturar las características de lo real, seguirá siendo el *logos, con sus supuestos e implicancias*, la luz que nos permitirá ponernos de acuerdo para poder atrapar el incesante devenir sensorial sea bajo la nomenclatura que sea, y el que finalmente servirá de brújula ante las olas del destino.

En este sentido, es el destino de la libertad hallar los fundamentos de todo postulado religioso, ya sea para corroborarlos o descartarlos, y

finalmente rearticular y reactualizar un nuevo *cosmos* latente que será corroborado o refutado por la physis a lo largo del tiempo. En toda enseñanza religiosa hay un profundo sentido práctico, y si en apariencia no es así, esto se debe únicamente a la diferencia de objetivos concebidos entre lo provechoso y pernicioso, a las diferentes aspiraciones de la acción humana y sus alcances; de no tener toda enseñanza y ejemplo una profunda practicidad terrenal, no estaríamos hablando sino de falsedades, de palabras no aplicables a la naturaleza de los entes, pues, a pesar de que el vacío y el sinsentido ronden la existencia mortal, la vida guardará siempre para el ser humano un vínculo estético que hará de su experiencia algo divino o infernal. La problemática, por lo tanto, siempre se ha hallado en función de detallar el *modus operandi* percibido, ella es la fuente de todo desacuerdo, y de quedar irresoluta amenazará siempre a la sociedad y a la vida proporcionalmente al poder que haya alcanzado el ser humano, raza que habrá doblegado por fuerza al resto de seres vivos, mas jamás a las fuerzas naturales de las que depende su existencia, antiguamente concebidas poéticamente *a través de los dioses*, y que hoy se pretende hacerlo a través de la técnica moderna; en ambos casos buscando verbalizar la demarcación entre lo real y lo falso, lo provechoso y lo pernicioso.

Dos pasiones transversales a la praxis social

Partamos de la experiencia de la violencia para analizar los resultados que esta tiene en el alma humana, entendida como "suma de las funciones del cuerpo" (Lacan, 1974, p. 80), esta constriñe la totalidad de la personalidad propia del sujeto, afecta su voz, sentimientos, pasiones, sueños, objetivos, órganos, respiración, hábitos, llega incluso a crear traumas difícilmente reversibles. Esta se transmite de ser vivo a ser vivo en ecos tangibles por medio de actos, gestos o palabras, interconectando el interior de los seres entre sí, configurando cuerpos y psicologías. La violencia es perniciosa, como es sabido, no solo por atentar potencialmente contra la integridad y vida del sujeto, sino por también hacerlo contra los vínculos que mantienen la sociedad en armonía. Sin embargo, la violencia expresa el sentir profundo de la persona que la profiere, ratifique o no luego su actuar, siempre estará

inscrita esta praxis dentro de la *historia* que ha configurado al sujeto en todas sus aristas; los modos que tendrá esta de manifestarse, lo que la provoque, estará siempre íntimamente ligado a las vivencias de los actores en cuestión, y serán estas, finalmente, el puente hacia cualquier presuposición biológica, psicológica y hacia cualquier posible solución: el *eidos*, en efecto, solo puede manifestarse o inteligirse a partir de ejemplos concretos. En la génesis del psiquismo del individuo a partir de la memoria de sus vivencias a lolargo de su vida radica el hecho de que la violencia solo pueda aplacarse con el amor, más precisamente, la amorosa atención de las circunstancias concretas que devienen en violencia; y que haya siempre tenido nefastas consecuencias el querer reprimirla con mayor violencia, creándose una espiral que solo puede ser terminada por quien asuma digerirla dentro de sí mismo y ponerle fin. No buscamos necesariamente abogar por la aplicación universal de la consigna de "poner la otra mejilla", pues respetamos también el honor del guerrero que opta por *luchar por la fuerza* en favor de la justicia bajo la prerrogativa de que todo tiene un contexto de aplicación determinado; sino más bien corroborar una realidad psicobiológica innegable para quien lleva siglos observando los giros de la tierra alrededor del sol, como dicta un proverbio supuestamente recogido de la tradición budista: *en toda batalla pierden vencedores y vencidos.*

De igual forma la experiencia sexual por la cantidad de terminaciones nerviosas involucradas afecta al sujeto intensamente, creándole ansiedades, apegos, éxtasis, inspiraciones, alegrías y tristezas, que en mayor o menor medida redefinen la subjetividad del individuo. El llevar las riendas de las pasiones, entregándose a la posesión de los impulsos, imponiendo el orden de la razón sobre ellos o reprimiéndolos consciente o inconscientemente, se cristalizan en lo real también únicamente a partir de *historias* concretas, donde individuos forjados por las voces de sus padres, como por sus genes y circunstancias optan por elegir una ruta entre muchas, cuyos resultados desembocarán en el hondo pozo que llamamos psiquismo. Gota a gota se va tallando lo que se conoce como personalidad o carácter, el análisis de sus características como de sus enfermedades dilucidan de nuevo un escenario donde el mal-trato demanda una enmienda y nos obliga, así mismo, a reconocer la somatización de las nociones de "bien" y "mal"; un *orden* ineludible que

constantemente se manifiesta en la psicología diaria del sujeto como de su vida onírica, guiando sus deseos, concepciones, miedos y costumbres. El inicio del psicoanálisis, como es sabido, parte de la observación de diversos casos de neurosis y psicosis, afecciones cuyo estudio solo reconfirma la profunda importancia de la índole de nuestra vida en sociedad y revela *fuerzas subyacientes* sobre las que nada nuestra *psyque* y se desarrolla aquello que concebimos como ser humano. Es notable cómo el misterio de nuestra corporalidad a lo largo del planeta siempre ha incorporado a sus costumbres cantos, oraciones, confesiones, reflexiones, en suma, palabras, para dilucidar e interactuar con lo real, y que modernamente la terapia psicoanalítica se sirva de nuevo de este instrumento para desmadejar las estructuras mentales del sujeto y curar síntomas psicosomáticos obsesivos que median entre su pensamiento y su corporalidad; en palabras de Lacan:

> "El pensamiento es disarmónico en cuanto al alma. Y el *nous* griego es el mito de una anuencia del pensamiento al alma, de una anuencia que sería conforme al mundo, mundo (umwelt) cuya alma se considera responsable, cuando no es más que la fantasía en que se sostiene un pensamiento, "realidad" sin duda, pero a entender como mueca de lo real. [...] La cura es una demanda que parte de la voz del sufriente, de alguien que sufre de su cuerpo o de su pensamiento. Lo sorprendente es que haya respuesta, y que desde siempre la medicina, la medicina antigua, haya dado en el blanco por las palabras." (Lacan, 1974, p. 89)

La constatación del abismo que es necesario salvar para acceder a lo real a través de la consciencia, así como de los causales de las afecciones psíquicas, insertos en el reino del sufrimiento y el amor, hijos del deseo, nos dilucida la íntima relación existente entre nuestra experiencia fenoménica y la naturaleza de nuestro accionar con aquella *búsqueda interior* que emprendieron las religiones pre-modernas. Una delicada contemplación se vuelve imprescindible para poder gobernar las fuerzas imperantes de nuestra naturaleza humana y, consecuentemente, de nuestro bienestar; no basta con reflexionar acerca de la razón de ser de los entes y su ontología, sino que hace falta una profunda vinculación sentimental con el entorno y nuestra corporalidad que, tras un

largo ejercicio, logre adquirir una mayor conexión con lo real y penetrar el *divino velo de maya*, demarcando sabiduría y apariencia, no porque sea una más real que la otra, pues ambas conviven y se compenetran, sino porque una es, en efecto, efímera apariencia, y la otra surge como ciencia que soporta el pasar del tiempo y por lo tanto representa la única forma de no revolvernos en el error.

Una respuesta cuya búsqueda ha sido olvidada

La pregunta por el ser Heidegger nos advierte ha sido sellada dentro de la metafísica occidental al presuponerse la esencia del ser humano en conceptos no cuestionados, lo cual Nietzche (1881) describe magistralmente afirmando que "Ahora, para llegar al conocimiento, hay que ir tropezando con palabras que se han hecho duras y eternas como las piedras, hasta el punto de que es más fácil que nos rompamos una pierna al tropezar con ellas que romper una de esas palabras." (p. 64), se ha visto impedida de aflorar ante toda reflexión que no trascienda las preguntas por un ¿qué? y un ¿quién? dado que concibe nuestra esencia ya como un objeto. Esta honda denuncia de la inminente tragedia a la que se encaminaba la cosmología dominante geopolíticamente busca desesperadamente replantear el entendimiento moderno tanto del ser humano como de la naturaleza y de la materia no viva, evidenciando el desarrollo histórico del nihilismo contemporáneo, de cara a los inminentes peligros evidenciados por la potencialidad destructiva manifestada en la segunda guerra mundial y la crisis medioambiental:

> "entonces la frase «la 'substancia' del hombre es la ex-sistencia» no dice sino que el modo en que el hombre se presenta al ser en su propia esencia es el extático estar dentro de la verdad del ser. [...]
>
> Lo que ocurre es, más bien, que el hombre se encuentra «arrojado» por el ser mismo a la verdad del ser, a fin de que, ex-sistiendo de ese modo, preserve la verdad del ser para que lo ente aparezca en la luz del ser como eso ente que es. Si acaso y cómo aparece, si acaso y de qué modo el dios y los dioses, la historia y la naturaleza entran o no en el claro del ser, se presentan y se ausentan, eso es algo que no lo

> decide el hombre. El advenimiento de lo ente reside en el destino del ser. Pero al hombre le queda abierta la pregunta de si encontrará lo destinal y adecuado a su esencia, aquello que responde a dicho destino. Pues, en efecto, de acuerdo con ese destino, lo que tiene que hacer el hombre en cuanto ex-sistente es guardar la verdad del ser. El hombre es el pastor del ser." (Heidegger, 1947, p. 7-8)

Se reserva únicamente al hombre de letras el privilegio de observar el desarrollo de la historia y las ciencias desde una posición especial precisamente por su enfoque general, lo que lo inviste de una gran responsabilidad ante un escenario *invisible*, *infraestructural* de los fenómenos sociales. El reino de las "humanidades" reclama por todas partes su hegemonía al observador informado, por lo que resulta crítica la patencia de toda reflexión que verse acerca del *espíritu*, *de la psyche*.

La forzosa necesidad de explicitar y articular holísticamente estos principios y transferirlos a nuestra praxis social para no perdernos en el desentendimiento o la ineficiencia de la comunicación en este contexto globalizado nos remite a la noción de *ley*, cuya dimensión política tendrá que apoyarse sobre su expresión en las distintas ramas del conocimiento, y que la libertad se encargará de corroborar o descartar siempre bajo la observancia y dictamen de la physis del mundo que habitamos; finalmente, en esta condición radica la concepción de *unidad cosmológica* explicitada a lo largo de la reflexión humana; sea esta intrínsecamente humana como planteaba Kant o realmente propia del cosmos, la sociedad tiene la obligación de *hundirse en su ocaso* y apostar por sus certezas dada la apremiante necesidad de asociación para enfrentar contundentemente los retos del siglo XXI, a saber, la preservación de la vida en la tierra.

El nihilismo como motor económico y la crisis medioambiental

Tras más de 20 años de advertencias con respecto a los efectos nefastos que nuestra praxis social imprimía al resto de seres vivos y a la relación de fuerzas que aseguran su subsistencia, debemos reconocer que no se ha emprendido ni un solo esfuerzo por remediar esta coyuntura a nivel estatal, la razón es muy simple: la frenética guerra

nunca se detuvo durante el periodo de guerra fría, y las naciones más poderosas aún se disputan la hegemonía militar del planeta tierra. Tras la creación de la Organización de Naciones Unidas no ha sido posible ejercer sus propósitos de paz y han estallado incesantes guerras, ya sea por métodos convencionales o no convencionales. El fenómeno del terrorismo ha sacudido el mundo, el cual refleja un rechazo total al orden establecido como la incapacidad de este de manejarlo, tanto las fuerzas de la ley como los llamados terroristas creen luchar por la defensa de la justicia, mas ninguno logra resolver los conflictos generadores de la violencia ni dispersar la violencia ya existente. Las guerras en Medio Oriente demuestran cómo la falta de eficiencia en reprimir los brotes de violencia solamente los acrecienta y fuerza a la creación de mártires en defensa de sus territorios. La proclamada *yihad* contra EE. UU. rememora las proclamas anti-imperialistas que conmocionaron y dirigieron el destino del continente latinoamericano; en modo alguno se pretende señalar culpables, sino más bien evidenciar que en ambos casos una incontrolable fuerza inconforme con el orden imperante no duda en movilizar a individuos a entregar su vida soñando que contribuyen a una futura resolución de lo que conciben como la causa de sus sufrimientos. La precariedad del diálogo para con los grupos terroristas solamente evidencia, lamentablemente, la *debilidad integral* de quien busca acabar con ellos; la política de "arrasar con todo", utilizada también en el Perú de los años 80, evidencia que el estado debe degradarse a luchar de igual a igual con grupos marginales, y que los móviles que lo constituyen no son lo suficientemente fuertes como para movilizar a la sociedad civil a respaldarlo. Esta dura constatación solamente podrá ser honorablemente aceptada por aquel estado que entienda las exigentes condiciones de toda unidad nacional como la delicada destreza que requiere el estadista para mantener la concordia dentro de sus territorios, ya Hobbes declaraba en el siglo XVII:

> "Pero existe otro dicho mucho más antiguo, en virtud del cual los hombres pueden aprender a leerse fielmente uno al otro si se toman la pena de hacerlo; es el *nosce te ipsum*, léete a ti mismo [...] nos enseña que por la semejanza de los pensamientos y de las pasiones de un hombre con los pensamientos y pasiones de otro, quien se mire a sí mismo y considere lo que hace cuando *piensa*, *opina*, *ra-*

> *zona*, *espera*, *teme*, etc., y por qué razones, podrá leer y saber, por consiguiente, cuáles son los pensamientos y pasiones de los demás hombres en ocasiones parecidas. Me refiero a la similitud de aquellas *pasiones* que son las mismas en todos los hombres: *deseo*, *temor*, *esperanza*, *etc.*; no a la semejanza entre los *objetos* de las pasiones, que son las cosas *deseadas*, *temidas*, *esperadas*, etc. Respecto de éstas la constitución individual y la educación particular varían de tal modo y son tan fáciles de sustraer a nuestro conocimiento que los caracteres del corazón humano, borrosos y encubiertos, como están, por el disimulo, la falacia, la ficción y las erróneas doctrinas, resultan únicamente legibles para quien investiga los corazones. Y aunque, a veces, por las acciones de los hombres descubrimos sus designios, dejar de compararlos con nuestros propios anhelos y de advertir todas las circunstancias que pueden alterarlos, equivale a descifrar sin clave y exponerse al error, por exceso de confianza o de desconfianza, según que el individuo que lee sea un hombre bueno o malo. Aunque un hombre pueda leer a otro por sus acciones, de un modo perfecto, sólo puede hacer lo con sus circunstantes, que son muy pocos. Quien ha de gobernar una nación entera debe leer, en sí, mismo, no a este o aquel hombre, sino a la humanidad; cosa que resulta más difícil que aprender cualquier idioma o ciencia [...]" (Hobbes, Trad. en 2005, p. 4-5)

En efecto, continúa siendo la comprensión del corazón de los hombres el seno de los conflictos que aún impide a las naciones del mundo dirigir sus planes económicos exclusivamente hacia el bienestar de su población sin distraerse en la feroz competencia con sus pares, esta comprensión dilucidaría no solamente los medios para traer la paz dentro de la nación, sino para crear las condiciones políticas y económicas necesarias para establecer una verdadera diplomacia internacional donde las formalidades trasciendan la *forma* y se logre ejecutar lazos que soporten las mareas sociales. En modo alguno se pretende reducir la complejidad de tal empresa, especialmente considerando qué tan poco tiempo ha transcurrido desde que fueron las relaciones de esclavitud y racismo las que rigieron la relación internacional y nacional, así como desde que se planteó como objetivo consolidar una política globalizada que respete la libre autodeterminación de las naciones y vele por su seguridad. Mas el encuentro de las naciones demanda su profunda comu-

nión de no querer dejarse llevar por la incontrolable guerra, y para esto es imprescindible que se reconozca la apremiante necesidad de superponer la paz y la vida sobre las razones que justifican la muerte, habiendo contemplado a lo largo de milenios de reflexión cómo afecta la violencia a individuos y sociedades.

La dirección económica internacional se encuentra, pues, determinada por la guerra y por esta presión va destinada maquinalmente hacia su extinción, hacia la *nada*; la gobernanza económica necesita tomar como prioridad el crecimiento indefinido para no ser absorbido por alguna otra potencia nacional. En menor escala, la falta de integración dentro del escenario nacional, como de proyectos de vida colectivos, desencadenan de igual modo una incontrolable competencia donde se fermenta la desconfianza y el aprovechamiento de otros. La producción de mercancías adquiere así un carácter desarraigado de las necesidades reales de la sociedad, pues propiamente no existe tal sociedad sino *formalmente* cuando los proyectos económicos y culturales de sus individuos no convergen entre sí simbióticamente.

Esta coyuntura requiere que traslademos nuestra atención no solamente al veneno que esparce la violencia si no la detenemos, sino, nuevamente, a la pregunta por el ser, cuya respuesta, explícita o no, determina tecnología, hábitos de consumo, relación con la naturaleza, tasas de natalidad, deseos y temores, en suma, toda acción del ser humano. Curiosamente vemos de nuevo hoy cómo la interrelación de lo que la antigüedad nombró dentro de su poesía y conocimiento "*dioses*" (que como se ha explicado ya, es una nomenclatura para la relación de fuerzas que trascienden la voluntad humana, que escapan de su control) provoca un panorama donde "La ciudad [...] se debilita en las plantas fructíferas de la tierra, en los rebaños de bueyes que pacen y en los partos infecundos de las mujeres. Además la divinidad que produce la peste, precipitándose, aflige la ciudad." (Sófocles, trad. En 2006, pag. 2).

Una esperanza en lo colectivo

Nuestra forma de vivir, como lo vienen gritando desde hace más de dos décadas los mejores exponentes de nuestra intelección de lo real

dentro del discurso científico moderno, fundado a partir de lo medible, necesita un cambio fundamental en caso queramos preservar aquello que llamamos vida; es necesaria una *transvaloración de todos los valores*, donde nuestra concepción de éxito, de sabiduría, bondad, maldad, alimentación, felicidad, tristeza, por dar algunos ejemplos, se vuelquen sobre el apremio de la colectividad inscrita dentro de su relación con animales, plantas, insectos, hongos y la materia no viva.

De no enmarcar nuestra praxis social y sus consecuentes *leyes de la casa* dentro de las demandas de estos factores que conocemos como crisis medio ambiental, de no explicitar la abismal subordinación de la *economía* a la *ecología*, podemos estar seguros de que la existencia contemporánea tuvo el miserable destino de perder las riendas de su destino y hundirse en la falsedad, en el *no-ser*, en el mar de sus fantasmas psicológicos; en efecto, seguimos viviendo una coyuntura donde *la visión del alma determina nuestra relación con los dioses*, donde nuestra complexión psicológica es el puente hacia el agarre de lo real. En este sentido, creemos que las ramas del estado deben ampliarse y no limitarse, pues no puede dejarse tal responsabilidad ingenuamente a merced del libre albedrío de los individuos; no solamente requiere amplia coordinación el ejecutar planificada y orgánicamente las directrices que cumplan con las demandas de nuestro entorno, sino que en todo momento espacio-temporal se conformará un grupo de individuos con la capacidad, no solo de concertar los diversos actores de su sociedad, sino (y lo que es más difícil) de inteligir la verdad de la apariencia, y poder así ejecutar el sentir, como las demandas y necesidades del *demos*. La conformación de una verdadera aristocracia se nos presenta de este modo como una necesidad y como la consecuencia de una clase dirigente cuyo poder radique en el *amor* que le profese su sociedad, donde el uso de la fuerza se utilice para contener la violencia y disiparla con la inteligencia que nos une como seres humanos y no para crear un orden fundado en el temor, donde se dictamine políticas sociales y económicas para las grandes mayorías sin desarraigarlas de la physis que nos gobierna.

El sueño de un mundo sin clases sociales se enraíza en esta concepción de aristocracia, dado que el calificar como *los mejores* implica haber superado los caprichos del ego para poder contemplar el

fenómeno psíquico con libertad y la existencia con éxtasis, así como el estudio de nuestras ciencias, condiciones imprescindibles para preservar la seguridad y para corresponder toda ambición con el beneficio de la humanidad. Esta utopía, como la demanda de una verdadera clase aristocrática, se vuelve apremiante por la inminente necesidad de cambiar la naturaleza de nuestros modos de producción y consumo debido a la crisis medio ambiental: la explotación del hombre por el hombre es contradictoria con la necesidad de concertar internacionalmente un proyecto común que salvaguarde el planeta tierra como con la redefinición del organismo social que ello requiere. La asociación donde la prioridad sea la reproducción del capital partirá cualquier empresa sobre arenas movedizas, incluso si pretende dar solución a la coyuntura medio ambiental, pues tendrá el irremediable destino de no servir al bienestar del resto de seres vivos sino de encontrarse a merced de los compulsivos apetitos del cuerpo humano.

Creemos firmemente que la única solución a esta crisis inminente reside en la experiencia colectiva, la cual se funda en la naturaleza del ser humano. No creemos sea casualidad que una economía de mercado devenga en la profundización de un individualismo que ya ni soporta su propia consciencia. De igual forma encontramos en el pasado colonial, rememorando aquel pasado desde que los romanos optaron por salir a conquistar otras tierras y sus sociedades con el fin de esclavizarlas en vez de trabajar sus propias tierras, similitudes con los causales que hoy destruyen el medio ambiente y refortalecen la arrogancia que atenta contra la vida misma viviendo ahogada como narciso en el fetichismo del lujo.

En todo el mundo, sea en los países donde la historia de guerras favoreció con riquezas o pobrezas, se amontona el sufrimiento de aquellos que caminaron por él, ese mismo que forjó los textos antiguos que con clarividente inspiración articularon un *orden* que demarcaba verdad y falsedad, ese mismo que cristalizó hombres y mujeres donde la sabiduría relució desde y hacia el bien común, ese mismo que obligó a la sociedad a mutar lejos de la indiferencia frente al esclavismo, la tortura y el racismo, fenómenos que lamentablemente aún pueden presenciarse reformulados, pero que, podemos felizmente reconocerlo, tras la entrega y esfuerzos de muchos seres humanos no gobiernan la sociedad en la misma extensión

que antes; ese sufrimiento se agolpa ante quienes se encuentran al frente de las decisiones macroeconómicas mundiales, frente a la crianza que padres y educadores transmiten a las nuevas generaciones de seres humanos, haciéndose cada vez más patentes las ideas clave que pensadores a lo largo de los milenios de existencia que llevamos registrando se han preocupado por obsequiar, esperando contribuir con su ejemplo a la naturaleza del futuro, a la pregunta por el ser.

De igual forma, el resto de nuestras emociones y sentidos enrumban la obligación que nos plantea la crisis medio ambiental, ellos son finalmente el fundamento de nuestras diferentes ciencias; la demanda por la colectividad expresa la necesidad de rearticular la praxis social que contemplamos en nuestras ciudades, donde el empoderamiento del individuo desemboque en una mayor interconexión de sus facultades como actor de la sociedad civil, donde se desburocratice la política para poder finalmente devolverle la importancia que le corresponde. La urgencia por la colectividad constituye un llamado a la difusión e institucionalización de fiestas y ceremonias que celebren la vida por medio de símbolos donde la sociedad vea reflejada, integralmente, *todo versar y todo conocer*; donde pueda trascenderse finalmente la especialización de todas las áreas del conocimiento para lograr un discurso que pueda soportar el desarrollo saludable de una sociedad. Solamente de esta forma podrá ejercerse la educación necesaria para concientizar al *demos* sobre lo que, dentro del sistema educativo contemporáneo, solo unos cuantos especialistas tienen a su disposición; pudiendo, de este modo, revolucionar la praxis social reinsertándola dentro de lo real, dentro del *reino de dios* si se quiere. Hecho únicamente posible gracias a la *gratuidad de aquél* que reside en el seno de toda existencia humana.

REFERENCIAS

Archivo geopolítico. (25 de octubre del 2021). *Martin Heidegger interview with a monk (english subtitles)*. Youtube. Martin Heidegger Interview with a Monk (English Subtitles)

Heidegger, M. (2000). *Carta sobre el humanismo.* (Trad. Helena Cortés y Arturo Leyte). Alianza Editorial. (Trabajo original publicado 1947). Recuperado el 25 de octubre del 2021 de https://www.ucm.es/data/cont/docs/241-2014-06-16-Carta%20sobre%20el%20humanismo.pdf

Hobbes, T. (2005). *Leviatán o la materia, forma y poder de una república eclesiastica y civil.* (Trad. no mencionado). Fondo de cultura económica. (Trabajo original publicado 1651). Recuperado el 25 de octubre del 2021 de https://filosofiapolitica3unam.files.wordpress.com/2015/08/hobbes-thomas-leviatan-fce-completo.pdf

Lacan, J. (1993). *Televisión.* (Trad. Oscar Masotta y Orlando Gimeno-Grendi). Editorial Anagrama. (Trabajo original publicado 1974) Recuperado el 25 de octubre del 2021 de https://www.bibliopsi.org/docs/lacan/Lacan-Jacques-Psicoanalisis-Radiofonia-Television.pdf

Nietzche. F. (1881). *Aurora, reflexiones sobre los prejuicios morales.* M. E. Editores, S. L. Recuperado el 25 de octubre del 2021 de https://docs.google.com/viewer?a=v&pid=sites&srcid=ZGVmYXVsdGRvbWFpbnxwc2ljb3NwaWNhfGd4OjUzZWY4MjM3NjllZjI1M2Q

Sófocles (2006). *Edipo Rey* (Trad. No especificado). Editorial del cardo. (Trabajo original publicado 429 a. C.) Recuperado el 25 de octubre del 2021 de https://biblioteca.org.ar/libros/133636.pdf

La crítica de Ferraris al proyecto deconstructivo de Derrida

Eder Alberto Carhuancho Pezo (Perú)
Universidad Antonio Ruiz de Montoya

RESUMEN

El objetivo del presente artículo es mostrar la crítica del filósofo italiano Maurizio Ferraris a su maestro Jacques Derrida. La crítica se articula en torno al proyecto de la deconstrucción inaugurado por Derrida en 1966. El filósofo de Turín intentará mostrar que la deconstrucción, tal como fue propuesta por su maestro, se enfrenta a varios problemas ontológicos al asumir que toda la realidad es deconstruible ("Nada existe fuera del texto"); sin embargo, tendría un gran valor dentro de los límites de la ontología social ("nada social existe fuera del texto"). Por esa razón Ferraris cree que es necesario reconstruir la deconstrucción derridariana.

Este artículo se divide en tres partes. En la primera parte analizamos la preeminencia que Derrida otorga a la escritura como fundamento ontológico de la realidad. En la segunda parte analizaremos la propuesta de Ferraris de una teoría general de los objetos sociales como *Documentalidad*. Finalmente, en la última parte, mostraremos la idea de Ferraris sobre la valiosa herencia que el pensamiento de Derrida ha dejado a las generaciones futuras y sobre la necesidad de reconstruir el su proyecto deconstructivo.

Palabras clave: Ferraris, Derrida, Deconstrucción, Ontología social, Documentalidad

ABSTRACT

The present paper aims to show the criticism of the Italian philosopher, Maurizio Ferraris, to his professor Jacques Derrida. The criticism revolves around the deconstruction Project inaugurated by Derrida in 1966. The Turin philosopher Will try to show that deconstruction, as was proposed by his teacher, faces several ontological problems by assuming that all reality is desconstructable ("Nothing exists outside the text"); however, it would have great value within the limits of social ontology ("Nothing social exists outside the text"). For this reason, Ferraris believes that it is necessary to rebuild the Derradarian deconstruction.

This paper is divided into three parts. In the first part, we show the preeminence Derrida gives to writing as the ontological foundation of reality. In the second part, we'll analyze Ferraris's proposal of a theory of social ontology as Documentality. Finally, in the last part, we will show Ferraris's idea about the valuable inheritance that Derrida ś thought has left to the future generations and about the need to build his deconstructive Project.

Keywords: Ferraris, Derrida, Deconstruction, Social ontology, Documentality

1. Derrida y el primado de la escritura

En primer lugar, solo algunos breves detalles sobre quién este filósofo. Jacques Derrida nace en 1930 en Argelia en el seno de una familia judía. Se transfiere a Francia para continuar preparando el inicio de los estudios superiores. En 1951, luego de una serie de dificultades[1] es admitido en la *Escuela Normal Superior* (ENS)[2], donde terminará su formación en 1954. En este período se interesa por la filosofía existencialista de Sartre, lee con mucho interés a Heidegger, Nietzsche y Husserl. En 1957 obtiene una beca para la Universidad de Harvard y se transfiere a los Estados Unidos. Desde este momento, Derrida inicia un curso académico que lo llevará, en el recorrido de un decenio, a obtener una gran notoriedad tanto en su patria como en el extranjero. En noviembre del 2004 muere uno de los últimos representantes de una generación de intelectuales galos cuya influencia ha sido de suma importancia para la reflexión y la crítica. Hijo del estructuralismo francés y de mayo del 68.

En 1966 con la conferencia titulada "La estructura, el signo, y el juego en el discurso de las ciencias humanas"[3], Derrida inaugura una nueva actitud filosófica llamada deconstruccionismo. Actitud que busca realizar una deconstrucción de la tradición filosófica occidental en nombre de una libre interpretación de los significados producidos por las diversas construcciones metafísicas. En 1967 se publican sus tres primeras obras, las cuales serán el principio de una nueva forma de hacer filosofía desde el primado de la escritura sobre el logos. Estas obras son: *De la Gramatología*, *La escritura y la diferencia* y *La voz y el fenómeno*.

Se debe señalar que el caso de Derrida resulta ser bastante singular entre los filósofos franceses de la segunda mitad del siglo XX. Este autor antes de rechazar la filosofía y la racionalidad occidental –

1 Derrida aprueba el bachillerato en 1948 y tomará 4 años en poder ingresar en la Escuela Normal Superior.

2 En esta prestigiosa institución parisina Derrida recibirá una fuerte formación en fenomenología y estructuralismo, influencias presentes en los primeros años de crítica deconstructiva.

3 Conferencia pronunciada el 21 de octubre de 1966 en el *International Colloquium on Critical lenguages and the Sciences of Man* organizado por la Universidad Johns Hopkins de Baltimore. El texto apareció publicado en (Derrida, 2012, pp. 383-401).

como es el caso de Levinas, por ejemplo, o el de los postmodernos en general–, prefiere establecer un doble juego ante el discurso filosófico. De este modo, en sus primeras obras la deconstrucción se presentaría como una estrategia que permitiría hablar allí donde no hay nada más que decir. La estrategia deconstructiva quiere poner en evidencia que la esencia de la razón es arbitraria. Para poder obtener este resultado, Derrida se mantiene en silenciosa espera, dejando a la razón exponer sus razones y simulando que también las considera como verdaderas, pero eso solo es parte de la estrategia: seguir el discurso racional para demostrar su incoherencia interna.

Las condiciones para la deconstrucción se enuncian así: el lenguaje filosófico es en sí mismo doble[4], fuera de la metafísica se encuentra la fuerza de resistir al logos. La empresa de Derrida es presentada como una radicalización de la fenomenología[5], que para poder realizar el ideal husserliano tendría que liberársela de la metafísica de la presencia[6]. Elabora, entonces, una crítica al presente vivo de Husserl, explicando que en la relación presente-pasado-futuro, la diferencia hace posible la identidad de cada momento, el pasado fue otro presente, así como el futuro será otro presente, como el presente actual[7]. De este modo, Derrida comienza a hablar de la diferencia originaria entre el ser y el sentido, el hecho y el derecho. Con el fin de expresar la in-expresabilidad de esta relación, Derrida introduce un neologismo que pasará a la posteridad: la *différance*[8]. De este modo, Derrida llega a la conclusión de que la diferencia es la abolición de la diferencia entre diferencia y la no diferencia. Así la identidad remite a la diferencia, pero la diferencia también remitiría a la identidad.

Sobre el origen del sentido, Derrida afirmará que el origen del

4 Véase "La farmacia de Platón", en (Derrida, 1997).

5 Un profundo estudio de la influencia de la fenomenología en la filosofía derridiana se encuentra en (Hernandez Marcelo, 2018).

6 Derrida, J. (2018). "La fenomenología y la clausura de la metafísica: introducción al pensamiento de Husserl". *Investigaciones Fenomenológicas*, (15), pp. 167–185

7 Una presentación de este primado de la escritura se presenta en (Derrida, 2000).

8 Conferencia pronunciada en la Sociedad Francesa de Filosofía el 27 de enero de 1968. El texto de la conferencia fue publicado en (Derrida, 1998, pp. 37-62).

sentido es esencialmente la capacidad de ser repetido. Así, en el principio se encuentra la representación, el ser repetido; por lo cual, el original es una copia. La prioridad estará entonces, no en la cosa sino en el signo. Para demostrarla iniciará un examen de la escritura. Aunque afirmar que sigue haciendo filosofía, de modo que no ha logrado escapar del todo a la lógica de la presencia. Por lo que no busca eliminar el principio de identidad, sino alcanzar una identidad superior: la archi-escritura. En este período se llega a las siguientes conclusiones:

a) la esencia de la iterabilidad es la repetitividad;

b) la repetitividad aparece esencialmente relacionada con fenómenos como el de la escritura y la huella en general;

c) la desaparición del sujeto representa una condición

necesaria para la configuración de la idealidad como iterabilidad.

De este modo el tema de la escritura, se erige como el más importante y recurrente de su filosofía, llegando a expresar que "saber qué es la "escritura le ha ocupado toda la vida"[9]. La propuesta de su primado de la escritura sobre el logos se encontrará expuesta de forma magistral en *De la gramatología*. Derrida iniciaría su proyecto descentralizador de la tradición del pensamiento occidental mediante la crítica a la tradición logocentrista en su forma fono-céntrica, la cual se encuentra en el estructuralismo que busca crear una semiología general fundamentada en la fonología[10].

De la Gramatologie se propone, según el itinerario deconstructivo, en primer lugar mostrar la oposición habla-escritura en la metafísica occidental, y luego demostrar el papel devaluado, degradado y derivado de la escritura, y a consecuencia de esto es considerada, artificial, impura, degradante. Además, busca pensar las futuras condiciones de emergencia de una nueva ciencia, la ciencia de la escritura, es decir, la *Gramatología*, y su advenimiento en un tiempo histórico de clausura

9 *D 'Ailleurs, Derrida* (Por otra parte, Derrida), film de FATHY Safaa, producido por "La Sept Art Gloria Films", 2000.

10 Entre los autores que pueden mencionar encontramos a Saussure, Troubetzkoy, Jakobson y Hjelmslev.

de la época metafísica. Esta propuesta de cientificidad debe ser leída como un corrimiento de la relación habitual con la ciencia regida por la racionalidad logocentrista. Esto implica la deconstrucción de las oposiciones jerárquicas que legisla el pensamiento metafísico y científico. La *Gramatología* tiene como objetivo fundamental la posibilidad de una teoría general de la escritura. Esta escritura sería considerada, según entiende Derrida, como fuente de toda diferencia, pero en especial de la diferencia entre el habla y la escritura, o dicho de otro modo, entre el logos y la huella.

La deconstrucción de la relación habla-escritura llevada a cabo en la *Gramatología* coloca el análisis de la escritura en una instancia fundamental. Aquí el privilegio de la presencia aparece como el elemento decisivo en toda teoría del lenguaje y de la comunicación. A la voz se le ha otorgado el privilegio de la presencia y a la escritura la miseria de la ausencia. En este escenario, la escritura sería simplemente la representación de la voz. Y, por tanto, en la tradición de la filosofía occidental el habla ha sido considerada como central y natural, en cambio la escritura habría sido considerada marginal y artificial.

Sin embargo, en la propuesta de Derrida la escritura designaría con propiedad el funcionamiento de la lengua en general. De este modo, tanto los hechos del habla como los hechos de la escritura se encuadran perfectamente dentro del mismo sistema de signos en general sin entrar a detalles sobre uno u otro en particular. Y con esto se trata de mostrar que los rasgos atribuidos habitualmente a la escritura son también aplicables a la palabra hablada. Se demuestra, entonces, que todo lo que se ha predicado de la escritura cae como en un espejo también sobre el habla. Y esto no con el fin de otorgar a la escritura todas las virtudes que suelen atribuírsele al habla, ni siquiera para proclamar otras virtudes de lo escrito o celebrar sus excelencias (Derrida, 1970, p. 83). Por esta razón, Derrida tratará de superar este obstáculo apelando a una entidad anterior y que sería la condición de posibilidad de la misma relación habla-escritura. A está raíz común la llamará *archi-escritura*, y para la quién la Gramatología sería su ciencia.

A partir de este proyecto filosófico, Derrida comienza una relectura de toda la tradición filosófica. En este recorrido nos hemos

topado con el concepto de "archiescritura", entendida como marca reiterable, o inscripción como condición de la significación, como condición de posibilidad del lenguaje en general anterior a la distinción entre la palabra hablada y la escritura en sentido derivado o corriente. Por tanto, Derrida inauguraría una época de una filosofía de la escritura o de la inscripción, en contraposición a la creciente filosofía del lenguaje.

En esta propuesta la inscripción en sí misma está abierta al campo de la posibilidad del intercambio lingüístico, es decir a la intersubjetividad de una comunidad. El lenguaje y la conciencia de co-humanidad son posibilidades solidarias y ya dadas en el momento en que se instaura la posibilidad de la ciencia (Derrida, 2000, p. 75). Todo lo que occidente conoce ha venido a él gracias a la inscripción, puesto que únicamente la posibilidad de la escritura es la que asegurará la tradicionalización absoluta del objeto, su objetividad ideal absoluta, es decir, la pureza de su relación con una subjetividad trascendental universal (Derrida, 2000, p. 84). La escritura pone de manifiesto y completa la ambigüedad de todo lenguaje (Derrida, 2000, p. 90), por tanto, la escritura como inscripción es la posibilidad de todo lo que conocemos hoy.

Esta inversión de la relación entre el habla y la escritura tiene como finalidad, en el esquema derridiano, poner en evidencia el carácter fundacional de la inscripción. Esta originariedad, sin embargo, tiene consecuencias ontológicas. Por un lado, Derrida tiene un agudo juicio sobre la propuesta de Husserl y de la importancia del signo en la transmisión del saber y el desarrollo de la ciencia. Las dos más importantes contribuciones al respecto las encontramos en su *Introducción al origen de la geometría*, por un lado, y en *La voz y el fenómeno*, por el otro. Ahora bien, del plano de la fundación del saber –epistemología– como fenómeno histórico, Derrida parece sugerir la idea del fundamento ontológico de lo real en la estructura escritural, es decir, en el registro. El filósofo francés ha demostrado con argumentos bastante sólidos cómo muchas instituciones sociales son fruto de la triple estructura de la huella: inscripción-iteracion- repetición. Aunque esto explica perfectamente la existencia de muchos objetos en el mundo tales como el derecho, el arte, la ciencia, etc. Sin embargo, la extensión de este constructivismo social hacia el mundo de los objetos naturales

y de la realidad física parece conducirnos hacia serios problemas y exageraciones en el uso del método deconstructivo. El mismo Derrida ha sido responsable de esta ontología de la inscripción que haría que todo objeto, relación y sujeto en el mundo sea susceptible de ser sometido a la desconstrucción.

La expresión que definiría esta aproximación es: "nada existe fuera del texto" (Derrida, 1970, p. 207). Lo que aquí se sugiere es que la textualidad del mundo –y todo lo que implica la artificialidad de la construcción textual– sería el único fundamento ontológico que la mente humana podría alcanzar. De este modo, la artificialidad de lo social reemplazaría la invariabilidad de lo real. A partir de esto que puede concluir que si lo real es construido a través de juegos textuales –según el esquema de la diferencia–, entonces la verdad sería fruto de este juego textual. Ahora se entiende bien por qué todo es deconstruible, o dicho de otro modo, la deconstructibilidad de lo real es la verdadera esencia del mundo.

Esta propuesta es, a todas luces, contraria a la propuesta de Ferraris. No obstante, el filósofo italiano es consciente que el gran aporte de Derrida a la filosofía contemporánea es, precisamente, la importancia que otorga a la escritura en el surgimiento de esferas de lo real. Con el fin de evitar volver a caer en el relativismo que el constructivismo social puede implicar si lo extendemos a la esfera del mundo natural, Ferraris intentará corregir a su maestro –Jacques Derrida– al proponer que "nada social existe fuera del texto" (Ferraris, 2009, p. 360). Para comprender esto último, es necesario explicar el sentido de la relación entre lo social y lo real en la propuesta que Ferraris ha denominado *Documentalidad*, esto es, una teoría general de los objetos sociales como superación de la *Gramatología* derridiana.

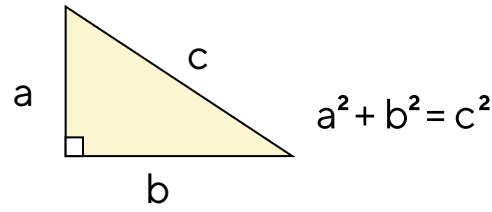
2. El mundo social: La documentalidad como ontología general de los objetos sociales

Llegado a este punto, Maurizio Ferraris buscará una forma de poder, por un lado, mostrar las debilidades de la posmodernidad en general –pero también las del textualismo ontológico derridiano– y, por

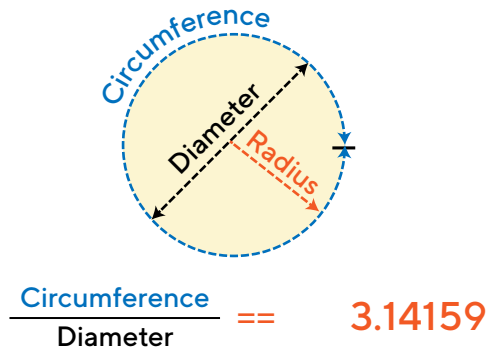
otro lado, intentará conservar las acertadas críticas a las estructuras artificiales del mundo. En este sentido, el filósofo italiano plantea –siguiendo su propuesta de diferenciar ontología y epistemología– elaborar una ontología de tres niveles o de tres esferas en las que la relación ontología-epistemología asume diversas manifestaciones. Estos estratos de lo real acogen 3 tipos de objetos: naturales, ideales y sociales.

Hemos de señalar que la consideración de los objetos sociales como objetivo de investigación fue un tema importante para Derrida a partir de los años ochenta. Durante las últimas décadas de su actividad filosófica vemos que publica monografías sobre el perdón (Derrida, 2015), la institución universitaria (Derrida, 2010a), la mentira (Derrida, 2005), la política y la amistad (Derrida, 2010b), la biografía (Derrida, 2009), la soberanía (Derrida, 2010c, 2011), entre otros muchos más. Esta centralidad del mundo social y sus objetos hacía viable y comprensible el método deconstructivo. Esto había dado la ilusión de que lo social y lo real eran identificables. Aquí Ferraris empieza haciendo una afirmación según la cual todo lo social es real, pero no todo lo real es social. Esto lo lleva a considerar lo social como objeto de estudio con la finalidad de poder establecer una clara diferencia entre lo que es construido por la mente humana y, por tanto, es deconstruible; y, aquello que se mantiene impermeable a las interpretaciones de la mente humana, puesto que no es fruto de ninguna construcción.

Ferraris se pregunta "¿De qué están hechos los objetos como las vacaciones o los parlamentos, los impuestos o los matrimonios? Y sobre todo, ¿son objetos?" (Ferraris, 2008, p. 468). La cuestión es de suma importancia, puesto lo que en realidad se pregunta es por la naturaleza real de estos objetos. Si son reales, en qué medida son distintos los impuestos de las montañas. Es fácil de entender que los impuestos están sujetos a las voluntades de los gobernantes. Un parlamento –siendo él mismo una entidad social– puede determinar cuándo y cómo se debe aplicar determinados impuestos. Sin embargo, este mismo parlamento sería incapaz de establecer a voluntad la distancia entre el sol y la tierra o la fuerza de atracción gravitacional o la simple existencia de un río o un mar. Este parlamento tampoco podría determinar la validez o invalidez del teorema Pitágoras:



O el valor del número π:



Tanto las montañas, los ríos, los mares, los planetas son objetos que mantienen una estructura interna independientemente de las conciencias. En el primer capítulo hemos hablado de estos objetos al referirnos a la ontología. Sin embargo, los objetos ideales siendo distinto a los objetos físicos, también presentan una estructura y validez independientemente de la conciencia, aunque si aparición histórica en el mundo haya sido consecuencia de una conciencia. Sobre este tema las últimas investigaciones genéticas de Husserl son un perfecto ejemplo de esta cooperación entre idealidad y materialidad[11].

11 Desde *Lógica formal y lógica trascendental* de 1929, Husserl intentó por todos los medios introducirse en la comprensión de la aparición histórica de la validez ideal de ciertas verdaderas eternas. Dos escritos paradigmáticos sobre esta preocupación de la fenomenología son, sin duda, *La tierra no se mueve* de 1934 y *El origen de la geometría* de 1936. Derrida desarrolla toda su teoría de la escritura gracias a la influencia de estas investigaciones genéticas

Ahora bien, Ferraris es consciente que desde hace mucho los filósofos han subestimado la dimensión de los objetos sociales, focalizándose exclusivamente en los objetos físicos y en los ideales. Esta falta de atención ha sido fruto de desprecio de los objetos sociales vinculándolos a simples subjetividades relativas a la voluntad de las mentes humanas. El redescubrimiento de su importancia es, sin embargo, uno de las mayores contribuciones de la posmodernidad, aunque esta última también haya hecho una universalización de la naturaleza social de estos objetos. A pesar de este doble aspecto negativo –el desprecio y la sobrevaloración– la creciente investigación en temas relacionados con ontología social –ya sea el caso de John Austin (Austin, 2016) y John Searle (Searle, 2004) en la tradición de la filosofía del lenguaje, ya sea en la vertiente gramatológica en el caso de Maurizio Ferraris (Ferraris, 2009) y Barry Smith (Smith, 2012)– tiene como objetivo fundamental mostrar el carácter objetivo y real de los objetos sociales. En definitiva, lo que todos estos autores quieren hacer es refutar un equívoco conceptual muy difundido según el cual los objetos sociales son del todo relativos, o que son la simple manifestación de la voluntad. Cada uno de estos autores rechazan el que los objetos sociales puedan ser reducidos a algo interpretable indefinidamente o a una simple proyección de nuestros pensamientos.

Maurizio Ferraris hace una división de las clases de objetos entre naturales, ideales y social, según él mismo explica de la siguiente manera:

> Los objetos físicos, como las mesas y los lagos, ocupan un lugar en el espacio y en el tiempo, y existen también si no los pensamos; los objetos ideales, como los números, las relaciones y los teoremas, diversamente de los objetos físicos, no ocupan un lugar en el espacio y en el tiempo, sin embargo, como los objetos físicos, existen también si no los pensamos. Los objetos sociales, en cambio, como los matrimonios y las graduaciones, ocupan una porción modesta de espacio (aclararé más adelante este punto: se trata, *grosso modo*, del espacio ocupado por un documento) y una porción más o menos extendida de tiempo, pero nunca infinita (diversamente de los

del último Husserl.

> objetos ideales, los objetos sociales parecen tender hacia su fin: el teorema de Pitágoras tiene sentido precisamente porque es eterno, una letra de cambio lo tiene por la razón opuesta, esto quiere decir que tarde o temprano expirará, aunque puede haber obviamente objetos sociales como el Sacro Imperio Romano o las dinastías egipcias que duran mucho más que la vida de un individuo). Así, los objetos sociales parecen estar entre la materialidad de los objetos físicos y la inmaterialidad de los objetos ideales (Ferraris, 2008, p. 468).

Según esta presentación podríamos elaborar la siguiente tabla:

Tipo de objeto	**Referencia espacial**	**Referencia temporal**	**Relación con la conciencia**
Objeto físico	Existe en el espacio	Existe en el tiempo	Independencia de la conciencia
Objeto ideal	No existe en el espacio	No existe en el tiempo	Independencia de la conciencia
Objeto en el espacio	Existe en el espacio	Existe en el tiempo	Dependencia de la conciencia

De esta clasificación se deduce que a diferencia de los objetos físicos y de los ideales, los objetos sociales existen solo en la medida en la que los hombres piensan que existen. Sin la existencia de seres humanos –es decir, conciencias–, las montañas y los animales seguirían siendo lo que son, los números y las fórmulas mantendrían las mismas propiedades; sin embargo, no tendría mucho sentido hablar de delitos e hipotecas, de premios Nobel o de los años de cárcel, de obras de arte o de material pornográfico sin la presencia de consciencias que diesen origen y sentido a toda esta clase de objetos.

Ferraris propone demostrar esta naturaleza peculiar de los objetos sociales mediante un ejemplo:

> Yo pudo decidir ir al cine, luego si a último momento cambio de idea, esta decisión no constituye vínculo alguno para mí. Se trata realmente de una expresión de la voluntad que, no habiéndose manifestada al exterior y no habiendo involucrado a otro sujeto, conserva una dimensión puramente psicológica. Las cosas son diferentes si yo propongo a alguien que venga al cine conmigo; si cambio de idea, debo hacérselo saber y eventualmente darle una justificación. Lo que he construido es, por tanto, un objeto, que no es anulado por el simple cambio de mi voluntad. Supongamos, además, que yo haya formulado una invitación en el sentido de una promesa; por ejemplo, que haya dicho a mi hijo: «te prometo que si eres bueno te llevaré al cine esta noche». Ahora bien, si le hubiese dicho solo: «te prometo que», no habría prometido; una promesa tiene inicio solo cuando hay un objeto al que se refiere y un límite temporal, aunque sea un poco vago («Ti prometo que antes o después dejaré de fumar»). Si, por el contrario, los objetos sociales fueran construcciones puramente relativas, no llevarían en su interior necesidad alguna y debería ser posible decretar que «yo prometo» es una promesa, aunque solo se trate de la primera persona singular del indicativo presente del verbo «prometer» (Ferraris, 2008, p. 469).

Habiendo mostrado que al hablar de objetos sociales se hace referencia a cosas distintas de las físicas y de las ideales y que, además, estos objetos son susceptibles de juicios objetivos; Ferraris se propone exponer su propuesta para una teoría de los objetos sociales. Por un lado, rechaza la propuesta lingüística de Austin-Searle y, por otro se vincula a la tradición derridiana de la *huella*. Esta *huella* como origen de los objetos sociales se puede manifestar en el papel o simplemente en un engrama cerebral, en inscripciones en la memoria que nos recuerda una promesa, una deuda, una obligación o una falta. Sin embargo, según entiende Ferraris, Derrida erraba en el momento en el que sostenía que "nada existe fuera del texto". En efecto, como Ferraris ha expuesto bien, los objetos físicos y los objetos ideales existen independientemente de cualquier registro, así como independientemente del hecho que exista una humanidad. Sin embargo, este no es el caso de los objetos sociales que parecen depender en modo muy estricto de la posibilidad de un registro y de la existencia de una humanidad. De este modo, debilitando

la tesis de Derrida, Ferraris quiere desarrollar una ontología social a partir de la intuición según la cual nada *social* existe fuera del texto (Ferraris, 2008, pp. 476-477).

En la versión de Ferraris, la regla constitutiva de un objeto social es la siguiente:

Objeto = Acto Inscrito

Esto quiere decir que los objetos sociales son actos sociales; por tanto, tienen que ser dados ente, al menos, dos personas. Esto actos se caracterizan por el hecho de ser *inscritos*, sobre un documento, en un file de ordenador, o aun simplemente en la cabeza de las personas. De este modo, líneas esenciales de esta teoría se pueden resumir en lo siguiente:

> En el mundo existen objetos y sujetos. Los sujetos se remiten a objetos (si las representan, si las tienen en mente, si hacen algo), es decir, están dotados de *intencionalidad*; los objetos no se refieren a sujetos. Los objeto son de tres tipos: (1) los objetos físicos (montañas, ríos, cuerpos humanos y animales) que existen en el espacio y en tiempo independientemente de los sujetos que los conocen, también si pueden haberlos fabricados, como en el caso de artefactos (sillas, destornilladores); (2) los objetos ideales (números, teoremas, relaciones) que existen fuera de espacio y del tiempo e independientemente de los sujetos que los conocen, pero que, después de haberlos conocido, pueden socializarles (por ejemplo, publicar un teorema: pero será la publicación lo que le dará un inicio en el tiempo, no el teorema); (3) los objetos sociales, que no existen *como tales* en el espacio, ya que su presencia física se limita a la inscripción (el dinero es tal por lo que está escrito sobre la moneda, sobre el billete, sobre la memoria de la tarjeta de crédito), pero poseen una duración en el tiempo, y dependen, para su existencia, de sujetos que los conozcan o al menos sepan usarlos y que, en algunos casos, les han constituido. Esta última circunstancia nos pone en aviso acerca del hecho que los objetos sociales, para los que la construcción es necesaria, dependen de *actos* sociales, cuya *inscripción* constituye el *objeto* (Ferraris, 2008, pp. 477-478).

Esta ley fundamental del mundo social hace posible el tránsito de la consciencia a objetos que se constituyen gracias a la materialidad

de la letra. Esto le permite abarcar la universalidad de los objetos sociales que van desde la religión, el arte y el derecho; pero también objetos más simples como la firma, las marcas registradas, el ticket de autobús, la entrada para el cine, el número de teléfono, etc. La idea aquí es que un objeto social debe ser inscripto intencionalmente –es decir, por una conciencia– sobre cualquier soporte físico, desde el mármol a las neuronas pasando por los papeles y los ordenadores. En este sentido, Ferraris se abre a la posibilidad de una gramatología de la mente, pues afirma que "la mente ha sido representada siempre como una tabula rasa, como un soporte escritural" (Ferraris, 2008, p. 478).

El filósofo italiano también advierte que no toda inscripción es un objeto social. Esto se puede entender fácilmente si consideramos que las huellas digitales se vuelven un objeto social únicamente cuando son tomadas por los científicos y son llevadas como pruebas en un proceso judicial. Solo en este caso constituyen precisamente una prueba en el contexto de un proceso investigativo. Sin embargo, si consideramos que estas huellas son tomadas y transferidas sobre un pasaporte, entonces entran a formar parte de un documento y asumen un carácter social.

Aquí se pone en evidente la intención de Ferraris de diseñar una teoría del documento sobre la base de la estructura - escritura del objeto social. Desde este punto de vista, el documento debe ser concebido, antes que algo dado una vez por todas, y constituyente de una clase de objetos estables, como el término teleológico de una teoría de los objetos sociales. No todas las inscripciones son documentos, pero no hay inscripción que, en una cierta condición y adquirida por un determinado poder social, no pueda llegar a serlo (Ferraris, 2008, p. 478).

Hasta ahora se ha hecho la diferencia entre objeto natural, objeto ideal y objeto social. Se ha dicho también que la naturaleza del objeto social radica en su escrituralidad en un soporte material. Y, finalmente, se ha dicho que no todo objeto social es un documento. Lo que a continuación sigue es definir la teoría del documento como "Documentalidad", es decir, el conjunto de las propiedades que se caracterizan como necesarias y suficientes (partiendo de las dos condiciones más generales: ser una inscripción y ser un documento o algo de "documental") para tener un objeto social. En definitiva, no hay sociedad si no hay documentos y, a su

vez, los documentos aparecen como registros dotados de un particular valor social (Ferraris, 2008, p. 479).

En estos términos define Ferraris su documentalidad:

> La documentalidad se refiere a un ámbito que va desde la memoria a los apuntes (los recordatorios, que pueden aun si no necesariamente deben, asumir un valor social) a los tratados internacionales; pueden realizarse a través los medios más diversos (escritura sobre papel, escritura electrónica, fotografía...); pueden referirse a las actividades más variadas (desde tomar prestado un libro hasta casarse, desde recibir un nombre en el registro civil, hasta declarar la guerra, etc.). En la gran mayoría de estas realizaciones, es posible reconocer la estructura de la documentalidad: primero, un soporte físico; luego, una inscripción, que es naturalmente más pequeña que el soporte y que define el valor social; finalmente, algo idiomático, típicamente una firma (y sus variantes, como la firma electrónico el código del cajero automático, el pin del teléfono móvil), que nos garantiza la autenticidad (Ferraris, 2008, p. 479).

Para finalizar, podemos enumerar las tesis fundamentales sobre la documentalidad entendida como teoría general de los objetos sociales, según propone el mismo Ferraris (Ferraris, 2009, pp. 358-362):

1. La ontología cataloga el mundo de la vida.
2. Hay tres tipos de objetos: naturales, ideales y sociales.
3. La ontología es distinta de la epistemología.
4. Los objetos sociales dependen de los sujetos, pero no son subjetivos.
5. La regla constitutiva de los objetos sociales es Objeto = Acto Inscrito.
6. Nada social existe fuera del texto.
7. La sociedad no se basa en la comunicación, sino en el registro.
8. La mente es una tabla que recoge inscripciones.
9. Los documentos en sentido fuertes son inscripciones de actos.

10. La letra es el fundamento del espíritu.

11. La individualidad se manifiesta en la firma.

Después de haber resumido la propuesta de una *Documentalidad* como superación de la *Gramatología*, hemos de explorar la propuesta de Ferraris sobre la necesidad de reconstruir el proyecto deconstructivo de Derrida.

3. Reconstruir la deconstrucción

Durante su formación académica Maurizio Ferraris estuvo en contacto directo con el magisterio de Jacques Derrida. Asimismo, mantuvo una fuerte amistad y simpatía por el filósofo francés quien es considerado por Ferraris como una de las principales fuentes de su filosofía. En sus tres primeras obras *Differenze* (1981), *Tracce* (1983) y *La svolta testuale* (1984) desarrolla importantes apartados sobre el pensamiento de Derrida. Además, consagrará algunos escritos monográficos sobre Derrida tales como *Postille a Derrida* (Ferraris, 1990), *Honoris causa a Derrida* (Ferraris, 1998), *Introduzione a Derrida* (Ferraris, 2006), *Il gusto del segreto* (Derrida & Ferraris, 2010), *Jackie Derrida. Ritratto a memoria* (Ferraris, 2007), y, por último, *Ricostruire la decostruzione. Cinque saggi a partire da Jacques Derrida* (Ferraris, 2010).

Ahora bien, Ferraris inicia su camino hacia el *Nuevo realismo* precisamente mediante la teorización del mundo social en una ontología social denominada *Documentalidad*. El surgimiento de esta teoría coincide con la publicación en 2009 de su breve escrito *Reconstruir la deconstrucción*. El hecho de que ambos textos hayan sido publicados el mismo año no tiene nada de casual, puesto que forman parte de un mismo proyecto. La deconstrucción como una actitud auténticamente filosófica no puede quedarse en la simple desestabilización de la tradición. Por el contrario, toda filosofía digna de ese nombre debe ser deconstructiva –en el sentido de considerar como sujetos de crítica los fundamentos de cualquier relación binaria– sin que por ello implique ser relativista. Este es la interpretación que hace Ferraris de la filosofía de su maestro Jacques Derrida. No obstante, esto solo sería el primer paso. Siguiendo la

recomendación de Hilary Putnam, Ferraris también cree que:

> Derrida, repetimos, no es extremista. A nuestro entender, sus declaraciones políticas resultan, en general, admirables. Pero la falta de responsabilidad filosófica de una década puede convertirse en la tragedia política real de unas décadas más tarde. Y la deconstrucción sin reconstrucción es irresponsabilidad (Putnam, 1994, p. 191).

A partir de esto, Ferraris intentará mostrar, en un primer momento, la valiosa herencia que el pensamiento de Derrida ha dejado a las generaciones futuras. El filósofo italiano la denomina "la profecía derridiana" (Ferraris, 2010, p. 30). En primer lugar, explica Ferraris, debemos situarnos hacia los años sesenta, en concreto el año 1967. En esta época hablar del primado de la escritura sobre el logos parecía un absurdo. Sin embargo, este absurdo fue precisamente el tema fundamental de De la gramatología.

> ... sostener que existe un nexo constitutivo entre la escritura y el pensamiento, y que la escritura estuviese a punto de extenderse mediante la biblioteca de Babel que todos los días nos acoge apena encendemos un ordenador o un teléfono móvil o incluso simplemente mediante el ordenador portátil usado como máquina para escribir y no para pensar, habría parecido una completo absurdo (Ferraris, 2010, p. 45).

Hay buenos ejemplos del espíritu de época que nos ayudarán a comprender mejor lo desencajado del planteamiento de Derrida. En primer lugar, el cine de ciencia ficción, que bien sabemos cuánto pueden representar las ilusiones y proyectos de una época en un futuro próximo o lejano. Basta con citar, por ejemplo, *El planeta de los simios* o *Star trek*, para hacernos una idea. En el caso de Derrida, *2001: odisea del espacio* pertenece a la década de la publicación de sus teorías sobre el primado de la escritura. Esta película se estrena en 1968. En la trama hay un detalle que llama la atención respecto a cómo los guionistas se imaginaban el futuro de la tecnología computacional hacia el año 2000: HAL, la computadora encargada de controlar las funciones vitales de la nave espacial *Discovery*. Según explica Ferraris, al presentar este ordenador

con voz y una cámara – como ojo que vigila– se está reproduciendo el ideal logocéntrico y fonocéntrico al que tantas veces hace referencia Derrida. Aquí se muestra con especial estupor que el modelo que la tecnología de comunicaciones tenía como objetivo cumplir era precisamente lo que Derrida denominaba "la metafísica de la presencia".

A nivel más reflexivo, encontramos también en la misma década a Marshall McLuhan quien habla del primado de los medios, pero todos los ejemplos que utiliza están vinculados a la presencia. Por ejemplo, cuando distingue –y jerarquiza, de hecho– entre la radio –como extensión del oído– y la TV –como extensión de la vista–, afirmando que ambos tienen la capacidad de romper los equilibrios naturales para restituir al individuo la totalidad de sus sensaciones. Por un lado, recrean el contacto oral inmediato que fue típico de la vida arcaica comunitaria y tribal. Por otro lado, derriban las barreras estatales derivadas a su vez de los efectos de la escritura, y dan cuerpo a los proyectos de mundialización de la cultura (McLuhan, 2015). Tanto en el ejemplo del cine como en el de la teoría de la comunicación, hacia los años sesenta la tendencia era aspirar hacia tecnologías de la presencia y el sonido y a la desaparición progresiva de medio de escritura.

Debemos añadir que a nivel técnico la invención del teléfono –como su propio nombre indica– tenía como único objetivo centrase en el sonido y no en la escritura. La inclusión de las letras en los primeros teléfonos móviles en ningún caso tenía la proyección de enviar SMS o chatear o hacer todo lo que hacemos a día de hoy. Estas letras tenían la simple función de servir para registrar los nombres en las agendas. Es precisamente en esta superación de la presencia donde Ferraris encuentra el legado de Derrida: "la sociedad de la información y de la comunicación es, sobre todo, una sociedad del registro" (Ferraris, 2010, p. 34).

Derrida había profetizado –y ahora sabemos que no se equivocaba– que el futuro estaba en la centralidad de la escritura –como había demostrado en sus investigaciones sobre la idealidad en la fenomenología de Husserl–, la cual podía manifestar presencia de los ausentes (Ferraris, 2010, p. 31). Recuérdese aquí cómo en su introducción al O*rigen de la geometría* señalaba que después de la creación del teorema

de Pitágoras y su tradicionalización en una grafía, poco importaba realmente que hubiese sido Pitágora o Eder el que la hubiese teorizado por primera vez, el teorema era universalmente válido con independencia de su autor, es decir, en su ausencia. Asimismo, esta presencia en la ausencia del autor es también la supervivencia a la muerte (Ferraris, 2010, p. 32). A su manera la literatura era la inmortalización del autor, pues podía seguir compartiendo su pensamiento con generaciones futuras. No obstante, hoy en día las nuevas tecnologías nos muestran que, en efecto, un video guardado en nuestro ordenador o subido en Youtube puede hacer que nuestros seres queridos sigan estando presentes materialmente. Tanto es así el poder de la tecnología de registro que un video de un criminal que se ha suicidado en el que relata los detalles de un crimen y los cómplices del mismo puede ser utilizado objetivamente como prueba en un juicio para resolver un crimen. En el año 2020, cuando vivimos todos los límites de movilidad impuestos por la pandemia del Covid-19, sabemos perfectamente que la presencia virtual gracias a la tecnología digital representa uno de los grandes avances de nuestro siglo.

Ahora bien, esto fue lo que Derrida quiso explicar de modo tan complicado y encriptado en su Gramatología: "el hecho de que la inscripción y el registro producen huellas destinadas a asegurar, voluntaria o involuntariamente una supervivencia *post mortem* se hace más evidente con el advenimiento de la web y la proliferación de aparatos de registro concentrados en objetos simples como un teléfono móvil" (Ferraris, 2010, pp. 32-33).

Después de destacar lo rescatable de Derrida, es tiempo de mostrar sus errores e intentar superarlos. En primer lugar, Ferraris crítica, por un lado, el primado de la ética sobre la epistemología (Ferraris, 2010, p. 88) y, por otro lado, el textualismo fuerte (Ferraris, 2010, p. 92). Sobre lo primero, Ferraris sostiene que Derrida comparte la idea según la cual la filosofía deba destruir la realidad creada por los poderes y por la ciencia, la verdad constituye una instancia potencialmente violenta a la que se intenta decir adiós (Ferraris, 2010, p. 88). En este escenario, la ética asume un rol preponderante cuyo eje central sería la justicia, que para Derrida sería el verdadero in-deconstruible. Ahora bien, sin negar este ideal de justicia, Ferraris cree que la ética debe estar sometida a la

epistemología, puesto que la verdad es la cosa más moral que existe, puesto que "sin ontología no podría haber ni epistemología ni ética, porque la realidad (ontología) y la verdad son el fundamento de la justicia (ética) (Ferraris, 2010, p. 89). Por tanto, el in- deconstruible derridiano se convierte en el in-enmendable ferrarisiano. Y esto se explica de la siguiente manera:

> ... imaginemos que un científico loco ha metido cerebros en una bañera e los alimenta artificialmente. Mediante estimulaciones eléctricas, los cerebros tienen impresiones de vivir en un mundo real, pero de hecho lo que reciben son simples estimulaciones eléctricas. Imaginemos ahora (modificando el experimento de Putnam) que en aquellas estimulaciones si figuran situaciones que entrañan tomas de posición morales: hay alguno que es espía y que se inmola por la liberta, hay otro que comete malversaciones y que realiza actos de santidad. ¿En verdad se puede sostener que en aquellas circunstancias se dan actos morales? Según me parece, se trata en el mejor de los casos de actos imaginarios, pensamientos que tienen un contenido moral, pero no son morales. Condenar a años de cárcel a un cerebro que ha *pensado* que ha robado no es menos injusto que santificar a un cerebro que ha *pensado* que ha realizado actos de santidad. Este experimento demuestra, por tanto, que solo el pensamiento no es suficiente para que haya moral, y que esta comienza cuando hay un mundo externo que nos invita y nos permite realizar acciones y no simplemente imaginarlas (Ferraris, 2010, p. 91).

Sobre el textualismo fuerte hemos hablado en el apartado sobre objetos sociales. Aquí resta decir que para Ferraris el lugar de la deconstrucción es el mundo de los objetos sociales (Ferraris, 2010,p. 92). Las siguientes afirmaciones: "Nada existe fuera del texto (Derrida)" y "nada social existe fuera del texto (Ferraris)" definen la separación entre la filosofía del filósofo francés y su discípulo italiano:

> ...confrontando estas dos frases si puede medir, según me parece, la diferencia de fondo entre la deconstrucción y la reconstrucción. La primera frase no distingue los objetos sociales de los objetos naturales y, al final, creaba un mundo completamente dependiente

> del sujeto. La segunda, en cambio, reconoce la especificidad de los objetos sociales, su dependencia da los sujetos y de las inscripciones, pero también pone las bases para la creación de una gramatología como ciencia positiva, es decir, aquello que he propuesto llamar «documentalidad», que debe entenderse como una teoría general de la realidad social (Ferraris, 2010, p. 93).

Esto último consolida el tránsito de la gramatología a la documentalidad. Ya en el 2012, en su *Manifiesto* seguirá hablando de la deconstrucción en los siguientes términos:

> La verdadera deconstrucción debe comprometerse a distinguir las regiones del ser que son socialmente construidas y las que no lo son, a establecer a cada región del ser de las modalidades específicas de existencia, a adscribir los objetos individuales a cada una de estas regiones del ser, procediendo caso por caso (Ferraris, 2012, p. 71).

Según puede verse, para Ferraris la deconstrucción sigue siendo un momento importante de la filosofía, sería lo que para los escolásticos era la *pars destruens*. En este sentido la aportación de Ferarris sería la segunda parte de la propuesta, esto es, la *pars construens*. Por tanto, Ferraris sin Derrida sería la lectura de una de las partes de la argumentación. El filósofo italiano intentaría cerrar el círculo mostrando los errores y aciertos de su maestro. La superación o reconstrucción de la deconstrucción es precisamente el mayor tributo que un discípulo de Derrida puede hacer a su maestro, pues como ya hemos visto la ausencia es también un tipo de presencia y la superación es también una forma de conservación. Por eso Ferraris no dudará en afirmar que "el futuro de Derrida somos también nosotros" (Ferraris, 2010, p. 42).

4. Conclusión

El hilo conductor que ha guiado nuestra exposición sobre la crítica de Ferraris a su maestro es la pregunta por el lugar que debe ocupar el proyecto deconstructivo de Derrida dentro de la filosofía. El proyecto del filósofo galo inicia como un cuestionamiento contra la tradición filosófica occidental. Posteriormente, Derrida aplica la actitud

deconstructiva a la relación habla-escritura con la finalidad de recuperar la dignidad de la escritura y otorgarle la primacía sobre el habla.

Según Derrida, el fundamento ontológico de lo real está en lo escritural, es decir, en el registro. Este sería el único fundamento que la mente es capaz de alcanzar. Por esa razón, todo sería deconstruible, tal como lo expresó en su famosa frase: "Nada existe fuera del texto". El filósofo galo –cómo él mismo ha reconocido– se ha esforzado durante toda su vida intelectual por demostrar la primacía de la escritura y sus implicancias ontológicas, epistemológicas y sociales.

Sin embargo, parafraseando a Ferraris: "no todo existe dentro del texto". El filósofo italiano critica el textualismo ontológico de Derrida, es decir, la idea según el cual la escritura es el fundamento ontológico de la realidad. El primer paso de Ferraris es clasificar los tipos de objetos que existen. Así, determina tres tipos de objetos: físicos, ideales y sociales. Esta clasificación le permite a Derrida distinguir entre los "objetos sociales" que son construidos por la mente humana y, por tanto, deconstruibles; y los objetos "físicos" e "ideales", que son impermeables a nuestras interpretaciones, puesto que no son fruto de ninguna construcción. De esta manera, la teoría general de la ontología social de Ferraris como Documentalidad se resume en la siguiente fórmula: *Objeto Social = Acto Inscrito*. En otras palabras, el mundo social está hecho de documentos. Finalmente, Ferraris concluirá que el lugar de la deconstrucción es precisamente el mundo de los objetos sociales y reformulará la famosa frase de Derrida con estas palabras: "Nada social existe fuera del texto".

REFERENCIAS

Austin, J. L. (2016). *Cómo hacer cosas con palabras: Palabras y acciones*. Paidós. Derrida, J. (1970). De la Gramatología. Siglo XXI.

Derrida, J. (1997). *La Diseminación*. Editorial Fundamentos.

Derrida, J. (1998). *Márgenes de la filosofía*. Cátedra.

Derrida, J. (2000). *Introducción a «El origen de la geometría» de Husserl*. Manantial.

Derrida, J. (2012). *La escritura y la diferencia*. Anthropos.

Derrida, J. (2018). La fenomenología y la clausura de la metafísica: Introducción al pensamiento de Husserl (Traducción de Jimmy Hernández Marcelo). *Investigaciones Fenomenológicas*, 15, 167-185.

Ferraris, M. (2006). *Introducción a Derrida*. Amorrortu.

Ferraris, M. (Ed.). (2008). *Storia dell'ontologia*. Bompiani.

Ferraris, M. (2009). *Documentalità: Perché è necessario lasciar tracce*. Laterza.

Ferraris, M. (2010). *Ricostruire la decostruzione: Cinque saggi a partire da Jacques Derrida*. Bompiani.

Ferraris, M. (2012). *Manifesto del nuovo realismo*. Laterza.

Hernandez Marcelo, J. (2018). *El joven Derrida y la fenomenología francesa (1954- 1967): Fenomenología, epistemología y escritura*. Editorial Académica Española.

McLuhan, M. (2015). *La aldea global: Transformaciones en la vida y los medios de comunicación mundiales en el siglo* XXI. Gedisa.

Putnam, H. (1994). *Cómo renovar la filosofía*. Cátedra.

Searle, J. R. (2004). *La construcción de la realidad social*. Paidós.

Smith, B. (2012). How to Do Things with Documents. *Rivista di Estetica*, 50, 179-198.

"La fenomenología de Heidegger": La destrucción de la lógica y el surgimiento de la fenomenología

Carlos Manuel Ramírez Cépeda (Perú)
Universidad Antonio Ruiz de Montoya

RESUMEN

En el presente artículo abordamos el tema acerca del verdadero propósito de Heidegger al elucidar el término fenomenología. Para ello se introduce la crítica de Heidegger a las nociones de intuición categorial y evidencia de la fenomenología de Husserl. Como resultado de ello confirmamos la tesis la cual plantea que el tema de fondo no es una mera explicación etimológica de la palabra fenomenología, sino conducir la mirada hacia la doctrina aristotélica del *λόγος ἀποφαντικός* y con ello al origen de la lógica y a la cuestión de la experiencia de lo verdadero.

Palabras claves: Destrucción, fenomenología, *λόγος ἀποφαντικός*, verdad, juicio.

ABSTRACT

In this article we address the issue of Heidegger's true purpose in elucidating the word phenomenology. For this, Heidegger's critique of the notions of categorical intuition and evidence of Husserl's phenomenology is introduced. As a result, we confirm the thesis which states that the underlying theme is not a mere etymological explanation of the word phenomenology, but rather to lead the gaze towards the Aristotelian doctrine of *λόγος ἀποφαντικός* and with it the origin of logic and the question of experience of the true.

Keywords: Destruction, phenomenology, *λόγος ἀποφαντικός*, truth, judgment.

La fenomenología es una forma de hacer filosofía, el método para hacer aparecer los fenómenos que nos son dados. En este artículo se plantea que Heidegger utiliza el método de la destrucción con el propósito de explicar la noción de fenomenología, además de ello, al hacer esto se remite a la doctrina del juicio de Aristóteles comprendida como *λόγος ἀποφαντικός*, con lo que hizo surgir una lógica originaria, la cual tiene como tema esencial la experiencia de la verdad y la experiencia de la inmediatez de la vida fáctica.

El presente artículo se ha dividido en cuatro partes con el fin de una mejor comprensión. La primera parte desarrolla el método de destrucción heideggeriano, el cual se caracteriza por abrir las posibilidades para que los conceptos filosóficos de la tradición sean repensados. Además, se presenta una dilucidación del término fenomenología y de sus dos compuestos: *φαινόμενον* y *λόγος*, que, a su vez, son contrapuestos al uso y entendimiento del término fenomenología de Husserl. La segunda parte aborda la interpretación crítica heideggeriana de la fenomenología de Husserl en sus conceptos fundamentales: la intuición categorial y la evidencia. La tercera parte trata sobre la tesis principal de este artículo, la cual plantea que la estrategia de Heidegger al explicar el concepto fenomenología apunta en el fondo a conducir la mirada hacia la doctrina aristotélica del *λόγος ἀποφαντικός* y con ello al origen de la lógica. La cuarta parte refiere a la recepción heideggeriana del concepto *ἀληθεύειν* de la lógica aristotélica.

El método heideggeriano de la destrucción: La estrategia de Heidegger para presentar su concepción de la fenomenología

El término destrucción es un término fundamental en la fenomenología hermenéutica heideggeriana. Está emparentado con el término *Abbau* (desmontaje), además la palabra *Destuktion* proviene del término *destructio* utilizado por Lutero. Heidegger lo usó por primera vez en sus lecciones de invierno de 1919-1920, que tuvieron por nombre *Problemas fundamentales de la fenomenología*.

La tarea principal de la destrucción consiste en descomponer los presupuestos de la tradición filosófica, los cuales nos han sido

heredados para poder pensar y elaborar lo que no ha sido tematizado. Esta destrucción no se la debe comprender como aniquilamiento de los conceptos filosóficos tradicionales, sino entenderlo en el sentido fenomenológico hermenéutico del método, es decir, como horizonte de posibilidades, lo que no ha sido tomado en cuenta por los conceptos teóricos objetivantes establecidos por la tradición. Heidegger propone que el contenido temático de la interpretación únicamente se muestra cuando la situación hermenéutica a la que está sujeta toda interpretación se hace accesible. La destrucción nos dirige a "la experiencia fundamental"[1] y el descubrimiento de la experiencia nos encamina a estar en un estado de interpretación que se actualiza en cada instante.

De acuerdo a esto, el despliegue de la interpretación se realiza en el marco de tres coordenadas. La primera es un *punto de mira*. La segunda es una *dirección de la mirada*, la cual determina el "como – algo" que permite tener una precomprensión del objeto de la interpretación y el "hacia dónde" debe ser interpretado ese mismo objeto. La tercera coordenada es un *horizonte de la mirada* la cual es determinada por el punto de mira y es al interior de esta donde hay una elaboración de pretensión de toda objetividad, de toda interpretación. (Xolocotzi, 2013).

Steven Crowell asevera al respecto que: "Esta "destrucción de la historia de la ontología" -que estaba programada para aparecer como la parte 2 de "Ser y Tiempo" - tiene un objetivo positivo, es decir, recuperar el sentido de lo que realmente estaba en juego en la investigación ontológica tradicional y reinvertir su vocabulario (verdad, ser, *λόγος*, razón) con algo de la "fuerza" probatoria que tenía en su entorno existencial original (Crowell, 2001, p. 208)[2].

1 Experiencia fundamental o *Dasein* como agente comprensor.

2 Hence, in a historico-hermeneutic move that has little parallel in the more positivistic phenomenology of Husserl, the phenomenological method in *Being and Time* requires reflection on the history of philosophy, not in order to find precursors, but to deconstruct the categories that, in the present, conspire to veil the phenomena to which an inquiry into the meaning of being must attend. This "destruction of the history of ontology"—which was scheduled to appear as part 2 of *Being and Time*— thus has a positive aim, namely, to recover a sense for what was really at stake in traditional ontological inquiry and to reinvest its vocabulary (truth, being, logos, reason) with something of the evidential "force" it had in its original existential setting.

Las posibilidades que abre el método de la destrucción, facilitarán un método para la respuesta a la pregunta por el sentido del ser. Para Heidegger la ontología sola no puede seguir el recorrido por la pregunta por el ser y, necesita de la fenomenología como método. De acuerdo a esto, la fenomenología y la ontología se encuentran coimplicadas. Existen muchos escritos acerca de qué entiende Heidegger por fenomenología y, como se vio anteriormente, la destrucción *Destruktion* tiene incidencia en este proceso con un papel fundamental. Según Heidegger, Husserl erró el camino en su tratamiento acerca de la fenomenología, de sus puntos de estudio y del ser de la conciencia. Con respecto a ello, Heidegger propone una tarea destructiva, consistente en encontrar las opciones relevantes que se dejaron de lado en el tratamiento husserliano. Para ello, recurre a Aristóteles y considera especialmente los términos *φαινόμενον* y *λόγος*.

> En cuanto a su orden puede decirse que Heidegger confronta sobre todo con la fenomenología husserliana y que luego llega a su confrontación con Aristóteles a partir de los interrogantes que le quedan sin responder en su confrontación con Husserl. En el pensamiento de este último, de hecho, había llegado a ver, realizada y llevada a sus extremas consecuencias, la fundación de una filosofía del sujeto dirigida en primera instancia al conocimiento científico y a las categorías lógicas y teóricas. En Aristóteles, en cambio, cree poder reconocer un repertorio completo de las determinaciones ontológicas fundamentales de la vida humana, y además sin los presupuestos de las modernas filosofías del sujeto. (Volpi, 2012, p. 70).

En muchos de sus textos tempranos, Heidegger propone un análisis etimológico del término "fenomenología". No obstante, como veremos, el propósito de fondo de él no es meramente ofrecer una clarificación terminológica. Lo que propone es presentar una crítica a Husserl y con recurso a Aristóteles, su propia concepción de fenomenología.

En el curso dictado en 1924 *Introducción a la investigación fenomenológica*, Heidegger se propone hacer una exégesis del concepto de fenomenología. Para ello, analiza obras de Husserl tales como

Investigaciones Lógicas, *Ideas 1* y *La filosofía como ciencia estricta*. *Φαινόμενον* y *λόγος*, conceptos de la filosofía griega, términos con los que Heidegger demostrará cómo Husserl no ha podido hacer una definición de la fenomenología en un sentido más originario.

Heidegger se pregunta ¿Por qué ha elegido Husserl esta expresión? ¿Cómo adquirió la palabra *φαινόμενον* el significado de apariencia ilusoria? Para esto deja de lado la palabra apariencia Schein, ya que como traducción del término griego trae confusión[3].

Para analizar la respuesta que Heidegger ofrece, veremos algunas partes del desarrollo del § 7 de *Ser y tiempo*, en el cual enfatiza que el término "fenomenología" se compone de dos nombres originarios, *φαινόμενον* y *λόγος*: *φαινόμενον* significa lo que se muestra a sí mismo *Sich-zeigendes*, *φαίνεσται* es la forma media de *φαίνο*, que significa mostrarse y traer algo a la luz del día. Heidegger se pregunta ¿Qué es el ver y lo percibido en el ver en cuanto tal? Lo perceptible en el ver es lo visible, el color o matiz de un ente nos es siempre percibido en la luz, en su claridad. Esta es aquello a través de lo cual algo puede verse,

3 Heidegger esclarece en el § 83 de *Ser y Tiempo*, que la exhibición que se ha hecho de la constitución del Dasein solo es un camino, y, más bien, la meta es el sentido del ser sin más. Ahora bien, este comentario está vinculado con el concepto de apariencia como lo demuestra Bernardo Ainbinder en su artículo llamado *Wieviel Schein, soviel Sein. La impropiedad como forma primaria de donación del fenómeno*, en la que sostiene que la fenomenología solo se constituirá como método para la ontología si parte de "una sofisticación y enriquecimiento del concepto de fenómeno de modo tal que haga a este pasible de una pluridimensionalidad en la que convivan a un tiempo lo fenoménicamente dado y la fenomenalidad como espacio de apertura para su donación que, en tanto tal, debe sustraerse a la mostración para que cualquier Heidegger esclarece en el § 83 de Ser y Tiempo, que la exhibición que se ha hecho de la constitución del Dasein solo es un camino, y, más bien, la meta es el sentido del ser sin más. Ahora bien, este comentario está vinculado con el concepto de apariencia como lo demuestra Bernardo Ainbinder en su artículo llamado Wieviel Schein, soviel Sein. La impropiedad como forma primaria de donación del fenómeno, en la que sostiene que la fenomenología solo se constituirá como método para la ontología si parte de "una sofisticación y enriquecimiento del concepto de fenómeno de modo tal que haga a este pasible de una pluridimensionalidad en la que convivan a un tiempo lo fenoménicamente dado y la fenomenalidad como espacio de apertura para su donación que, en tanto tal, debe sustraerse a la mostración para que cualquier fenómeno en sentido estricto pueda comparecer" (Ainbinder: 2008, p. 3). Pues para Ainbinder, lo fenoménicamente dado y el espacio de apertura para su donación (inferido esto como fenomenalidad) es el sentido de fenómeno, entendido este como *Schein* (apariencia) concepto que aportaría a responder la pregunta por el ser sin más.

διαφανές. No es un cuerpo, sino el modo de la existencia del cielo, el que hace visible las cosas. Para Heidegger, la claridad es el mediador gracias al cual lo perceptible aparece. Citando el *De anima*, Heidegger afirma: "la claridad es un *modo de presencia* (*παρουσία έντελέχεια*)" (Heidegger, 2006, p. 28). La *αἴσθησις* (sensación) es el modo de la existencia de un ser vivo en su mundo. Los modos de percibir son caracterizados mediante las clases de lo percibido por Aristóteles[4].

Ahora bien, Heidegger aborda la estructura fundamental del *φαινόμενον*, es decir, el mostrarse tal como es, con vistas a la relación entre ente y ser. Su planteo de fondo es que el fenómeno en sentido eminente es el ser sin más. Pero no se trata de una automostración inmediata sino de una interpelación que requiere una tarea de aclaración y develamiento. En otras palabras, hay que sacar al ser del encubrimiento *Verdeckung*[5] y mostrarlo a la luz, pues no se encuentra inmediatamente accesible, sino más bien inmediatamente encubierto. Este planteo de Heidegger nos aproxima a la conexión de *φαινόμενον* y *λόγος*.

El término "logía" remite a *λόγος* y se puede traducir como "ciencia de". En este sentido se habla de la sociología, ciencia de la sociedad; teología, ciencia de dios; biología, ciencia de la vida, entre otros. Según esto, la fenomenología es la ciencia de los fenómenos. Ahora bien, hay una diferencia importante respecto a las otras ciencias. Mientras en aquellas lo que caracteriza el estudio es el "*qué*" (*Was*) de los objetos de la investigación, en la fenomenología, debido a la estructura mismas de "fenómeno", lo característico no es el "qué", sino el *cómo* (*Wie*), es decir, el modo del aparecer.

El término *λόγος* deriva de *λέγειν* y "[...] significa discurso, *discurso acerca de algo*." (Heidegger, 2007, p. 113). Nótese que Heidegger, a través de esta estrategia etimológica, plantea una acepción de *λόγος* que no es la de "juicio" (*Urteil*). Con ello se aparta de una larga tradición de la lógica y la teoría del conocimiento que destaca como estructura

4 Heidegger, 2006, p. 28.

5 Al respecto Adrian Escudero muestra que "El encubrimiento (*Verdeckung*) mismo puede ser accidental o necesario y manifestarse de tres maneras: como ocultamiento (*Verborgenheit*), recubrimiento (*Verschüttung*) o desfiguración (*Verstellung*)." (Escudero, 2016, p. 98).

primaria del *λόγος* al juicio.

Fenómeno, significa, en un sentido eminente, el modo de aparecer consistente en que lo que aparece se muestra tal como es. Podemos decir que *φαινόμενον* es lo que se muestra, lo patente, y *λόγος ἀποφαντικός* es hacer aparecer (*ἀπο-φαίνεσθαι*) algo, dejar verlo. Entonces, la fenomenología es el método para hacer aparecer el modo de aparecer llamado "fenómeno", permitir o dejar verlo. Según Heidegger, es necesario un método para ello, pues en la experiencia cotidiana (y en la tradición filosófica también) ocurre que "ser" es lo más obvio y por ello mismo está encubierto, y hay que llevarlo al modo de claridad propio de la estructura "fenómeno" en sentido eminente. Así, Steven Crowell dice al respecto:

> Por el contrario, Heidegger, al igual que Husserl, ve la tarea de la fenomenología como aquella que requiere mostrar, hacer público y explícito aquello que no se muestra en sí mismo, no porque sea inaccesible la cosa en sí misma, sino porque está oculto por una mala interpretación y por la tradición que esto supone. Se tiene entonces que el proceso de la fenomenología es "hermenéutico"; interroga los entendimientos del día a día, a fin de revelar sus fuentes experienciales, los interpreta para exponer lo que ocultan, los lleva a la fluidez de los pensamientos vivos[6] (Crowell, 2001, p. 208).

Como se puede advertir, al ofrecer su explicación de los términos: *φαινόμενον* y *λόγος*, Heidegger va ofreciendo un renovado concepto de fenomenología, según el cual la tarea fenomenológica consiste en sacar del encubrimiento *Verdeckung* al ser. A partir de esta definición y remitiéndose a los griegos, Heidegger dice en el tomo 20 de la Gesamtausgabe que "La fenomenología es *λέγειν τὰ φαινόμενα* =

6 Rather, Heidegger (like Husserl) sees the task of phenomenology as one of bringing to light, making explicit, that which for the most part does not show itself—not because it is an inaccesible thing-in-itself, but because it is concealed by misinterpretation and by the very commonplaces of the tradition it supports. The process of phenomenology is thus "hermeneutic"; it interrogates our everyday understandings so as to reveal their experiential sources, interprets them so as to expose what they conceal, brings them into the fluidity of living thought.

ἀπο-φαίνεσθαι τὰ φαινόμενα" *hacer ver por (a partir de) sí mismo lo que en sí mismo se manifiesta*" (Heidegger, 2007, p. 115). Esta definición expresa un sentido formal de la fenomenología, desligándola de la teología, antropología, entre otras, ya que la fenomenología no nombra el objeto de sus investigaciones ni caracteriza su contenido quiditativo.

Siguiendo con la explicación del concepto de fenomenología, Heidegger se pregunta: ¿Cuál es el acceso al ser mismo? ¿Cómo se muestra el ser en los entes sin que el ser sea precisamente un ente? Cabe destacar que Heidegger radicaliza el método fenomenológico[7]. Ahora bien, de acuerdo a Landgrebe, quien meditó sobre las continuidades y rupturas entre los proyectos fenomenológicos de Husserl y Heidegger, si la ontología requiere como método a la fenomenología, entonces deberá atenerse al principio fundamental del método fenomenológico: "toda clase de ente tiene su manera de darse a sí mismo, únicamente adecuada a él; solo sobre la base de dicha autodonación pueden hacerse comprobaciones filosóficas con sentido acerca de tal ente" (Landgrebe, 1968, p. 44).

Lo que quiere decir Landgrebe es que conocemos al ente (objeto, desde el enfoque husserliano) desde su donación, de su presentación, la cual ocurre en cada caso en un modo específico, propio de ese ente. Cada ente tiene su modo propio de darse. Esto podría reinterpretarse en términos heideggerianos en el sentido de que a cada ente le corresponde su modo de ser (*Seinsweise*).

Heidegger desarrolla una metodología inédita en el campo de la ontología. Asimismo, sobre la base de la fenomenología de Husserl propone, con notorias modificaciones, una fenomenología del *Dasein*, entendida como una fenomenología hermenéutica.

7 En *El camino a la fenomenología* Ludwig Landgrebe hace alusión a *Ser y Tiempo* para mostrar que Heidegger lleva a una radicalización el método husserliano, haciéndose de una nueva interpretación de la fenomenología que el propio Heidegger no tuvo en cuenta. A mi juicio esto no es totalmente cierto, ya que el mayor interés de Heidegger, el cual lo tenía muy en cuenta, es encontrar otra manera originaria de pensar la fenomenología, pero toma muchas nociones de la fenomenología de Husserl. Daremos cuenta de ello al probar como llega a su propósito aplicando su método de la destrucción a la lógica, y con ello una nueva manera de entender la fenomenología.

Volvamos ahora a la cuestión conductora de este artículo. Heidegger explica la palabra "fenomenología" aparentemente por motivos didácticos. Pero, ¿cuál es el alcance de esa estrategia? ¿Es meramente didáctica? ¿Se trata simplemente de explicar qué significa un estudio de los fenómenos?

En Aristóteles, Heidegger encuentra un repertorio de determinaciones ontológicas del agente de la praxis. Esta temática es considerada por Heidegger porque ve allí una propuesta ontológica apropiada, distante del modelo de sujeto-objeto. El pionero en ver la relación entre Aristóteles y Heidegger ha sido Franco Volpi (2012). Al respecto, ofrece esta certera cita de Heidegger:

> Cuando más reciente me resultaba la fecundidad de una creciente familiaridad con la perspectiva fenomenológica para los escritos de Aristóteles, tanto menos me podía apartar de Aristóteles y de otros pensadores griegos. Pero por cierto no podía evaluar el momento que traería como consecuencia decisiva ese nuevo modo de ocuparse de Aristóteles. Cuando yo mismo, a partir de 1919, (...) en un seminario puse a prueba una comprensión distinta de Aristóteles, mi interés se centró una vez más en las Investigaciones Lógicas, sobre todo en la segunda de la primera edición. La diferencia que se establece allí entre intuición sensible e intuición categorial se me reveló en toda su importancia para la determinación del múltiple significado del ente. (p. 74).

Heidegger encuentra dificultades en el modelo platónico de la correlación entre la Idea (*εἶδος*) y el *νούς*. El *νούς* (intuición, espíritu) no tiene vínculo con lo finito de nuestra existencia, no se encuentra dado como corporalmente presente, como el mismo, es divino y por ello sería problemático para la ontología fundamental heideggeriana.

La presentación heideggeriana de la fenomenología de Husserl: de la intuición categorial a la comprensión de ser

En *Investigaciones lógicas*, Husserl propone la tesis en la que la intuición categorial está fundada en la intuición sensible. Heidegger

encuentra una correspondencia con el pasaje *De anima* III, 431 a 16-17, en el cual se afirma que el alma no tendría capacidad de pensar si no se le mostrase algo. Esta correspondencia fundamental entre Husserl y Aristóteles, a saber: que los dos parten de una perspectiva de lo finito, de una filosofía que tiene como punto de apoyo la sensibilidad. Heidegger halla esto también en Kant[8] (Volpi, 2012, p. 78). "Y esta es la convicción finitista fundamental que Heidegger hará propia al plantearse el problema del acceso cognoscitivo al ser, fundándolo precisamente en la estructura ontológica misma del ser-ahí" (Volpi, 2012, p. 79). En esta convicción finitista, Heidegger se dirige hacia Aristóteles, en detrimento de Platón.

Ahora veamos la confrontación con la fenomenología de Husserl. En sus *Prolegómenos para una historia del concepto de tiempo*, Heidegger no solo señala los tres descubrimientos centrales de la fenomenología de Husserl, sino también los entiende como un gran avance filosófico: la intencionalidad, la intuición categorial y el sentido original del *a priori*. Heidegger pensaba que no existe algo así como la única fenomenología, y si esta última pretende ser filosofía tendrá que atenerse a las cosas mismas, es decir, a mostrar las distintas maneras de abordarla.

En este artículo se aborda la noción de intuición categorial y el de evidencia o verdad en Husserl, con el motivo de mostrar lo que Heidegger se apropia y repele de estos conceptos, que es la razón por la cual retorna a Aristóteles.

8 Heidegger encuentra la distinción kantiana *intuitus originarius* (intuición intelectual corresponde a dios) e *intuitus derivativus* (intuición sensible correspondiente al hombre). Esta última es una intuición que tiene que ser afectada y, por lo tanto, no es productora de lo intuible. La intuición finita es receptiva, esto hace que sea necesario la explicitación de la imaginación trascendental con la intuición pura. La primacía de la intuición sobre el entendimiento, ya que la primera es la que dirige la representación. La estructura del pensamiento se encuentra fundado en la intuición. Así se comprende la finitud del conocimiento. Roberto Rubio (2005) señala dos características de la interpretación heideggeriana de Kant: la primera, la interpretación orientada al tema de la finitud que aborda la descripción de Kant sobre el conocimiento como síntesis de concepto e intuición, dándole énfasis a la intuición. La segunda, la interpretación de la intuición sensible desde el principio como intuición del ente, con lo que se constituye el objeto del conocimiento, en una segunda etapa. La afección en el conocimiento finito es realizada por el ente que se muestra, el aspecto le es ofrecido a la intuición que lo acoge.

Examinaremos brevemente ahora la descripción interpretativa que Heidegger hace de la intuición categorial, aspecto desarrollado en la *Sexta investigación*. Por un lado, la razón de fondo al mostrar esta concepción husserliana es entender la raíz de la estructura del enunciado predicativo (juicio) y los actos objetivantes, para luego confrontarlos con una reelaboración de la fenomenología de Heidegger. Por otro, es echar luz sobre la intención principal de Husserl, la cual radica en la elucidación del conocimiento *Erkenntnis* ubicada en la sección de sensibilidad *Sinnlichkeit* y entendimiento *Verstand*, "Conocimiento se refiere a los actos de pensamiento fundados en la intuición" (Husserl, 2014, p. 697). Este proceso de conocimiento es realizado mediante el juicio. El motivo principal de mostrar la estructura del enunciado predicativo y su noción de verdad de Husserl, es confrontarlo con la propuesta pre-predicativa ontológica heideggeriana de la *Verstehen* y la *Auslegung*, junto con su concepto de verdad o aperturidad *Erschlossenheit*, que son la condición de posibilidad de todo juicio, y, a la vez, esto conllevaría a una renovada fundación de la fenomenología como lógica ontológica.

La distinción entre intuición sensible[9] y categorial, que son las dos clases de identificación que explicita Husserl en el § 47 de la VI *Investigación Lógica*. El papel que cumple la sensibilidad en un enunciado como *La silla es roja*, es el de ser fundante, nada puede haber sin que antes no tengamos una percepción sensible. No obstante, es insuficiente, puesto que el juicio no llega a su cumplimiento si no tiene el elemento categorial. Es necesario señalar que la nueva objetividad producida por la intuición categorial contiene un enriquecimiento de articulación con respecto al contenido objetivo de lo sensible. Con la intuición categorial se muestra que en ella se realiza una aprehensión directa de lo categorial y que en su simple aprehensión anida implícitamente las formas más habituales de percepción en la experiencia.

Lo que se trata en el enunciado de lo percibido, por ejemplo, *La silla es roja*, es encontrar la manera en que llega a su cumplimiento o adecuación en lo percibido, si cabe la posibilidad de por medio de la

9 Cabe aclarar que en la intuición o la simple y directa aprehensión de la cosa tal como ella se da, no guarda relación con el intuicionismo bergsoniano.

percepción se pueda acreditar tal enunciado de percepción que notifica a esta misma, es decir, el es o cópula. En la estructura de esta proposición se dan un exceso de intenciones que es difícil de acreditar, además, hace converger a los actos fundantes *fundierende akte* y los actos fundados *fundierte akte* los cuales están en la estructura del enunciado. (Vigo, 2013). Ese es de dicho enunciado es imperceptible, no tangible. Con esto se constata que la cópula (*es*) no se muestra, no es real por medio del ser de la cópula, y "su esencia ontológica e, igualmente, *la constitución del ser de la posición*" (Heidegger, 2000, p. 84). Husserl afirma al respecto que:

> Puedo sentir la lisura, pero no el *ser* liso. Puedo oir el sonido, pero no el ser sonoro. El ser no es nada *dentro* del objeto, ninguna parte del mismo, ningún momento inherente él. Ninguna cualidad ni intensidad; pero tampoco una figura, ninguna forma interna en general, ninguna nota constitutiva, como quiera que se la conciba. Pero el ser tampoco no es, así no es una nota real interna, tampoco es una nota real externa nada fuera de un objeto, ni, por ende, una nota en el sentido *real* y general (Husserl, 2014, p. 699).

Acto seguido, desarrollaremos lo tres momentos que constituyen la estructura categorial. En nuestro ejemplo *La silla es roja*, distinguiremos sus tres etapas. La primera, la intuición sensible toma la posta que coincidiría con la percepción de la silla como un todo. Esta intuición se presenta de forma inmediata, de un solo golpe. La intuición del objeto sensible se dona en un único grado de actos. No obstante, son dos objetos de la sensibilidad los que percibo: el objeto total y lo que está en el trasfondo o percepción parcial. Al intuir la silla como objeto primario, total, tengo como fondo los demás objetos (en este caso el color rojo), que están alrededor, objetos secundarios, pero estos objetos parciales son elementos integrados al total. En toda experiencia con cualquier objeto intencional no solo me las veo con el objeto primario, sino que también lo co-dado, lo co-observado se presenta y queda la posibilidad de que sean intuidas cuando se lo explicita, esto es, cuando hay una percepción parcial que muestra el color rojo que antes estaba

implícito[10]. Hay que entender que se trata de un solo objeto en la esfera de lo simple, pero se lo concibe de dos formas.

> Por cierto, ya en el nivel de la mera percepción sensible es posible pasar de la aprehensión de un objeto, dado como un todo, sin relevamiento expreso de sus partes o momentos, [...] a un acto de aprehensión que releva progresivamente las partes o momentos presentes en el objeto o, dicho de otro modo, que va desplegando y explicitando (*in explizierender Weise*) sucesivamente el objeto, en las partes, momentos o aspectos de su contenido. (Vigo 2013 p. 160).

Ahora bien, en la segunda etapa está implícito en la percepción parcial en el instante que intuí el todo de la silla, pasa a ser percibida explícitamente, y, en esta transición de intuiciones parciales se constituye la síntesis de coincidencia[11]. Esta síntesis de identificación alberga un contenido que será representado por medio de la intuición categorial como un ser rojo. Además, posibilita el cumplimiento de lo categorial, pero ha emergido una nueva concepción, y, por lo tanto, es otra objetualidad.

La síntesis de identificación *Synthesis der Identifizierung* o coincidencia de las intenciones totales y parciales en su fluir temporalmente en escorzos significa ser capaces de reconocer que el objeto es el mismo a pesar de sus múltiples lados que implican distintos niveles de cumplimiento. Importante remarcar que el acto de coincidencia es de un grado mayor: "Este acto de nivel superior es un acto de conocimiento que posee la identidad de modo temático, y que está constituido sobre la base de los actos de percepción del nivel inferior" (Lohmar, 2004, p. 38). Estos actos de nivel inferior son los que dan cumplimiento a la intuición categorial.

10 Este de lo co-dado respecto a lo intuido primariamente, está atendido de manera tácita, aparece desatendida. Este segundo orden de aparición fue llamado por Husserl horizonte interno. Hay una tercera dimensión llamado horizonte externo o mundo. Este tercer orden de aparición es lo que Kant entendía por idea de mundo.

11 En este ámbito solo hay una síntesis identificativa y no cumplimiento. Aquí la aprehensión del todo de la cosa sigue operando, pero de manera implícita, y, es por ello que se llega a una síntesis de coincidencia o identificación, donde se representa al todo conteniendo a sus partes e inversamente.

La tercera etapa contiene las dos anteriores. La intuición categorial interrelaciona los actos, y estos actos están determinados por entrar en una secuencia que ulteriormente son unificados dando una objetualidad. "La tríada que va de (1), la captación primera y simple (percepción total), a (2), los actos particulares de atención que destacan momentos y los articulan, y finalmente (3), el co-mentar categorial dicho, se encuentra en todas las formas sintético-categoriales" (Lohmar, 2004, p. 43). El dirigirse a el objeto por parte de la intuición sensible que ulteriormente estarán interconectados en la intuición categorial, esto es, el acto fundado tiende a sus objetos en un sentido articulado. La realización de los actos de intención fundante o sensible, fundan a la intuición categorial, entrando en relación o síntesis ellos mismos que se patentiza en una predicación. Así emerge una nueva objetividad por medio de lo categorial.

En la plenitud o cumplimiento de un enunciado pleno no es suficiente la mediación de la percepción sensible, sino que hace falta la intuición categorial. Es por medio de esta articulación, que se encuentra al interior del enunciado como elemento, lo que posibilita la compleción, la cópula se acredita en la compleción algo *como* algo. Es aquí que el propósito primordial de Husserl, es el análisis y dilucidación del conocimiento que se muestra, en la medida que se trae a colación el fenómeno de la síntesis de cumplimiento: "[...] todo el análisis del conocer presupone ya el fenómeno de la síntesis de cumplimiento, en sus diversas simple formas, al modo de un factum, del que la investigación fenomenológica parte, y al que intenta tematizar y elucidar en su estructura" (Vigo, 2013, p. 153).

Ahora bien, podríamos comprender que lo característico de la percepción sensible es su simplicidad, su autonomía y homogeneidad, cosa que pone de relieve la distinción con lo categorial, que aclararía la diferencia entre un acto fundado y fundante. Sin embargo, es desde este espacio de mostración donde nos encontraremos en la posición de descubrir la objetualidad de ambos actos, concluyendo que la intuición sensible se haya inserta de intuición categorial. La objetividad categorial es nueva con respecto a la sensible, es una forma nueva de conciencia de objetividad que no se reduce al contenido objetivo de acto

sensible o fundante. Por otro lado, hay una dependencia entre ambas, lo cual explicaría el contenido complejo de esta estructura aprehensiva simple, muchas veces mal relacionada o interpretada con la percepción empirista. Esta fusión entre ambas intuiciones presupone "un modelo de encabalgamiento de actos, que resulta decisivo, también, para el desarrollo posterior de su concepción de la intencionalidad y provee la base teórica para el abordaje de importantes ámbitos fenomenológicos" (Vigo, 2013, p. 156). Este modelo se encuentra vinculado con el proyecto husserliano de presentar en su obra magna la genealogía de la lógica. Si existe algo que comparten los dos tipos de actos es que en ambos casos perceptivos "se aprehende el correspondiente objeto en sí mismo o de modo directo, esto es, intuitivamente" (Vigo, 2013, p. 157). No obstante, el objeto de la intuición sensible es real, y el de la intuición categorial es ideal.

Por lo que se refiere al conocer, este es una síntesis de cumplimiento *Synthesis der Erfullung* entre la intención significativa *Bedeutungssintention* y el cumplimiento significativo *Bedeutungserfullung*. Lo atractivo de este tipo de cumplimiento es que obtiene la figura de una síntesis de identificación *Identifizierung*. Veámoslo con mayor precisión. Con la intención significativa nos referimos también a la representación *Vergegenwärtigung*, que tiene el carácter de ser pobre en intuición, esto es, solo mantiene el objeto imaginado, en memoria, y nunca en cuerpo tangible. Luego, esta modalidad que hace estar presente al objeto mismo, pero en forma vacía, se llena corporalmente, cumplimiento significativo, se identifica por medio de la percepción de ese objeto que antes solo lo tenía en imagen. Esta actividad es llamada acreditación *Anwesenheit*. Se acredita el objeto previamente representado como identificando lo meramente imaginado con lo percibido corporalmente sensible.

> Es inherente al proceso intencional de identificación de lo mentado en vacío con lo intuido corporeamente el que el acto de identificación se comprenda a sí mismo como tal. El acto que se comprende a sí mismo como identificación es caracterizado por Husserl como evidencia, como la vivencia de la evidencia (Von Herrmann, 1997, p. 82).

En conclusión, con el concepto de evidencia[12] se entiende que un acto intencional es una compleción identificativa de lo pensado e intuido de la cosa. Este no es un acto más, sino el proceso mismo que da en la identificación. La evidencia como contenido esencial de la estructura intencional, tendrá una función universal, ella se encuentra en el ámbito de la *Umwelterlebnis* (mundo circundante) en la que el mundo nos aparece en un sentido pre-teorético, permeado de contenido categorial, con sus distintos modos de aprehensión del ente y sus regiones. La evidencia es entendida como verdad en Husserl. La estructura del conocimiento en Husserl tiene la característica esencial de ser verdad, la verdad es esa identidad o síntesis que se da en el conocer, evidencia. Esta idea será confrontada con el concepto de verdad de Heidegger.

La (re-)elaboración heideggeriana de la fenomenología: apropiación crítica de Husserl y la recepción heideggeriana de la doctrina del *λόγος ἀποφαντικός*

A continuación, se explicará brevemente la reelaboración heideggeriana de la fenomenología, teniendo como hilo conductor el viraje que Heidegger realiza en la intuición categorial por la intuición hermenéutica o interpretación *Auslegung*, que emerge de la comprensión *Verstehen* o como asiente Escudero "La interpretación es una explicitación de lo dado en la comprensión primaria en el mundo. La comprensión es global, la interpretación, es local". (2016, p. 276). Este interés se inicia por la pregunta por el ser sin más, es decir, por el estatuto de lo categorial, problema fundamental en el contexto filosófico en Alemania del joven Heidegger. Además, se cotejará la derivación de la verdad como evidencia respecto de la verdad como aperturidad *Erschlossenheit*.

12 Lo interesante de la noción de evidencia es que, al experimentarla en un acto aprehensivo de lo ente percibido concreto, no se aprehende la identidad, pero hay una experiencia de él. Heidegger destaca que la interpretación de la evidencia fue llevada a cabo de forma lograda por Husserl, pero que no logro ser de éxito, ya que lo que estaba en boga en la época era una interpretación de evidencia que en su contenido estaba llena de vaguedades, según la cual es un juicio que se inicia en el alma y que en su proceso psíquico con lo externo se tiende a lo verdadero.

El enunciado o juicio que Heidegger ejemplifica remitiéndose a la noción de verdad husserliana: "el cuadro que está colgado en la pared" entendido como representación, muestra el ente en sí mismo en memoria, que luego se acredita cuando lo percibo corporalmente, es valorada como vital. Lo anteriormente mentado se acredita al ser percibido sensiblemente, descubro el cuadro en la pared, identifico lo previamente representado en su carácter de intuición vacía del ente corporal con el ente mismo que intuyo directamente.

> En el enunciado meramente representativo, si es descubridor y por tanto verdadero, está el ente mismo sobre el que se enuncia, descubierto en la modalidad del ser-tenido-presente, que se caracteriza por la ausencia de la corporeidad sensible. En el enunciado de percepción, por el contrario, el mismo ente está descubierto en la modalidad del ser-hecho-presente, que tiene su distintivo en la corporeidad sensible del ente percibido y enunciado (Von Herrmann, 1997, p. 86).

Por el contrario, esta referencia al objeto por medio del juicio no es suficiente para que comparezca el ser verdadero ontológicamente como ser descubridor. Heidegger no tiene en cuenta el sentido significativo representacional del que Husserl describe, sino solo lo percibido como tal sensiblemente, su sentido más propio. La recepción heideggeriana de la verdad en Husserl reza así: El descubrir del enunciado o juicio de percepción que tiene el objeto intencional sensiblemente presente, y, intuitivamente evidente, que fenomenológicamente es un vivir en la verdad o verdad como evidencia, está dentro del ámbito de un tratamiento de la lógica en sentido temático o con ciertos componentes descriptivos de la teoría del conocimiento, debido a que este halla su fundamento en la lógica ontológica pre-predicativa, porque lo percibido corporalmente yace ahí como un hacerse presente *Vergegenwärtigung* de la conciencia, frente a la aperturidad *Erschlossenheit* previa del *Dasein*, entendida también como comprensión afectiva que alude a la verdad ontológica. Esta acción originaria del *Dasein* señalada como *Verstehen*, compuesto del prefijo *Ver*, indica anterioridad y anticipación, propio de la estructura extática temporal del *Dasein*. Heidegger intercambia a *Dasein* por la conciencia pura anclada en la percepción de la realidad

presente, substanciada en una metafísica de la presencia.

Consideremos ahora, que esta síntesis de identificación está articulada por un contenido conceptual llamado intuición categorial, expuesto en la estructura del juicio como *ser* o cópula. Dicho de otra manera, en el curso de la acreditación como identificación entre lo representado en una intuición pobre y el cumplimiento de este en el acto perceptivo sensible mismo, identificación que tiene una compresión de sí misma denominada evidencia (verdad), esto es, como un vivir en la verdad, se articula con la intuición sensible y categorial. En otras palabras, la verdad como evidencia en Husserl está permeada de contenido categorial y su raíz se origina en la conciencia pura como el punto de partida de toda estructura intencional.

Si bien, el fenómeno de la autoacreditación de Husserl, refiere a mostrarse el ente en sí mismo, tal como es descubierto por el ser descubridor, muestra lo que es fundamental para entender la verdad pre-predicativa, aspecto también considerado por Heidegger. Sin embargo, este cambia el espacio de elaboración de esta concepción para con ello trasladarlo a un contexto ontológico-holístico más originario "práctico operativo con los entes a la mano *zuhanden* del mundo circundante" (Vigo, 2014 p. 16). Esa unidad presupuesta en la intuición categorial que admite la síntesis de cumplimiento, y que lo hemos entendido como autoacreditación *Selbstausweisung* del conocer o ser descubridor del enunciado, se funda en la comprensión *Verstehen*, y, por lo tanto, en el *Dasein* como ser en el mundo *In-der-Welt-sein*, lo cual esclarece que este es el espacio de experiencia inmediato. El *como* hermenéutico *hermeneutisches Als* es anterior al *como* apofántico *apophantisches Als*.

Ahora vayamos al tema medular de este trabajo. Hemos explicado la noción griega de *φαινόμενον*, procedente de la voz media *φαίνεσθαι*, cuyo sentido es mostrar. Vimos también cómo Heidegger destaca la relación estructural entre *φαινόμενον* y *λόγος*, aseverando que lo que trata es describir el significado de estos términos. Ahora bien, lo que pretende Heidegger no es solamente describir el concepto de fenomenología, tal como parece, sino que su pretensión fundamental es defender su propia tesis según la cual la estructura del *φαινόμενον* es una estructura correlativa al *λόγος*, y más precisamente, correlativa a un

determinado modo de acceso (la interpretación).

Es importante señalar que Heidegger, al considerar la noción de *φαινόμενον* y *λόγος ἀποφαντικός* en Aristóteles, tiene como horizonte temático la cuestión de la verdad *Wahrheit*[13]. En especial, enfoca su mirada crítica en la lógica tradicional, la cual entiende la verdad como adecuación (*Adequation*), adecuación entre intelecto y cosa, una verdad circunscrita a la teoría del conocimiento: "(...) según la opinión de la tradición, la proposición o el juicio es el auténtico lugar de la verdad" (Heidegger, 2009, p. 107). En distancia crítica con ello, Heidegger sitúa la verdad en el marco de su ontología fundamental. Su propósito es "poner de manifiesto su carácter derivado [de la verdad del enunciado / M.R.] mostrando el fundamento en que se asienta y, habiendo así mostrado su procedencia, retenerlo como necesario dentro de sus propios límites" (Vigo, 2014, 13).

Es fundamental tener en cuenta que la estrategia heideggeriana durante la aparente explicación terminológica de la fenomenología apunta en el fondo a conducir la mirada hacia la doctrina aristotélica del *λόγος ἀποφαντικός* y con ello al origen de la lógica y a la cuestión de la experiencia de lo verdadero. Heidegger pone en marcha, al modo de una aparente explicación de términos, la fundación de la fenomenología mediante la destrucción de la lógica (o más precisamente, mediante la destrucción de la doctrina tradicional de la verdad que localiza a esta en el juicio).

El pensador alemán vincula la fenomenología y la lógica con el propósito de tomar distancia de Husserl, del modo como éste entiende la fenomenología como ya lo hemos dilucidado. Heidegger apunta hacia la lógica, pero no al psicologismo lógico, ubicada en un contexto de la

13 El interés de Heidegger por el problema del concepto de verdad es señalado por Franco Volpi (2012), el cual identifica que Heidegger se centra en este problema a través de un connubio de Husserl y Aristóteles, respectivamente entre fenomenología y ontología, en la que es claro advertir ya en el curso dictado en 1925 en Marburgo *Prolegómenos para una historia del concepto de tiempo*. Es en la intuición categorial tema expuesto por Husserl en la VI investigación de su monumental libro *Investigaciones lógicas* de 1900 – 1901, que se encargará del problema de la verdad, y con más precisión, en la comprensión ontológica de la verdad en comparación disputante con la comprensión gnoseológica.

teoría del conocimiento con la que Husserl estaba debatiendo, sino una lógica entendida como una teoría de la verdad. Heidegger se orienta hacia la conexión de *φαινόμενον* y *λόγος* con la finalidad de dirigirse a la teoría aristotélica del *λόγος ἀποφαντικός*, ya que esta es la esencia de la teoría tradicional de la verdad. Este es el verdadero fin de la operación de Heidegger, para quien el asunto de la fenomenología es la verdad.

El filósofo de Messkirch llega al fenómeno originario de la verdad a partir del *λόγος ἀποφαντικός*. Por ello, es claro que Heidegger escenifica el nacimiento de la fenomenología (el origen etimológico del término "fenomenología") mediante una destrucción de la lógica. La idea central de tal destrucción se puede resumir del siguiente modo: el proyecto de la lógica como la teoría de la verdad tiene su inicio sistemático con Aristóteles, especialmente con la teoría del *λόγος ἀποφαντικός*. Sin embargo, la teoría aristotélica yerra el camino y se convierte en una teoría del juicio, ya que el juicio entendido por Aristóteles como *λόγος αποφαντικός*, y, por ende, su noción de verdad, se enraíza en la tradición. Aunque, no alberga los elementos representacionalistas de la tradición. Por esto la lógica aristotélica es un impulso a la noción de verdad en Heidegger: "Esta visión de la verdad no es exactamente la de Aristóteles, sin duda, pero su discusión sobre la verdad ayuda a Heidegger a llegar a este punto de vista." (Dahlstrom, 2001, p. 181).

Para desactivar la concepción tradicional del *λόγος* como juicio, Heidegger se dirige a uno de los textos básicos donde se formó dicha concepción y ofrece una interpretación diferente. Se trata del texto aristotélico *Sobre la interpretación*. Allí aborda Heidegger la noción de *λόγος αποφαντικός*. La tradición ha enfatizado la caracterización estructural que ofrece Aristóteles, a saber: el decir *algo* de *algo* (legein ti kata tinos). Se trata de la estructura de sujeto, verbo (cópula) y predicado. Conforme a ello, el *λόγος αποφαντικός* es el juicio *Urteil* (S *es* P).

Heidegger, a diferencia de la tradición, no se concentra en la descripción estructural (decir *algo* de *algo*), sino que apunta a la noción misma de *λόγος αποφαντικός*. La entiende del siguiente modo: el concepto de *λόγος* cumple la función apofántica. *Φαίνεσθαι* es mostrar, aparecer, y *ἀπο* significa desde. Entonces, *λόγος ἀποφαντικός* es un decir (*λόγος*) que hace o deja aparecer (*ἀπο-φαίνεσθαι*).

El *λόγος αποφαντικός* consiste en decir algo que puede ser verdadero o falso. Esta es su peculiaridad, destacada por Aristóteles, frente a otros modos del decir. Ahora bien, para Heidegger, lo importante es que la verdad o falsedad, propio del enunciado se fundan en el *λόγος* originario. La función originaria del *λόγος*, en la cual se basa la función del juicio, es el dejar ver, esto es, permitirnos acceder a lo que aparece.

Es necesario recalcar que la estructura del *λόγος* en Aristóteles tiene la posibilidad de ser verdadera como falsa: "La enunciación consiste en decir algo de algo como también lo es la afirmación, y toda enunciación es verdadera o falsa." (Aristóteles, 2015, 430b). Este puede descubrir y a la vez ocultar, su estructura está compuesta de tal forma que la verdad y la falsedad son necesarias. Todo ello nos lleva a la elucidación de la estructura del enunciado o *λόγος* como síntesis-diáresis "Tomando su orientación de la afirmación verbal o articulada (la oración), Aristóteles establece que cada afirmación, ya sea que afirme o niegue, ilumine u oscurezca, tiene una estructura unificada de composición (síntesis) y división (diairesis) a la vez"[14] (Dahlstrom, 2001, p. 183). La falsedad del *λόγος* lo es en la composición (síntesis) tanto como en la división (diáresis). Podría parecer contradictorio comprender la estructura bivalente del *λόγος*, pero no puede existir composición sin que no haya división y viceversa.

> Y si [la composición es de hechos] pasados o futuros, cuando [el intelecto] piensa el tiempo, también lo compone, pues la falsedad siempre [se da] en la composición. En efecto, aunque [uno] llame "no blanco a blanco" a "blanco" ha compuesto "blanco" y "no blanco". Pero también es posible afirmar que todas las cosas son división. (Aristóteles, 2015, 430b).

Heidegger destaca esta función del *λόγος* en el concepto preliminar de la fenomenología cuando dice que el *λόγος* hace ver lo que se muestra en sí mismo *φαινόμενον*, "hacer ver desde sí mismo aquello que se muestra [...] tal y como se muestra desde sí mismo." (Heidegger,

14 Taking his bearings from the spoken or articulated assertion (the sentence), Aristotle establishes that every assertion, whether it affirms or denies, illuminates or obscures, has the unified structure of both putting together (synthesis) and taking apart (diairesis) at once.

2012, p. 54). El argumento de Heidegger es el siguiente: Si los griegos entendieron por *λέγειν*, en un sentido original, hacer manifiesto *δηλομν* lo que se habla, entonces *λόγος* en su sentido primordial es *ἀπο-φαίνεσθαι*: mostrar lo que aparece como ello mismo, es decir, mostrar *φαινόμενον*. Por tanto, *λόγος*, en cuanto *ἀποφαίνεσθαι*, está orientada hacia *φαινόμενον*. Se trata de una experiencia originaria del hacer aparecer mediante el discurso. La estructura del *λόγος* y su cometido dominante "[...] el *λόγος* es *ἀπόφασις*, discurso que hace ver, que muestra." (Heidegger, 2009, p. 119).

Como vemos, Heidegger apunta a mostrar una conexión íntima entre el sentido originario del decir en cuanto decir mostrativo y el sentido originario del fenómeno en cuanto auto-mostración que requiere de una tarea de desencubrimiento. Esta conexión entre *λόγος* y *φαινόμενον* es la base para su concepción de la fenomenología y junto con ello, para su distanciamiento crítico de la concepción tradicional según la cual el juicio *λόγος ἀποφαντικός* es la estructura lógica originaria en cuanto sede de la verdad y la falsedad del conocimiento.

El ser verdadero del *λόγος αποφαντικός* heideggeriano es dejar ver. El ver no es teórico-contemplativo, sino proporciona luz al ente de tal forma que este se pueda manifestar como asiente Heidegger "hacer patente aquello de lo que se habla en el decir" (2012, 52). Es a partir de este punto que se interpreta el *λόγος αποφαντικός* de Aristóteles, el cual se le otorga un alcance ontológico, y con ello se lo libera de la equivocada interpretación de la verdad como *adaequatio* de la tradición.

La recepción heideggeriana de la concepción aristotélica sobre *ἀληθεύειν*

Este concepto destacado de ser verdadero, proviene del ser descubridor *ἀληθεύειν* de Aristóteles. Dicha recepción de la concepción aristotélica sobre la *ἀληθεύειν* como ser descubridor, representa el giro de la ontología fundamental hacia Aristóteles con respecto a la fenomenología de la conciencia de Husserl. El ser descubridor *ἀληθεύειν*, es interpretado sobre el principio de una observación crítica como el estar abierto a la posibilidad de ser propio del *Dasein*, que acciona en un

contexto práctico con el ente a la mano *Zuhandenheit* en contraste con la autoacreditación, conocida también como la verdad de la intuición *Anschauungswahrheit* postulada por Husserl, que en su proceso de conocimiento tiene como intermediario a la representación. Los impulsos dados por su maestro para una nueva resignificación de la filosofía, son a su vez desmontados para un nuevo nacimiento de lo que debe ser la fenomenología.

Ahora bien, el ente desvelado por el ser descubridor del *Dasein*, sale a la luz de distintos modos determinado correlativamente por las formas que en cada caso el ser descubridor del Dasein se comporta. Estos modos de ser del *Dasein* son la recepción interpretativa de las virtudes intelectuales aristotélica, en especial la *φρόνησις*, que serán esenciales para el viraje entre teoría y saber práctico, que tendrán como motivante la superación de la fenomenología de Husserl.

La *φρόνησις* y su modo de ser descubridor *ἀληθεύειν* son la función originaria. Por ello, la recepción de Heidegger de este concepto es fundamental para su analítica existencial. La actividad primaria de la *φρόνησις* en su facultad elemental autoreferencial, hace transparente *durchsichtig* el contexto de acción inmediato del agente práctico-operativo en su uso a la mano con lo intramundano en su mundo circundante. La acción del agente se trasluce en su recorrido que va de su anticipación previa hasta su proyectarse. Esta referencia a sí mismo como la transparencia del *Dasein* se contrapondrá a la autoacreditación o evidencia *Ausweisung* de Husserl.

Este carácter de autoreferencialidad y su hacer transparente el momento determinado del obrar, son características de la *φρόνησις* como ser descubridor *ἀληθεύειν*. El carácter de transparencia del *Dasein* es lo que toma de la *φρόνησις* "En la medida en que el hombre mismo es el objeto de la *ἀληθεύειν* de la *φρόνησις*, este debe ser característico del hombre que esté cubierto para sí mismo, no se vea a sí mismo, por lo que necesita un *ἀ-ληθεύειν* explícito para volverse transparente para sí mismo[15]" (Heidegger, 2003, p. 36). Esto es una lucha constante de la

15 In so far as man himself is the object of the *ἀληθεύειν* of *φρόνησις* it must be characteristic of man that he is covered up to himself, does not see himself, such that he needs an

ἀληθεύειν de la *φρόνησις* a que el *Dasein* salga de su estado de encubierto, de estar absorto en las cosas, que es propio de su estructura.

Los elementos de la ontología existenciaria cobijan contenidos diferentes con respecto a la perspectiva ético-práctica aristotélica, lo cual muestra la renovada forma de interpretar esta experiencia. La relación del sí mismo guarda relación con *le va en torno*, lo que le va al *Dasein* es una totalidad de nexos referenciales significativos en un mundo, entendido este como el espacio de sentido abierto a posibilidades de ser. Este espacio se encuentra incluido en "le va en torno" que no es más que la comprensión autoproyectante y anticipatoria de ser. El *Dasein* es el poder ser, como un tender más allá de sí.

Una de las primeras cosas que tenemos que resaltar es que el tema principal de este trabajo es la verdadera intención que Heidegger tiene cuando presenta el concepto de fenomenología en el § 7 de *Ser y tiempo*, como en textos anteriores (*Introducción a la fenomenología de la religión*, *Introducción a la fenomenología*, *Prolegómenos para una historia del concepto de tiempo*), es enfocarse en la doctrina del juicio (*λόγος αποφαντικός*) de Aristóteles.

Esa búsqueda por parte de Heidegger de un espacio o suelo originario en el que surja una manera nueva de hacer fenomenología, tendrá como punto de inflexión al concepto de *λόγος αποφαντικός*, la cual involucraría, a su vez, a la lógica, y con ello a la noción de verdad. Todo ello le daría motivos suficientes para un supuesto distanciamiento y crítica a la fenomenología de Husserl. La noción de verdad en cuanta tal es no tematizada, por ello, es necesario llevar a cabo esta *Destruktion*, ya que así arribamos a una nueva propuesta y sentido de la verdad entendida como apertura *Erschlossenheit*, es decir, un concepto de verdad en sentido ontológico.

Es así que Heidegger hace surgir un nuevo concepto de fenomenología, su propia fenomenología. Según la propuesta de tesis de este artículo: si existe una lógica que ha hecho accesible este sendero, esta es la lógica aristotélica con su teoría del *λόγος αποφαντικός*.

---

explicit *ἀ-ληθεύειν* in order to become transparent to himself. (La traducción es mía).

De esta forma, presentamos las siguientes conclusiones de los puntos esenciales de este artículo.

Primera conclusión: la ontología fundamental únicamente no tendría los componentes necesarios para responder a la pregunta por el ser, ante ello Heidegger se vale del método fenomenológico. No obstante, la fenomenología como la entiende Husserl carece de originariedad para esa empresa, por ello Heidegger propone una tarea destructiva en la que estriba en encontrar las opciones relevantes que no se tomaron en cuenta en la fenomenología de Husserl. Es así, que el pensador alemán elabora un análisis etimológico del término fenomenología.

Sin embargo, la finalidad primordial de Heidegger no únicamente es brindar un esclarecimiento etimológico de la palabra fenomenología, sino que su estrategia esencial reside en dirigir la vista hacia la doctrina aristotélica del *λόγος ἀποφαντικός* y con esto al origen de la lógica y su noción de verdad, en la que radica la experiencia inmediata originaria, con lo cual funda su propia fenomenología.

Segunda conclusión: el papel de la destrucción es sustancial, su tarea se basa en descomponer los presupuestos de la tradición filosófica, sus conceptos teóricos objetivantes, tomando en cuenta lo que no se pensó. Con ello va a resignificar la palabra fenomenología (apelando a Aristóteles), la cual se compone de dos conceptos *φαινόμενον* y *λόγος*. El motivo principal es enfocarse hacia la teoría aristotélica del *λόγος ἀποφαντικός*, pero no como una teoría judicativa: decir *algo* de *algo* (legein ti kata tinos), sino como una actividad mostrativa desde sí misma *ἀπο-φαίνεσθαι*. ya que esto es lo esencial de la teoría tradicional de la verdad.

Tercera conclusión: el surgimiento de una nueva fenomenología heideggeriana, viene con la *Destruktion* de la fenomenología husserliana. Para ello, Heidegger elabora un análisis pormenorizado e interpretativo de los conceptos fundamentales de la fenomenología como son la intuición categorial y la acreditación o evidencia. La razón que subyace a ello es mostrar la raíz de la estructura del juicio tal como fue entendida por Husserl con el motivo de confrontarlos con una experiencia inmediata pre-predicativa como es la comprensión *Verstehen* y la interpretación

Auslegung.

La cópula, articulación de todo juicio que conlleva contenido conceptual-categorial y sensible, se acredita en la estructura intencional algo *como* algo. En este darse *como* algo, puede ser de tipo ideal-representativo o presente corporalmente, los cuales contienen una intuición categorial. El acto representativo de un objeto llega a su cumplimiento a través de la intuición corporal de este mismo, síntesis de cumplimiento, alcanzándose con esta identificación lo que Husserl entiende por verdad o evidencia. La acreditación de este acto que propone Husserl, es pre-categorial, y fundamenta todo juicio lógico, tal como se encuentra en la propuesta de Heidegger. Entonces, ¿Qué los diferencia?

De acuerdo a Heidegger, la acreditación intencional, al igual que la intuición categorial, son un aporte fundamental a la filosofía, y, a pesar de eso, él afirma casi constantemente que la intuición hermenéutica, que supone la interpretación y la comprensión anticiparían a la intuición categorial en inmediates, al igual que el concepto de verdad o aperturidad *Erschlossenheit*, que son la condición de posibilidad de todo juicio, y, a la vez, de la evidencia husserliana. No obstante, la diferencia esencial se asienta en el sentido de ejecución en la inmediatez de la experiencia.

Cuarta conclusión: al haber explicado la estrategia de fondo de Heidegger, la cual es no solo dilucidar la palabra fenomenología, sino retorna a la lógica Aristotélica, para luego aplicar el método de la *Destruktion* a su lógica mediante la noción de *λόγος ἀποφαντικός*, haría surgir a la fenomenología heideggeriana entendida esta como una teoría de la verdad.

El concepto de verdad de Aristóteles no es lo mismo que el concepto de verdad en Heidegger, a pesar que el pensador alemán recurra a conceptos fundamentales del estagirita: al ser descubridor *ἀληθεύειν* y a la *φρόνησις* como la autotransparencia, la autoreferencialidad del agente práctico, deconstruye su lógica para dar camino a sus propios conceptos ontológicos como el de comprensión *Verstehen* y el de aperturidad *Erschlossenheit*. Este ser descubridor tomará el lugar del *Dasein* como el ser transparente abierto a posibilidades de ser.

Lo que formula Heidegger es presentar, una crítica a Husserl y con recurso a la lógica de Aristóteles, su propia concepción de fenomenología. Así procede a la destrucción de la lógica aristotélica, interpretando críticamente la noción de *λόγος αποφαντικός*, atribuyéndole un alcance ontológico. Por ello el término significa fenomenología, esto es, hacer aparecer (*ἀπο-φαίνεσθαι*) algo, dejar verlo desde sí mismo lo que en sí mismo aparece al *Dasein*.

Retornar interpretativamente a la noción aristotélica del juicio en sentido ontológico, significa dejar de lado la fenomenología de Husserl comprendida como teoría del conocimiento, que, a su vez, conlleva a una renovada fundación de la fenomenología como lógica ontológica y teoría de la verdad.

REFERENCIAS

Ainbinder, B. (2008). Wieviel Schein, soviel sein. La impropiedad como forma primaria de donación del fenómeno. *Alea. Revista Internacional de Fenomenología y Hermenéutica*, 6, 11-48.

Ainbinder, B. (2011). Donación y posibilidad. Heidegger y la filosofía trascendental. En Rocha de la Torre, A. (ed), *Heidegger hoy: estudios y perspectivas* (pp. 111-134). Buenos Aires-Bogota: Grama-Universidad de San Buenaventura.

Ainbinder, B. (2011). Indicación formal y juicio reflexionante. El discurso filosófico y sus desafíos. *Naturaleza Humana*, 13 (1), 25-51.

Aristóteles (2015). *Acerca del alma*. (Marcelo Boeri, trad.). Buenos Aires, Argentina: Editorial Colihue.

Aristóteles (2017). *Metafísica*. (Tomás Calvo Martínez, trad.). (2.a ed.). Madrid, España: Editorial Gredos.

Chiurazzi, G. (2008). *Teorías del Juicio*. Bologna, Italia: Plaza y Valdés Editores.

Crowell, S. (2001) *Husserl, Heidegger and the Space of Meaning*. Illinois, United Atates of America: Northwestern University Press.

Dahlstrom, D. (2001). *Heideggèr s concept of true*. Cambridge, United Kingdom: Cambridge University Press.

Escudero, A. (2009). *El lenguaje de Heidegger. Diccionario filosófico 1912-1927*. Barcelona, España: Herder Editorial.

Escudero, A. (2010). *Heidegger y la genealogía por la pregunta por el ser: Una articulación temática y metodológica de su obra temprana*. Barcelona, España: Herder Editorial.

Escudero, A. (2016). *Guía De Lectura De Ser y Tiempo De Martin Heidegger*. Barcelona: Editorial Herder

Heidegger, M. (2003). *Plato's Sophist*. (R. Rojcewicz y A. Schuwer). Editorial Indiana: University Press

Heidegger, M. (2006). *Introducción a la investigación fenomenológica.* (J. J. García Norro, trad.). Madrid: Editorial Síntesis.

Heidegger, M. (2007). *Prolegómenos para una historia del concepto de tiempo.* (Jaime Alpiunza, trad.), Madrid, España: Alianza Editorial.

Heidegger, M. (2009). *Lógica. La pregunta por la verdad.* Madrid, España: Alianza Editorial.

Heidegger, M. (2012). *Ser y tiempo*. (J.E. Rivera, trad.). Madrid: Editorial Trotta.

Husserl, E. *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo.* Madrid: Editorial Trotta, 2002.

Husserl, E. (2014). *Investigaciones Lógicas.* (M. García Morente y J. Gaos, trad.). Madrid: Alianza Editorial.

Lohmar, D. (2004) El concepto de la intuición categorial en Husserl. (K. Späng, trad. Española). *Anuario Filosófico*, XXXVII (1), 33-64, https://doi.org/10.15581/009.37.1.%25p

Mohanty, J.N. (1999). *Logic, truth and modalities from a phenomenological perspective*. Editorial Springer Science + Business Media.

Moran, D. (2011). *Introducción a la fenomenología.* (F. Castro Merrifield y P. Lazo Briones, trad.). Barcelona, España: Anthropos

Rodríguez, R. (1997). *La transformación hermenéutica de la fenomenología.* Madrid, España: Editorial Técnos

Rodríguez, R. (Comp.) (1997). *Ser y Tiempo de Martín Heidegger. Un comentario fenomenológico.* Madrid, España: Editorial Tecnos

Schérer, R. (1967). *La fenomenología de las "Investigaciones Lógicas" de Husserl.* Madrid: Fondo editorial Gredos

Theodorou, P. (2015). *Husserl and Heidegger on Reduction, Primordiality, and the Categorial*. Fondo editorial Springer.

Tugendhat, E. (1998). *Ser, Verdad y Acción*. Madrid: Editorial Gedisa.

Tugendhat, E. (1970). *Der wahrheitsbegriff bei Husserl und Heidegger.* Alemania: Fondo Editorial De Gruyter

Vigo, A. (2014). *Arqueología y aleteiología. Estudios heideggerianos*. Berlín: Alemania: Editorial Logos.

Vigo, A. (2013). *Juicio, experiencia y verdad. De la lógica de la validez a la fenomenología.* Navarra: España: Editorial EUNSA.

Volpi, F. (2012). *Heidegger y Aristóteles*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica de Argentina.

Von Herrmann, F. *La segunda mitad de Ser y Tiempo. Sobre los problemas fundamentales de la fenomenología de Heidegger.* (Irene Borges-Duarte, trad.). Madrid, España: Editorial Trotta.

Xolocotzi, Á. (2013). *Fenomenología de la vida fáctica. Heidegger y su camino a Ser y tiempo*. Madrid, España:Editorial Plaza y Valdez.

Xolocotzi, Á. (2009). La transformación del fenómeno. Aspectos de la relación filosófica-biográfica entre Heidegger y Husserl. *Revista Observaciones filosóficas*, n.° 9.

Zirión Quijano, A. (1990). *Breve diccionario analítico de conceptos husserlianos*. México: Editorial UNAM.

La experiencia reconfiguradora del trap

Carlos Manuel Romero Torrado (Perú)
Universidad Antonio Ruiz de Montoya

RESUMEN

En este trabajo propongo que la experiencia estética del trap posee una capacidad influencial que se realiza a través de la narrativa de la acción que ofrece el *fearless speech*. Este discurso se da desde un modo de existencia inferior y es capaz de contar la verdad de la realidad del sujeto. Dicha acción implica reconfigurar el mundo a través de la narrativa que parte desde un llegar a ser o *becoming*. Esta reconfiguración a su vez supone la reconfiguración de las posibilidades de acción reales del sujeto que es posible a través de la creación de la obra en el mundo y la experiencia estética de la obra. Esto implica una estética existencial de la resistencia que parte del cuidado de uno mismo y las acciones en el mundo que se establecen con relación a otros. Propongo que es en este último punto en el que convergen algunos planteamientos de Paul Ricoeur, Michel Foucault y Martin Heidegger.

Palabras Clave: trap, Parresia, Ricoeur, Heidegger y Foucault.

ABSTRACT

In this work, I propose that aesthetic experience in Trap has a referential capacity, which is realized by the narrative action present in the *fearless speech*. This kind of discourse is given by a subject in a state of entrapment who tells the truth about his experience. This action has the capability of reconfiguring the world of the listener through its presence in the world and its configuration. This narrative has the capacity to change the

possibilities of real actions in the world. This could imply an existential aesthetic of resistance that has its roots in taking care of oneself and one's actions in the world. I propose that it is at this point that Ricoeur, Foucault, and Heidegger converge.

Key Words: trap, Parrhesia, Ricoeur, Heidegger, Foucault.

En este artículo, se busca defender que la experiencia estética del trap ofrece un potencial reconfigurador del mundo que parte de la narrativa de un *becoming* que no implica éxito individual, sino involucramiento. Para ello, explicaré en primer lugar, la acción que implica el discurso y en qué consiste la narrativa que ofrece, utilizando la propuesta del filósofo Paul Ricoeur. Luego intentaré explicar la *parresia* en relación con la reconfiguración del mundo a través de la interpretación de la acción. Seguidamente presentaré una caracterización de la obra de arte como aquella que hace mundo. Finamente, revisaré en qué consiste el nuevo universalismo que implica la comprensión del estado de *entrapment*, vinculando el concepto de *becoming minoritarian* y sus implicaciones con el escape de este *entrapment*. Esto permitirá tomar otra vía que permite pensar trasladar el trap de un nivel ético epistemológico de realidad social a uno sobre la acción discursiva de la *parresia*, la cual modifica el mundo del escucha a través de la narrativa de una experiencia que recoge elementos reales y los presenta a través de una ficción.

1. Introducción

Para Jernej Kaluža (2018) el trap tiene un doble sentido. El primero refiere al sentido general de la palabra trampa y el segundo a un subgénero del Hip-Hop denominado trap. Este subgénero se puede diferenciar técnicamente de otros subgéneros del Hip-Hop como Ganster rap, el Old School o el rap conciencia por la presencia de Drum Machines 808 y una forma específica de usar el Hi-Hat. También posee un estilo vocal que deriva del Drill rap y del Mumble rap. Este género se origina en las zonas pobres de Atlanta y suele tratar temas relacionados a la experiencia y vida de traficantes de drogas o personas relacionadas a pandillas. Asimismo, estas definiciones ofrecidas por los artistas que cultivan este género incluyen diversas maneras de entender al trap. Por ejemplo, como referencia al *crack baby beats*[1]. También puede entenderse como aquello que se produce en la "trampa[2] , o incluso ser

1 Sonidos (beats) hechos por hijos de consumidores de crac (VICE Japan, 2015, 23s).

2 Casa cerrada llena de personas armadas donde se cocina crac.

considerado como una versión más lenta y oscura del rap[3]. También se puede relacionar el género con discursos sobre adquirir dinero en grandes cantidades y lograr el American Dream. Sin embargo, ninguna de estas definiciones explicaría por qué Black Horse de Katy Perry es Trap o porque Renata Flores (Artista Quechua hablante) tiene varias canciones de trap. El primer ejemplo, se explica por un periodo entre el 2014 y 2016 en el cual el término fue aplicado muy ampliamente por los medios de comunicación y las disqueras, como explica Castro en su libro *El Trap, Filosofía Millenial Para la Crisis en España* (2019).

2. Dos propuestas respecto al trap

Este mismo fenómeno también condujo a que muchos artistas que incluso hacían trap rechazaran la denominación de ese género para su música. Castro (2019) señala que frente a esto el término música urbana también es tentativo para referir a este fenómeno musical en toda su amplitud. Pero este término según explica el autor, refiere a la música negra que nace en las urbes y esto implica muchas limitaciones. Respecto al segundo ejemplo considero nos permite entender el trap en el sentido que quiero mantener durante este trabajo. Renata Flores explica que empezó a hacer trap, ya que lo considera un medio potente para transmitir sus ideas. La canción Qam Hina explica las dificultades que tienen las niñas en las zonas rurales para recibir educación y acudir a los centros educativos. Por lo tanto, el término trap tiene un significado amplio que se extiende más allá del género musical, de tal manera que se manifiesta como un medio para un discurso sobre una realidad particular subjetiva a la propia experiencia de vida.

Mi intención es presentar dos posturas específicas sobre el trap, para después profundizar sobre la segunda. Por un lado, Castro considera al trap como un meta-musical, su investigación se centra en el trap español y su relación con la crisis política. Muestra como este género puede albergar representaciones de posturas políticas como relacionar al artista Young Beef con un pensamiento de izquierda en

3 Entrevista Bryant Mayers, 13 de marzo 2017.

contraste con C. Tangana vinculado con una postura ideológica asociada a la derecha liberal. Castro relaciona el avance de la Crisis y el desempleo con el nacimiento del trap en España. Aquí los contenidos presentes en el trap de Atlanta se modifican en busca de ejemplificar el corazón de lo que es el *trap life* español como búsqueda de éxito, pero dentro de otro contexto cultural. Conceptos específicos del trap como el *hustle*, que significa trabajar de muchas maneras para poder conseguir dinero, como llevar dos trabajos de tiempo completo, tener varios trabajos esporádicos de diferentes tipos o conseguir dinero de manera ilegal; se transforman en el trap español como en este caso *hustle* se convertiría en *joseo* que significa buscarse un sustento y trabajar.

Un ejemplo de lo anterior se puede observar en la canción "RIP SECX 1990-1999////////////////" de KEFTV VXYZ, una de las agrupaciones de artistas estudiadas por Castro que muestra el *joseo* con relación al éxito en los versos "mira a los niños están progresando, quieren la buena vida por eso están joseando" (KEFTA BOYZ, 2012, 1m26s). El trap life implica la búsqueda por el progreso, el de una "buena vida" la cual puede implicar infinidad de bienes, pero alude a una acción específica, la de tomar cuidado de uno mismo con relación al progreso y la buena vida. Castro (2019) señala que el trap español representa en su uso de palabras y referencias culturales, una vinculación específica con la existencia real del artista. Esta se presenta como un medio para una forma de discurso especifico que parte desde un individuo que habla desde los referentes de su propia experiencia usando un lenguaje que nace en esta.

El trap como metamusical significa una actitud particular frente a un contexto social. Para explicar de mejor manera lo metamusical del Trap tal vez valga establecer un contraste con lo metamusical de la actitud o subcultura punk. El punk es caracterizado por una postura antisistema que puede ser anarquista como también de *alt-right*. Tanto el punk como el trap comparten cierto carácter universal de reinterpretación del género y su surgimiento depende de contexto sociales específicos. Sin embargo, Castro (2019) sugiere que el trap no puede ser definido en términos específicos. Por el contrario, es un fenómeno que se expresa en acciones y en formas de vida; y por ello está abierto a las diversas interpretaciones y definiciones (metafóricas o líricas) de cada artista. Un

ejemplo de ello lo ofrece el artista entrevistado por Castro al definir el Trap: "esto [haciendo referencia a un *huevo* de hachís] y un kilo cruzando la frontera" (Castro, 2019, p.28). Por otra parte, la cantante Renata Flores define el trap como una niña caminando kilómetros en el frío de la puna a través de un terreno agreste para ir al colegio. Estas dos definiciones tan opuestas son posibles gracias a la versatilidad que permite el trap como medio artístico, la posibilidad de la *parresia*.

En este paradigma la identidad negra, es una de las muchas identidades minoritarias presentes en el mundo. Estas identidades para Kaluza (2018) también llevan consigo el estado de *entrapment* por este carácter de minoría (p.30-31). El nuevo universalismo que propone Kaluza implica que cada forma específica de *entrapment* sea representada adecuadamente. Esto lo relaciona con Foucault y las diferentes formas en las cuales se establece el poder. Cada persona está en una posición de poder específica frente a otras y viceversa, cada sujeto se encuentra coaccionado por el poder de otro. La posibilidad de poder hablar de estas formas de coacción o *entrapment* son aquellas que posibilitan el nuevo universalismo que trata Kaluza. Para Kaluza (2018) la *parresia* se convertirá en el elemento que posibilita el escape de la trampa o estado de entrapment. Desde mi lectura, la *parresia* sería la acción que permite al trap reconfigurar el mundo desde un estado de *entrapment* entendido como un modo de existencia inferior.

La *parresia* es un término griego que Foucault revisa históricamente las formas del cuidado de uno mismo. Kaluza relaciona la idea de cuidado u ocupación de uno mismo con la idea de éxito individual. Ocuparse de uno mismo en este nuevo contexto, del cual nace el trap, significaría este *becoming minoritarian* en el cual uno asume la responsabilidad de salir del estado de *entrapment*. Esta responsabilidad implica un reconocimiento y una construcción de la identidad. Es interesante observar cómo en "Rozzi" de Paky o "Changsha" de Lay se señala con mucho énfasis la forma de vida en las comunidades o barrios específicos de cada artista (Rozzi en Italia y Changsha en China). De esta manera el escape no implica dejar de ser o dejar el lugar, sino resignificar a través de la obra su contenido.

Este *becoming minoritarian* es posible relacionarlo con un pasaje específico de Benjamín: "el arte denuncia la pobreza superflua haciéndose voluntariamente pobre" (Adorno, 2004, p.80). Aquí se puede apreciar como el arte implica una trasformación similar a la presente en el *becomig minoritarian*. Para denunciar este lugar en el mundo, en sentido de una denuncia que implica mostrar la realidad, el arte se convierte en parte de esta realidad. El arte superfluamente pobre debe convertirse en pobre, como el artista perteneciente a una cultura o grupo minoritario debe convertirse en este dejando de lado su sujeto para convertir su vida en obra. Este elemento de la muerte del artista para la relación de la obra se tratará con más profundidad cuando trate el origen de la obra de arte en Heidegger. Pero es importante señalar que esta muerte no implica solo la transfiguración de la imagen del sujeto mundano a una experiencia colectiva y colaborativa donde su persona no solo identifica al artista, sino refiere a un modo de ser.

Kaluza (2018) traduce el termino *parresia* como *fearless speech*. Es decir, un discurso sin miedo, que tiene un carácter real, en cuanto habla de la realidad experimentada por el sujeto que emplea el discurso. En esta acción podemos encontrar que para el sujeto se convierte en una responsabilidad contar la verdad experimentada sin miedo a cualquier medio de coacción frente a su discurso. Otra forma de entenderlo es que el sujeto dice la verdad sin importar las consecuencias de este acto, o tomando responsabilidad de las consecuencias, sopesando la verdad sobre la prohibición. "Él dice lo que sabe cómo verdad" (Foucault, 2001, p.14) Esto implica una relación estrecha entre el sujeto y aquello que conoce como verdad. No es una verdad objetiva, cuantificable, sino es verdadera en cuanto es parte real de la experiencia subjetiva de un modo de ser en el mundo. Entonces el sujeto ofrece en la obra una forma de ser y a su vez este se convierte en parte de aquello que crea. En último término esta dinámica se extiende a cada sujeto perteneciente y participante reconfigurando colectivamente una forma de ser.

La *parresia* es una acción que provee una narrativa real y que proviene a su vez de una ficción que surge de la experiencia real del sujeto. Como se trató en Ricoeur, este acto se da dentro del espectáculo u *opsis* en el cual se puede experimentar la narrativa temporal del discurso. La

realidad del trap como una ficción que proviene de la realidad subjetiva, modifica a todo aquel que la escucha. Esto se da a través del encuentro del mundo del artista de trap y el mundo del oyente, el cual se modifica, queda reconfigurado en el encuentro al igual que el mundo cotidiano cuando se encuentra con el mundo de la tragedia. El artista de trap a través de la imaginación activa reconfigura la realidad del estado de *entrapment*, para después a través de la parresia influenciar el mundo a través del encuentro de estas realidades.

Para reforzar la idea de universalidad presente en el estado de *entrapment*, Corradetti (2017) explica que la escuela de Frankfurt propone que el modelo discursivo relacionado a la crítica reflectiva de la sociedad está vinculado a una condición pragmática inevitable. Esta condición implica una universalidad en cuanto a la posibilidad del discurso. Esto lo plantea desde la propuesta de Geuss en la cual se establecen dos modos de diferenciar el verdadero interés y el falso. Desde esta perspectiva existen dos formas de distinguir el interés. Una de estas lleva a una utopía acrítica, pero la segunda, el acercamiento de la condición óptima, permite un intercambio abierto de opiniones las cuales se contrastan. Esto para Habermas toma el nombre de la condición óptima para el discurso. Lo que propone Kaluza es que esta condición para el discurso es una inherente a todos los individuos. Ahora, solo falta establecer la *parresia* como aquella que se da desde una existencia inferior, en el sentido que se encuentra limitada o coaccionada por una estructura a la cual está inscrita. Es en este sentido en el cual el discurso se establece desde una condición que es universal, la de estar inscrito en el mundo.

Foucault en la "Hermenéutica del Sujeto" (1982) hace alusión a un problema similar al que plantea Ricoeur cuando habla de la reconfiguración del mundo a través de la influencia de la narrativa de la acción. Foucault establece una estética de la resistencia la cual consiste en "la invención de nuevas posibilidades de vida (...) que permitan liberarse (...) de la individualidad impuesta durante siglos" (Foucault, 1991, p.69). La liberación de la que habla Foucault es una que permite nuevas formas de acción en el mundo, esto implica una reconfiguración sujeto-mundo. Esta liberación proviene del hacerse a uno mismo. El sujeto para liberarse convierte su vida en una obra de arte, solo desde

uno mismo es posible establecer el punto de soporte para la resistencia. Las estructuras de poder se extienden sobre los individuos y frente a esto es función de la resistencia, contraponerse a esta imposición. Esta resistencia está constituida por prácticas realizadas por individuos libres los cuales actúan con relación a sí mismos y a otros, es en estas acciones es donde se demuestra su libertad. Para Foucault la práctica de la resistencia consistirá en el cuidado de uno mismo y de los otros.

Convertir la existencia en una obra de arte tiene asumida la práctica del arte de la existencia. Este es un arte que implica la acción de aquel que "pretende ser" (Foucault, 2001, p.43), en sentido de un sujeto es de un modo y este modo es en parte una técnica y una forma de ser que se instaura en el pretender ser o, en otros términos, en el deseo de ser. Este deseo que en la *parresia* se manifiesta como resistencia solo es posible si existe aquella estructura que trunca la existencia, en este sentido estas estructuras son psicológicas, sociales, culturales, políticas, mundos que alejan al ser de preocuparse de su ser. A esto refiere Foucault cuando cita a Sócrates en la pregunta ¿te ocupas de ti mismo? Para realizar esto no es necesario emanciparse de las estructuras en las cuales las acciones del ser están inscritas, sino asumir la responsabilidad de las acciones con relación a estas estructuras. Una responsabilidad que para Foucault implica una resistencia.

La resistencia tiene como meta descubrir la naturaleza del presente. Se trata de una reflexión que se da en el presente sobre el presente o el "hoy". La obra que existe en el presente implica una presencia transfiguradora, ya que modifica las figuras del mundo del artista, la obra y los espectadores en el momento mismo de la experiencia y de la sensación. De esta reconfiguración colectiva y constante emerge la posibilidad de reconocerse "a uno mismo como objeto de una elaboración compleja y dura" (Foucault, 1995, p.16). Este reconocimiento da la posibilidad de inventarse a uno mismo, lo cual implica un juego de valoraciones entre la ficción como ejercicio de la libertad de la acción en la imaginación y verdad de lo real de la vida cotidiana. El rol del sujeto dentro de la existencia es asumir la responsabilidad de hacerse a sí mismo, esto es en Foucault una estilística de la existencia, el arte de existir. Aquí la existencia se convierte en obra de arte y esta posee el

carácter doble de ser materia de observación y a la vez de configuración o también posibilidad de acción. En el caso del cuidado de uno mismo es auto configuración. Pero como vimos en Ricoeur es una reconfiguración constante que se da sobre el presente del sujeto y remite al otro en la *opsis* de la existencia por su presencia en el mundo compartido con otros.

En relación con el deseo de reconocimiento Ricoeur (1969) encuentra una unidad de deseo en cuanto todos los seres humanos buscan ser reconocidos y este reconocimiento se da a través de un camino o curso que inicia en la búsqueda por la verdad, después transcurre a través del reconocimiento de sí como búsqueda existencial que refiere a una responsabilidad por la propia existencia. Finalmente, el reconocimiento de sí y la existencia con otros es la búsqueda del reconocimiento mutuo. Esta unidad de deseo en la condición humana refiere a la anticipación del ágape, en sentido de donación mutua (Rebok, 2015, p.89). Para Ricoeur el inicio del gesto está en el dar, el movimiento que implica ofrecer generosamente, este es el primer don. El segundo don es el recibir, no como expectativa utilitaria sino como deseo de una contribución que significa reconocimiento de lo ofrecido. El dar y el recibir en Ricoeur están compenetrados por la búsqueda del reconocimiento del don de sí como lo dado y la expectativa del reconocimiento como lo recibido. "El compromiso en el don constituye el gesto que inicia todo el proceso (…) en todo verdadero don está incluido el don de sí, que implica una demanda de reconocimiento, de ahí la importancia que cobra el recibir" (Ibid., p.100-101).

3. La Capacidad Influencial

Respecto a la capacidad influencial que tiene el trap en el mundo, quiero recurrir a Heidegger en *El Origen de la Obra de Arte*, para entender a la obra como aquella que hace mundo en el mundo. El elemento temporal del trap está presente como acción discursiva, en cuanto al momento de la grabación y el momento de la reproducción. El carácter espacial del trap vendrá de esta idea de hacer mundo en el mundo. Heidegger inicia preguntándose por aquello que hace al artista

ser aquello que es. No demora en establecer una paradoja donde la obra de arte hace al artista ser lo que es y a la vez el ser artista le da a la obra el carácter de arte. La obra de arte posee un carácter doble, uno como cosa en sí misma "*agorenei*" y otro como el sentido que la cosa lleva consigo "*simbolein*". Dentro de esta división podemos entender a la canción de trap como cosa *agorenei*, la cual también posee una actualidad real que implica el momento en el cual la obra se aparece frente al sujeto receptor y la *parresia* del trap como el *simbolein* que acompaña el objeto que se manifiesta en la *opsis*. Ya que a partir de este discurso parrésico es que se establece la reconfiguración del mundo del escucha, esta reconfiguración se da especialmente cuando el *simbolein* es reinterpretado por la imaginación e integrado a la posibilidad de acción del receptor.

El utensilio para Heidegger es aquel que media entre el sujeto y la obra. Este se presenta como dispuesto a la interpretación del ente. En este caso los medios digitales se presentan como medio interpretativo de la *parresia* presente en el trap. Pero la desaparición de medio del utensilio no basta para llegar a entender la obra de arte. Para Heidegger la creación de la obra implica la desaparición del artista dentro de esta. Esto me gustaría entenderlo en el trap como la muerte del sujeto para la creación del artista y su vida como parte de la obra de arte. Un carácter del trap ya mencionado fue el estilo de vida o modo de ser que implica. Para la construcción del artista es necesaria la desaparición del sujeto. Esta desaparición implica en gran medida el *becoming minoritarian*, ya que el sujeto debe dejar de lado la influencia homogeneizadora de la cultura mayoritaria para convertirse en re-presentación (una nueva presentación o manifestación del fenómeno) de la minoría a la que pertenece. Esta re-presentación es para Ricoeur la reconfiguración de la realidad subjetiva de la artista utilizada para crear la ficción de la obra.

Esta reconfiguración para Heidegger será un derrumbamiento del mundo que implica la construcción de otro. Ser obra significa abrir un espacio en el mundo. La creación de la obra es como el levantamiento del templo, posee una espacialidad real que está presente en el mundo. "Un mundo es lo inobjetivo a lo que estamos sometidos" (Heidegger, 1950, p.24) Heidegger presenta el mundo de las plantas y las rocas como

el velado flujo de un entorno en el cual los entes tienen su lugar. Pero el mundo en el cual experimentamos va más allá de las cosas conocidas y desconocidas. Este mundo es uno que se abre determinado a manera de reconfiguración de la lejanía o cercanía, lentitud o premura de la totalidad de elementos presentes en la obra.

La obra de arte aparte de hacer mundo logra traer la tierra. Otorga cierta territorialidad al espacio vacío en cual se manifiesta y empieza a ocupar. El ser-obra implica la apertura de un espacio al cual podemos acceder. Una dimensión puramente real la cual está abierta a interpretación y manipulación. En otros términos, una constante actualización de la obra en cuanto real y presente en el mundo.

Como señala Adorno cuando habla de la obra en cuanto "aquello que ha llegado a ser (...) aquello que quiere y quizá pueda ser" (Adorno, 2004, p.21) Adorno establece claramente lo incompresible el origen de la obra de arte, pero plantea que la obra está constituida por su pasado en cuanto a su tiempo de creación y el artista de la cual proviene. Como también por su futuro el cual se fundamenta en el presente como aquello que quiere ser. Para Ricoeur aquello que hace a la obra es la posibilidad interpretativa de esta en el presente, una interpretación que permite vislumbrar aquello que la obra de arte puede ser. Para Ricoeur a diferencia de Benjamín, la interpretación de la obra no es guiada como una locomotora por los rastros de su producción, sino que es una interpretación que se da en el sujeto en base a la reconfiguración de su mundo.

La reproductibilidad del trap guarda relación con la descripción que establece Benjamín de la reproductibilidad de la obra de arte. El trap como obra de arte, está constituido por el pasado de su inscripción, este está compuesto por los rastros que componen el sonido que en último termino llega al escucha. En este proceso de reproducción, el aura de la obra se pierde, el *punctum* de Barthes deja de aparecer o lo hace de forma más leve. Pero como señala Crowther (2010) la reproductibilidad de la obra permite una nueva aura en cada *token* de la obra constituida como negativo o en este caso como archivo de audio. En contraste con lo que señala Benjamín, considero que la reproductibilidad masiva del trap es algo que permite el *punctum*, aquello que nos mueve y

finalmente aquello que reconfigura nuestro mundo. Aquí quiero aludir a una empatía presente en el encuentro del mundo de la obra con el mundo del receptor. A través de la narrativa de la *parresia* del trap nos vemos afectados por una realidad diferente a la nuestra pero que se vincula e incorpora a nuestra experiencia del mundo. Lo hace en un primer término en el cual el trap es una canción que posee sonidos que podemos percibir y en segundo término a través de la interpretación de su narrativa nos reconfigura. Como señala Ricoeur (1983) "un mundo del texto, a la espera de su complemento, el mundo de vida del lector, sin el cual es incompleta la significación" (Ricoeur, 2008, p.627). Así el trap como cosa en sí se presenta como aquello a lo que podemos acceder y en este encuentro nos empieza a revelar diferentes modos de ser en el mundo. Todos estos aluden a una realidad e implican una ficción la cual permite evaluar en la imaginación diferentes posibilidades de acción. De esta manera nos influencia, modifica nuestras acciones en el mundo y hace mundo en cuanto al horizonte de influencia que establece la obra de arte.

Al igual que Heidegger considero Foucault también transgrede "las fronteras de obra de arte y la existencia" (Eagleton, 1996, p.385) No al modo de parodia del Avant-Garde como propone Eagleton sino a modo de reconocer la existencia de la obra como ser-obra en el mundo. Un carácter crucial de la obra como cosa y a la vez de la obra como asequible en el mundo. La obra de arte permite que las cosas se muestren en su verdadera esencia en un movimiento similar al que realiza el ser para existir auténticamente. Esta similitud entre la obra y el sujeto resulta coherente cuando pensamos en la vida del artista como abierta a interpretación en cuanto es en el mundo. Eagleton (2006) señala que la estética ara Heidegger termina siendo una forma de relación con el mundo, pero es una forma crucial de relación ya que permite autenticidad y modificación del mundo.

El contexto mediático en el cual se desarrolla el Trap, es uno en el cual todos pueden ser artistas y de cierta forma en su experiencia cotidiana sin hacer música todos se convierten en productores de contenido y receptores de este, de esta manera los diferentes modos de existencia se ven como posibles elementos de lo que constituye el

Trap Life. Existe una relación recíproca de reconfiguración entre la obra de arte y el sujeto, a la vez también existe una reconfiguración del artista frente a la obra como parte del mundo el cual este vuelve a reconfigurar. En este juego de reconfiguraciones, el escucha es reconfigurado a través de la interpretación del contenido que refiere a una realidad que, sea la que este pertenezca o no, lo afecta. Lo afecta porque se siente vinculado y se encuentra de una u otra manera en un estado de *entrapment* al igual que el artista.

3.1. "Coyote Me Decía"

En esta parte considero importante analizar cuatro canciones de trap peruano, para observar como se manifiestan la narrativa y se presenta la *parresia*. El primer ejemplo corresponde a la letra de "Coyote Me Decía" de RICHWHITE. Primero señalaré los elementos generales del trap presentes y después como se particularizan a la realidad subjetiva de su producción. Respecto al éxito individual y al escape de la situación de *entrapment* se puede encontrar referentes en los versos "Ando traficando todo el día (...) un día sin comida no es vida" (BLACKSTAR RECORDS, 2021, 31s). Por otro lado, también se pueden encontrar elementos de referencia a lugares específicos de Lima como "Pamplona" o "Surquillo" como también a "Coyote" (Iván Alegría) fundador de "Black Star Records" y "Coyote Tattoo". Aquí se puede encontrar rasgos de la construcción de uno de los tipos de *trap life*, vinculado a una vida de "tráfico de drogas", deseos de éxito y un discurso libre que manifiesta una forma de vida compartida por los miembros de una comunidad especifica. También es posible notar como el discurso se da frente a la idea de autoprotección, en el sentido de ocuparse de uno mismo "cuídate del enemigo y de la policía, ellos querrán verte caer algún día" (BLACKSTAR RECORDS, 2021, 10s). También es importante señalar que este verso pertenece a otro artista (Murder) en la canción "Mi Papá Decía". Este tipo de re-makes u homenajes representan materialmente la reconfiguración del "*agorenei*" (beat-voz) y del "*simbolein*" (significado). Esta relación con la ley se manifiesta transversalmente en el trap como parte de la dialéctica de las estructuras que coaccionan al sujeto en el proceso de llegar a ser.

3.2. "Soplón"

La siguiente canción por revisar es "Soplón" de Cheka Street. Respecto a las referencias locales el lenguaje recurre a muchas "jergas" propias de la Ciudad de Lima o ciertos lugares como en el caso del título que menciona a "Puente Piedra" como la comunidad o barrio de pertenencia. Aquí se puede notar una voz ronca con un color muy propio de ciertas partes de Lima. La temática es similar a la del trap de Atlanta, pero no imita ciertos aspectos como la sobre-edición de la voz de tal manera que ofrece un sonido propio de una comunidad, y reconocible por personas que hayan tenido el encuentro con tal sonido. Desde la frase "yo antes robaba (...) yo viví lo malo (...) me toca lo bueno" (Hop Records Oficial, 2021, 15s) se puede ejemplificar el acto parrésico del discurso que parte de una experiencia subjetiva de *entrapment* al deseo o la espera de "lo bueno". Pero dentro del *ethos* del trap, si es que existe, se puede encontrar una realidad conflictiva donde lo bueno al igual que lo estético parecen transfigurarse no de manera reconciliadora, sino manteniendo una dialéctica de liberación y opresión en las formas de existencia.

Los versos "tú eres un drogo que no chambeas y no tienes ventas, tu no eres bandido si por drogarte chocas con tus cuentas" (Hop Records Oficial, 2021, 1m24s), "yo ando con los que, si saben, con los que tienen conciencia" (Hop Records Oficial, 2021, 1m34s) y "la pegas de malcriado. La pega de malandro matón dime ¿a quién has matado?" (Hop Records Oficial, 2021, 1m53s) reflejan claramente la dinámica de narcotráfico y sicariato presente en la vida de estas personas como un trabajo, un medio de subsistencia y una forma de ser de la cual uno puede tomar conciencia y hacerse cargo de sí en sus circunstancias. El vínculo con la comunidad está presente también en este desarrollo personal, aunque violento, conflictivo y fraternal. Es importante señalar que no solo se reconfigura el lenguaje, sino también los valores estéticos y el modo de vida que se representa. Quiero señalar un último verso, "ellos me dicen que al pata de arriba hay que tenerle paciencia" (Hop Records Oficial, 2021 1m34s) muestra la reconfiguración de los aspectos religiosos en otra forma de relación con la espera, de tal manera se convierte en compromiso de espera o deseo con aquello que esta más allá de uno, aquello que traerá "lo bueno". La pregunta por la liberación del *entrapment* parece

responderse con radicalidad, parece que solo hay trampas y en muchos casos el *becoming minoritarian* es una forma diferente de trampa que queda modificada por el rol de la acción liberadora de la *parresia*, quizá en sentido de una nueva trampa, una trampa propia, un trap personal.

3.3. "CANADÁ"

La canción "CANADÁ" de OG Seven relata en una parte que su padre "Edgar" estuvo en la cárcel, pero por ese motivo el artista obtuvo "de todo". Explicando también que su madre tuvo que suplir ambos roles y contarle porque las personas cercanas morían. El verso "Si algún día me voy directo para Canadá[4], recuerden que hice el bien para saber que es el mal" (OG Seven, 2021, 1m7s) refleja la imagen del valor que implica el asumir la vida de *entrapment*, se presenta como una responsabilidad real transfigurada por situaciones extremas donde la vida y la libertad adquieren un sentido diferente. Otra escena que se desprende de esta narrativa es un momento en el cual el personaje de niño rastrilla la pistola de su padre y este se pone a llorar, este momento del llanto queda contrapuesto al llanto del artista ya adulto diciendo "lloré con Jota y le dije que quería regresar. A la calle a josear" (OGSeven, 2021, 1m38s). La experiencia y las historias que ofrecen tienen este carácter límite y minoritario, porque no son experiencias generales, es una vida que interpela a otras y en último término considero nos hace responsables no solo de nuestra vida, sino como actuamos frente a ella y como coexistimos con otros.

3.4. "Quam Hina"

La letra de Quam Hima de Renata Flores, ejemplifica bien a lo que refiero en este trabajo con la *parresia* y como esta tiene la capacidad de reconfigurar el mundo. Este discurso no ofrece una narrativa de emancipación y éxito personal, sino es una narrativa que se establece de un estado de *entrapment*. Es en el asumir las responsabilidades de este

4 Palabra que designa: "prisión".

modo de existencia, lo que implica un *becoming* en el cual se establece la *parresia* como un relato de la realidad que nos afecta y reconfigura. Renata Flores en la letra de esta canción muestra las dificultades de la educación para las mujeres en los andes peruanos parte de la inseguridad y peligro que corren durante las largas caminatas, un peligro impuesto en su vida, el cual limita sus acciones. Como menciona en la descripción de esta canción, la abuela de Flores tuvo que dejar la primaria por esta inseguridad y peligro. También la correlación que tienen estas dificultades con el conflicto armado en Perú y el abandono previo de estas zonas por el Estado. En los dos primeros versos "Munani pukllayta, Munani musquyta" (Renata Flores, 2019, 36s) que se traducen "Quiero jugar. Quiero soñar". Se puede notar por un lado una coacción la cual limita las acciones de la persona, acciones que consideramos como dadas en la existencia en el mundo.

El medio que implica el trap a diferencia del pop electrónico que antes hacía la canta autora, implica un riesgo para su carrera ya que lleva consigo un mensaje controversial el cual es mostrado de una manera real. El carácter temerario de la *parresia* está presente de manera especial en el trap. El carácter de narrativa que refiere a una realidad inferior esta también en este ejemplo junto con el carácter reconfigurador del mundo presente en la obra de arte. Quam Hima hace mundo, crea un espacio material, crea un potencial temporal en su manifestación y carga consigo una narrativa que contrasta el mundo que ha creado con el mundo de la cotidianidad. En este contraste factores de la existencia son nuevamente comprendidos, nosotros quedamos reconfigurados por la referencia de la obra, una referencia a una realidad diferente. Como plantea Kaluza (2018), toda realidad subjetiva difiere de la otra en cuanto son particulares, pero al asumir esta particularidad como forma de experiencia y de acción auténtica es lo que significa *becoming minoritarian*. El hacerse a uno mismo lo que puede llegar a ser y desde este punto exponer la realidad de la experiencia de un sujeto frente al realidad de otro. Es en esta relación entre los dos mundos, el de la obra y el espectador que la reconfiguración se hace posible.

4. Conclusión:

Este trabajo ha intentado sostener que el trap puede entenderse como un género que guarda un potencial emancipatorio importante. Esta lectura nos sitúa en la línea de la propuesta de Jernej Kaluza. Este carácter emancipatorio depende del potencial reconfigurador del mundo que ofrece la parresia presente en el trap. Esta acción discursiva realizada desde el *becoming minoritarian*, permite el contraste necesario para una experiencia pluricultural que nutre la interpretación que tiene el sujeto del mundo. Con esto me refiero a la reconfiguración del mundo del sujeto, que se da en el encuentro con la materialidad y temporalidad del trap, las cuales llevan consigo ese *simbolein* el cual está constituido por una ficción real que afecta las posibilidades reales de acción del escucha. Desde mi primer encuentro con el trap y el *trap life* en todas sus manifestaciones he podido notar una amplitud de narrativas que parten desde diferentes modos de ser en el mundo. Esto puede ser medio para la referencia de una realidad subjetiva que vinculan las expresiones manifiestas en los discursos ofrecidos por ciertos grupos étnicos de Atlanta, Idols en China y también por diferentes artistas peruanos que ponen en cierto sentido una forma siempre nueva y diversa de universalidad.

REFERENCIAS

Adorno, Th (2004). Teoría Estética. Madrid: Akal.

Arendt, H. 2003. La crisis de la cultura: Su significado político y social. En: H. Arendt. Entre pasado y futuro. Ocho ejercicios de reflexión política.

Benjamín, W (2003). La Obra de Arte en la Época de su Reproductibilidad Técnica. México D.F.: Ítaca.

BLACKSTAR RECORDS. (2 DE ABRIL DE 2021). RICHWHITE - Coyote me decía (Remix/Video Oficial) [Archivo de Vídeo]. https://www.youtube.com/watch?v=6VzGoisMQzE

Castro, E (2019). El Trap, Filosofía Millenial para la Crisis en España. Madrid: Errata Naturae.

Corradetti, C (2017). Frankfurt School and Critical Theory. Internet Encyclopedia of Philosophy.

Crowther, Paul (2010). Phenomenology of the Visual Arts (Even the Frame). Stanford University Press.

Deleuze, G., & Guattari, F. (1987). A thousand plateaus. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Eagleton, T. (2006). La política del Ser en Martin Heidegger. En La estética como ideología (363-392). Madrid: Trotta.

Eagleton, T. (2006). El Rabino marxista Walter Benjamín. En La estética como ideología (393-418). Madrid: Trotta.

ELEVATOR. (19 DE JUNIO DE 2015). 21 Savage - Skrrt Skrrt (Official Music Video) [EXPLICIT] [Archivo de Vídeo]. https://www.youtube.com/watch?v=Y6QrHW1JYhw

Foucault, M (1967). Nietzsche. Cahiers de Royaumont, Philosophie nº V, 1-34.

Foucault, M (1994). Hermenéutica del sujeto. 1ª ed., trad. Fernando Álvarez-Uría. Madrid: La Piqueta.

Foucault, M (1991). El sujeto y el poder. 1ª ed., trad. Cecilia Gómez y Camilo Ochoa. Bogotá: Carpe Diem.

Giraldo, R. (2008). La resistencia y la estética de la existencia en Michel Foucault. Entramado, Vol. 4, 90-100.

Heidegger, M. (1996). Origen de La Obra de Arte. Madrid: Alianza Editorial.

Hop Records Oficial. (14 DE JULIO DE 2021). trap peruano " cheka street SOPLON (VIDEO CLIP OFICIAL)lima Perú "puente piedra city " [Archivo de Vídeo]. https://www.youtube.com/watch?v=Qj7fejTpc8k

Ibarlucía, R. (2005). Narración y experiencia práctica: el lugar de la estética en la obra de Paul Ricœur. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.

Kaluža, J. (2018). Reality of Trap: Trap Music and its Emancipatory Potential. Slovenia: IAFOR Journal of Media, Communication & Film, 5, 23-42.

KEFTA BOYZ. (15 DE JUNIO DE 2012). KEFTV VXYZ RIP SECX 1990-1999////////////////(xfficivl videx) [Archivo de Vídeo]. https://www.youtube.com/watch?v=tSw4XAttThQ

Mbembe, A. (2017). Critique of black reason. Durham and London: Duke University Press.

Molano, M. (2014). Walter Benjamín: historia, experiencia y modernidad. Bogotá: Universidad Jorge Tadeo Lozano.

OG Seven. (16 DE JULIO DE 2021). OG Seven - CANADÁ (Official Music Video) [Archivo de Vídeo]. https://www.youtube.com/watch?v=g993Rs_EHf8

Presas, M. (1997), La verdad de la ficción (Buenos Aires: Almagesto).

Rebok, M (2015) Paul Ricoeur: o el reconocimiento como experiencia de donación mutua, Tópicos, núm. 30, pp. 88-103, Universidad Católica de Santa Fé, Santa Fé.

Renata Flores. (28 DE SEPTIEMBRE DE 2021). Renata Flores - Qam hina [Archivo de Vídeo]. https://www.youtube.com/watch?v=UGkyV2G7hGE

Ricoeur, P. (1969, ed 2003). El Conflicto de las Interpretaciones. Ensayos de Hermenéutica (Sapanish Edition). México, D.F: Fondo de Cultura Económica.

Ricoeur, P (1983-1985), Temps et récit, 3 ts. París: Seuil.

Ricoeur, P. (1995). Tiempo y narración: Vol. I, Configuración del tiempo en el relato histórico. México: Siglo XXI.

Ricoeur, P (1986), Du texte à l'action. Essais d'herméneutique, París.: Seuil

Ricoeur, P (1994), "Una reaprehensión de la Poética de Aristóteles", en Barbara CASSIN (compilación), Nuestros griegos y sus modernos. Estrategias contemporáneas de apropiación de la antigüedad, trad. de Irene Agoff (Buenos Aires: Manantial) 219- 230.

Ricoeur, P. Blamey and Pellauer (2004). Memory, History, Forgetting. Chicago: University of Chicago Press.

Ricoeur, P (1977), La metáfora viva, trad. Agustín Neira (Buenos Aires: Ediciones Megalópolis).

Ricoeur (2008) TIEMPO Y NARRACIÓN II Configuración del tiempo en el relato de ficción. México, D.F: Siglo XXI Editores.

Cuestiones de física, metafísica y arte en el teatro (Crítica a Antonin Artaud)

Bruno Fabio Villareal Castillo (Perú)
Universidad Nacional Mayor de San Marcos

RESUMEN

Desde los remotos tiempos de la tragedia Ática en Grecia, el teatro es y ha sido siempre *movimiento*, siendo este una característica esencial de los seres orgánicos, es decir, de los dotados de vida. No obstante, se corre el riesgo de reemplazar su mecánica natural con metafísica, cuando ello no es coherente ni siquiera en hipótesis. Cabe demostrar las disimilitudes del teatro con las doctrinas escolásticas, idealistas, o hinduistas, y su compatibilidad con los átomos, electrones y las leyes de la física, sometiendo sus conceptos al rigor epistemológico.

La creación artística nace del psiquismo humano, aun no siendo material en primera instancia, pero ya luego cobra su forma cualitativa definitiva. Para ello atraviesa por varios tipos de censura, tanto física como psicológica, buscando expresarse mediante el lenguaje en que se comunican los distintos géneros dramáticos, dando a conocer su situación de crisis sin retorno, esa que se debate entre crueldad y violencia.

Antonin Artaud intrinca al teatro las ideas cabalísticas y no busca contrastarlas con argumentación lógica. La evidencia demuestra que, si es que hay una unidad, esa es la del teatro con lo físico. Lo físico es su verdadero "doble".

Un sucinto pero conciso repaso histórico, bien prodigado de documentación y basado en los preceptos erigidos por el materialismo dialectico, nos dará la certeza de que el teatro pertenece exclusivamente al mundo físico, no solo en la práctica, sino también en esencia, y esta

es la materia, siendo solo la metafísica un estadio improbable dentro de ella.

Palabras claves: Artaud, física, espacio-tiempo, movimiento, teatro.

ABSTRACT

Since the remote times of the Attica tragedy in Greece, the theatrer is and has always been *movement*, this being an essential characteristic of organic beings, that is, of those endowed with life. However, there is a risk of replacing its natural mechanics with metaphysics, when this is not coherent even in hypothesis. It is possible to demonstrate the dissimilarities of the theater with the scholastic, idealistic, or Hindu doctrines, and its compatibility with atoms, electrons and the laws of physics, subjecting its concepts to epistemological rigor.

Artistic creation is born from the human psyche, even though it is not material in the first instance, but later it takes on its definitive qualitative form. To do this, it goes through several types of censorship, both physical and psychological, seeking to express itself through that language in which the different dramatic genres are communicated, making known its situation of crisis without return, which is debated between cruelty and violence.

Antonin Artaud intricates Kabbalistic ideas into the theater and does not seek to contrast them with logical argumentation. The evidence shows that, if there is a unity, it is that of the theater with the physical. The physical is its true "double".

A succinct but concise historical review, well lavished with documentation and based on the precepts erected by dialectical materialism, will give us the certainty that theater belongs exclusively to the physical world, not only in practice, but also in essence, and this is the matter, being only metaphysics an improbable stage within it.

Keywords: Artaud, physics, space-time, movement, theater.

1. El teatro como metafísica:

La ciencia en general y la física en particular reconocen, según la concepción determinista, cuatro causas primeras: Esencia, materia, principio de movimiento y causa final de las cosas. La metafísica se encarga, *a grosso modo*, de la última. Lo metafísico es parte de una "ciencia" especulativa que estudia las causas finales y las formas. Diferente es la física particular, la cual se encarga de investigar sobre la causa eficiente primera y la materia. Es por eso que me veo obligado a introducir la cuestión: ¿Es el teatro materia o metafísica?, ¿pecamos de necios al preguntárnoslo por sonar irrisoria la sola interrogante?

Antonin Artaud, un teórico del teatro francés afincado en terrenos idealistas, alegaba querer juntar *público* y *escena*, es decir, apostar por la unión de estos contrarios. Evidentemente, el mencionado teórico olvida o desconoce que la naturaleza metafísica no hace sino distanciar los opuestos. En la metafísica lo diferente no se compenetra, empero, se mantiene separado, dando como resultado la incompatibilidad entre sí de cada uno de esos partícipes, hecho apreciable en el plano material. Es en ese mismo plano donde *a posteriori* germina la asociación de los contrarios, al no poder existir el uno sin su adverso, ya que en la realidad los fenómenos se mantienen interconectados y de un modo u otro conforman un *todo*. Dicha totalidad es visible, por ejemplo, en la comunicación de receptores y efectores, propiciada por las células nerviosas al ligar en cadena al axón y las dendritas durante los procesos de sinapsis neuronal; o en la vinculación de aprendizaje y resolución de problemas intuitivos para la organización del comportamiento, orquestado por la psicología Gestalt.

Un teatro metafísico, en sus pretensiones de avanzar y transformarse, no puede más que ir a la inversa en constante retroceso, pues el público no creerá cierto lo representado en él a sabiendas de que el drama esta ungido de verdad física y material. ¿Querrá Artaud que el público cavile en sus juicios al reparto actoral como mera perceptibilidad ondeante y no como un mecanismo material, como algo que es verdadero a medias asemejándose a la realidad, teniendo en cuenta que no basta con ser semejante, sino *ser real*?

"Deben ser materia para entrar en movimiento y a la par segregar la energía que les mueva a intervalos", es esa una exigencia irrefutable. Decir que el teatro ha de convertirse en metafísico es querer estancar su desarrollo, tornarlo inmutable e inerte, plagándolo de inutilidad, al punto de entrar en contradicción con la propia definición de teatro. Materia y teatro son *uno* y no una dicotomía como Artaud intenta demostrar en vano, valiéndose de artimañas un tanto irracionales que apuntan en clara objeción a los usuales lineamientos del teatro. "La lucha de los contrarios y, a la postre, la unidad de los mismos, es el motor de todo cambio, de toda mejoría", es esa una ley dialéctica y científica, no metafísica.

2. Influencias del Orientalismo:

Artaud prefiere la metafísica oriental a la occidental. Se aferra a lo enigmático, a los mantos o túnicas de enrevesados dobletes y a los cuellos decorados con collares de flores de loto que a cada pétalo expulsan una fragancia distinta.

Veamos una de esas tantas culturas: la Védica. Los vedas, no contentos con no admitir la validez de la *pratyaska*[1] ni la *anumana*[2], catalogan de ilusorio aceptar el cuerpo como el *yo*. Esto por lo visto es anti teatral. Lo básico en el actor es forjarse una personalidad. La personalidad es psíquica y busca reflejarse en una identidad. Es aquí donde entra en juego el atributo tan denostado, reculado, por los maestros vedas: la complexión humana. En el ámbito material, ella viene a redimir ese *yo* artístico al fungir de enlace entre *personalidad* e *identidad*, significando el conducto para exteriorizar la esencia del actor, y por obviedad no podría ser negada ni tildada de menos real o inexistente. Negar el cuerpo es negar el Ser en sustancia.

También se ha hablado largo y tendido acerca de la efectividad de los puntos de la sensorialidad metafísica, contemplados en arduas exégesis realizadas por cristianos, patrísticos y escolásticos, y prosélitos del hinduismo. La Biblia menciona ya esos siete centros sensoriales

1 Percepción sensorial empírica, según la definición Védica.

2 Evidencia científica.

metafísicos, justificados en los luminosos *chackras*[3] de la meditación gnóstica hindú: Éfeso (*Muladhara*[4])), adelante del plexo sacro, es el primer centro magnético; Esmirna (*Sua adhisthana*[5]), centro vital prostático; Pergamo (*Manipura*[6]), en el plexo umbilical; Tiatira (*Anahata*[7]), centro cardiaco; Sardis (*Vishuddha*[8]), centro faríngeo; Filadelfia (*Ajna*[9]), centro pituitario; Laodicea (*Sahasrara*[10]), glándula pineal. Sobre esto, ha debatido Artaud su aplicación a la praxis teatral.

Este apego de Artaud por lo oriental es manifiesto, muy aparte del teatro, también en la danza. La de origen europeo da prevalencia a la movilidad corporal en un determinado espacio (basta recordar los *Carols*[11] o las *Farándolas*[12] de la Edad Media), mientras la oriental le resta importancia al movimiento escénico, atañendo hacia sí un liguero balanceo semideletéreo de manos y brazos, dibujando espirales en el aire y conservando los pies firmes en posiciones prácticamente fijas.

Sin embargo, hay que reconocerle algo a su favor: él no siempre es servil a sus creencias, ni las reverencia, endiosa, o sigue a rajatabla como un fundamentalista compulsivo. Artaud comparece ante la excepción, madre de la interferencia en lo establecido, despertando su rebeldía y contradiciendo uno de los vestigios más ortodoxos de la metafísica oriental. Aseguran los Vedas que el aprendizaje se asume como cierto

3 "Ruedas", traducido del sánscrito.

4 Chackra de tierra.

5 C. de agua.

6 C. de fuego.

7 C. de aire.

8 C. de éter.

9 C. de luz.

10 C. del pensamiento.

11 Danza ejecutada en círculo, de corte sensual y relacionada a antiguos ritos paganos, esencial en el folclore europeo del Medioevo, en dicha época se tenía por costumbre danzar colectivamente o en procesiones.

12 Bailes en fila de a uno, donde los danzantes se toman de la mano formando una cadena humana, según los movimientos de un guía. Se solían realizar en ocasiones festivas o de celebración.

al provenir la información del *sabda*[13]. El Sabda védico, el Z*en* para los budistas, avala las instrucciones de un superior y en ausencia suya, toda procedencia de conocimiento tomase como falible e ilícito. "No vale dejarse encaminar por los engañosos sentidos materiales, ellos van a un ritmo opuesto al indicado, en desmedro de lo objetivo y escrutando al mínimo la A*cintya*[14]", "Los Iluminados han visto la verdad perfecta en su máximo esplendor, solo a ellos conviene por motivo de fuerza escuchar". Este concepto no difiere mucho si lo aplicamos al teatro, allí el director es esa luminaria todopoderosa e incandescente, su veredicto atavía la atmosfera prodigándola de firmeza absoluta. La metafísica védica lo colocaría en un altar, pero el espíritu indómito de Artaud procura eliminarle de la esfera teatral. Mientras lo expele y revoca de su suntuoso e inmerecido puesto, Artaud va concibiendo su apuesta por una completa anarquía al ver en ese director de escena el "punto vulnerable" del teatro.

Nuestro hombre tampoco se libra de cometer equívocos o falacias involuntarias, incluso dentro de la doctrina a la que se entrega con fideísmo. Artaud busca remedar en el teatro lo objetivamente circulante, lo vacilante alrededor suyo, y para ello ha de adoptar una postura realista que socave sus intenciones primarias e indirectamente vaya en contraposición a los idealismos pueriles anhelados por él. Al franquear ese camino, sus maniobras sin previo aviso lo emparejaran más a la fusión realista—naturalista de Henry Becque que a la mística volátil de Rabindranath Tagore.

3. La ciencia en el drama teatral:

El Hinduismo proclama al hombre encerrado en el M*aya*, mundo de la ilusión y la imaginación del que, *prima facie*, creemos tener certeza. "El hombre es un microcosmos y su finalidad es amalgamarse al universo" argumentan los metafísicos, enfrascados en sus meditabundas

13 Fuentes autorizadas a las cuales hemos de oír para de ellas adquirir el conocimiento verdadero, según la filosofía védica.

14 En occidente se le conoce, según la concepción fenomenalista, como el *noúmeno kantiano*, es decir, lo que no podemos conocer mediante los sentidos materiales; más concretamente, la cosa en sí.

disquisiciones teleológicas. Lo cierto es que, respecto a esa afirmación, hay posibilidad de divisar en el teatro semejanzas orientadas al mundo cuántico, las cuales entran a tallar de la siguiente forma, conforme a la teoría atómica de Rutherford y Bohr:

a. El átomo tiene un núcleo eléctrico cargado positivamente (escenario).

b. El átomo posee electrones con carga eléctrica negativa que giran en torno suyo (público).

c. Las cargas opuestas se anulan (se eliminan las barreras de escenario y público),

resultando el átomo cargado de electricidad neutra (entrelazamiento de actor y espectador)[15]. Es en estado electrónico neutro en el que en general se encuentra la materia, es decir, vuelve a su estado natural. Lo mismo hubo de ocurrir al interior del teatro, en equivalencia a lo iniciado por la tragedia y la comedia. Este último punto lo veremos más adelante.

Al interior del teatro se suscita un episodio de similar envergadura a lo ocurrido con los cuantones: dos de ellos que hayan estado juntos en una ocasión, continuaran relacionados pese a haberse separado espacialmente. Esas pequeñas partículas se asemejan a la realidad que enmarca la reciprocidad del actor hacia su espectador.

En la ciencia todo conforma una unidad. Un "retorno elemental de las cosas a sus orígenes", hecho verificable, además de la física, en diferentes ramas de las ciencias naturales; *verbigracia*, la química. Ella a su vez nos ilustra esa *unión* mediante cuatro ejemplos: primero, al mostrarnos el montículo de átomos dispersos que son agrupados gracias al enlace covalente para formar la molécula de un compuesto químico; segundo, por los electrones de valencia[16], quienes son responsables directos de los enlaces químicos, así como de explicar la capacidad del entrelazamiento atómico; tercero, a través de la estabilidad nuclear,

15 Esa "homeostasis" de actor y espectador la veremos detallada a profundidad en los planteamientos de Artaud, durante la exposición del capítulo 6.

16 Electrones afincados en el último nivel de energía.

alcanzada durante la fusión[17] de núcleos ligueros (los más apropiados son los de isótopos de hidrógeno) y reuniendo a estos luego de la fisión, logrando superar así la *fuerza electrostática repulsiva*[18]; y cuarto, por la clasificación en grupos de los elementos de la tabla periódica y sus propiedades, en función a su masa atómica a juicio de Mendeleiev o dependiendo de su número atómico en el de Moseley.

En el electrón podemos ver detalles que no guardan afinidad con ninguna otra partícula de carácter fundamental (protones, neutrones) ni de carácter elemental (quarks, leptones), siendo el más relevante su comportamiento en simultaneo de onda y corpúsculo.

El electrón, en exhibición de sus díscolas magnitudes, perturba el esquema espacio—tiempo al verse que su posición y su momento son imposibles obtenerlos unívocamente, conforme dicta el principio de incertidumbre de Heisenberg. Asimismo, su peculiaridad abarca amplias y marcadas diferencias, volviéndolos aptos para hacer colisionar la materia al derivarse de ellos unos electrones con carga eléctrica positiva, los llamados positrones, que al ponerse en contacto con sus homólogos negativos suscitan un aniquilamiento mutuo, desprendiendo energía y reduciéndose estos microobjetos a electricidad vacilante en el éter. Esto implica, es preciso puntualizar, tan solo una modificación estructural y no la completa desaparición de la materia como pretendieron señalar algunos idealistas.

Al hablarse de esa "desaparición" de la materia, ¿se vería perjudicado el actor por ella?, ¿Qué restaría de él si su estructura corpórea, que es su herramienta de trabajo, se esfumase así de repente?, ¿Ataud querrá acaso que los miembros y extremidades de los actores se constituyan de *mónadas* idealistas en lugar de átomos sólidos? Las mónadas de Leibniz son, lo sabemos, una suposición divagante en las mentes flojas. Su autor las describe así: "no se les puede trasponer nada,

17 Se entiende por "fusión" los siguientes significados: agrupación, combinación o asociación. Esos mismos términos son asignados tanto para uso del lenguaje científico como en el habla coloquial.

18 Es la aversión o rechazo de los núcleos ligueros a fusionarse entre sí, a la vez que se va desintegrando a esos núcleos inestables mediante descargas de radioactividad.

ni aumentar o disminuir algo en su interior"[19](Leibniz, 1985, pág. 27). El precepto anterior, asolapado de metafísico, es cabalmente moldeable a las entidades físicas y se vincula de lleno a la metamorfosis kinestésica de las partículas: una partícula material, hallando su movimiento sometido a la acción de la inercia y la gravitación, obtiene en ese movimiento una trayectoria rectilínea y uniforme de no haber actuado ninguna fuerza externa sobre dicha partícula, según el principio de inercia. La misma fortuna acoge al electrón de Bohr de movimiento giratorio—ondulatorio, cuya energía estacionaria constante no se emite ni se absorbe, salvo contadas excepciones[20], en referencia al tercer postulado del modelo atómico fundamentado en la mecánica cuántica y la física clásica.

4. Cuestiones sobre el movimiento:

Aristóteles, a pesar de ser gran metafísico, ya lo decía: "es imprescindible que los seres tengan una causa capaz de imprimirles el movimiento y entregar conexión a las cosas"[21] (Aristoteles, 2014, pág. 21).

Con solo dar un paso encima del escenario ya se efectúa una transmutación, un cambio de lugar a otro, siendo esta la forma primera de la masa cinética y la más simple de movimiento posible. Antaño, la física infravaloraba el movimiento por sobre el reposo, calificando al primero de insignificante; ya en lo posterior iría reduciendo sus cimientos a fuerza y movimiento. En su fase acelerada, el movimiento es absoluto y no se ve inhibido por la relatividad, tal cual es el caso del estado de reposo, pero evidentemente este último en la dramatización es mínimo en comparación a las demás escenas que implican permanente actividad física. "El Cosmos material está en constante flujo, moviéndose, mutando de forma en un cambio sempiterno" reconocen unos cuantos metafísicos orientales, desdeñando aun esas mutaciones por ceder primacía al plano espiritual.

19 Gottfried W. Leibniz, Monadología y tratado de metafísica. Página 27.

20 Por ejemplo, al electrón emitir energía cerca del núcleo y absorberla luego al alejarse de él.

21 Aristóteles, Metafísica. Página 21.

El teatro requiere de un equilibrio armonizador de la sensación de movimiento, pero en vez del equilibrio simétrico que mantiene a los cuerpos estáticos y en detenimiento, mejor sería asumir uno asimétrico, dialéctico, que omita formalidades, prestándole movilidad al objeto en cuestión.

En el teatro confluyen dos de las principales ciencias físicas: la Óptica y la Mecánica, analizaremos ambas a continuación. En cuanto a la iluminación se refiere, todo personaje que ejecuta una puesta en escena es receptor de una cierta cantidad de luz en movimiento sobrevolándolo de manera vertical, simulando ser un átomo acabado de localizar por la radiación de un fotón. El espectador percibe dichos elementos mediante sus facultades ópticas. Esa luz se propaga en el espacio vacío y viaja a una velocidad independiente a la del reflector que la emite[22] a gravitar sobre la estructura corpórea del actor, la luz es atraída hacia su masa[23], la que a la vez es acelerada por la gravedad, al haber aceleración inevitablemente hay movimiento y la velocidad de este con la de la luz son, sino iguales, bastante similares.

Como se observa, en el teatro todo está condenado a un estricto dualismo: espectador-actor, espacio-tiempo, movimiento-luz y posteriormente se verá *acción-momento*. La luz, recurso expresivo fundamental en cada manifestación artística, varía la apariencia de los objetos en movimiento según la posición del reflector, de la distancia a que se le ubique y de sus coordenadas espaciales, dando un aspecto de contraste o contraluz al cuerpo alumbrado.

5. Sobre el espacio tiempo teatral:

Los tiempos del teatro, al igual que los de Dios, son perfectos, decimos nosotros como aquel versículo bíblico que rezaría: "Todo tiene su tiempo, y todo lo que se quiere debajo del teatro[24] tiene su hora"

22 "La velocidad de propagación de la luz no puede depender del cuerpo que emite la luz". (A. Einstein, *Sobre la teoría especial y la teoría general de la relatividad*, 1985.)

23 La luz puede ser atraída por la materia a causa de la gravitación.

24 En el versículo bíblico original figura textualmente la palabra "cielo" en lugar de "teatro",

(Eclesiastés 3:1). Comprendiendo bien esto el director de escena, quien simulando ser Moisés hablándole al pueblo de Israel, se dirigirá a su séquito de actores para recriminarles por el olvido memorístico de algún parlamento de dos líneas, diciéndoles: "Os mande pues, en aquel tiempo, todo lo que habíais de hacer" (Deuteronomio 1:18).

En el mundo físico, las dimensiones espaciales y duraciones temporales así como las masas y energías o las posiciones y velocidades, no son absolutas, sino relativas al sistema de referencia, variando desde el punto de observación del objeto por el sujeto. Ese sujeto será el espectador, resolvamos en el campo visual del mismo: posee desde su butaca dos perspectivas; una *tridimensional*, sujeta a los cánones euclidianos, que es la real y va a profundidad; otra *bidimensional*, que es la artística, de superficie plana. Repararemos en la primera. Es la que concierne de forma directa a los sentidos del espectador, principalmente al de la vista, el cual se pone en actividad delimitando las percepciones recibidas a través del órgano ocular. Al funcionar así la cosa, su perímetro tornase entonces muy vasto y de indefinible exactitud. El espectador se sitúa en un espacio suyo, de su pertenencia, siendo las de esa clase las de mayor dificultad en el teatro. Y si hay restricciones de espacio, en cuanto a longitud, altura y anchura se refiere, en consecuencia tendría que haberlas de tiempo, al ser el tiempo medible solo por extensiones espaciales a la par que es también una simbolización espacial proyectada al exterior.

Tal como hizo Schrödinger con su famoso gato, ingeniándose un experimento mental, nosotros para examinar esas "restricciones de espacio" elucubraremos una hipótesis fructífera de resultados prometedores. Supongamos que el actor se halla en presencia nuestra, entonces podemos percibirlo, verlo, escucharlo, mediante el órgano de los sentidos; si el actor estuvo solo un momento frente a nuestros ojos, pues ahora ya ido se encontrará ausente, no quedando otro remedio que representémoslo en base a la percepción que tuvimos de él con anterioridad; si sucediera que al actor nunca lo hemos visto ni, por redundante que suene, sentido a través de los sentidos, cabe mencionar

la misma ha sido parafraseada para nuestros fines, en la composición del presente ensayo.

que aquello se trata de una mención o alusión de su persona física, esa la ideamos y dotamos de caracteres inciertos en torno a nuestra mente, nos hacemos una *idea* parcializada de sus constituyentes materiales dadas nuestras escasas posibilidades acerca de su conocimiento real. Lo ya aducido consiste en una formulación práctica de la teoría de las 3 distancias de las que el sujeto—espectador se halla del objeto escenificado, postulada por Ortega & Gasset sin aparente intención de aplicarla a la esfera de la actuación. De esas tres distancias enumeradas únicamente la primera, denominada *Percepción*[25], entra en contacto con el espacio real y se fundamenta en un medio físico, materializado, teniendo un tamaño y ocupando una posición en dicho espacio.

Aquella logra interceptar la forma en el fondo. No en vano Ernest Cassirer infiere de este espacio perceptivo una capa más alta, de superior sensibilidad, comparable a lo acontecido en el espacio orgánico, de magnitudes para nada infinitesimales.

El concepto espacio—tiempo rige para descomponer la técnica actoral en dos partes, una espacial y una temporal: la espacial se define como *acción*, guía del movimiento físico; y la temporal como *momento*, este se halla supeditado al instante de duración, llámese segundo o minuto, de la puesta en escena del actor. Volvamos a la acción, ella desencadena un proceso dirigido a un objetivo específico, ese es el de obtener la habilidad de seleccionar una acción física que *per se* resulte adecuada a la puesta en el escenario. Esa habilidad se hereda de la práctica, la cual es sucesiva a la experiencia en esa suerte de campo de batalla entarimado. En el teatro, del mismo modo que en la física, a toda acción le sucede una reacción, lo que en la metafísica hindú podría interpretarse como *potencia* y *ultrapotencia*[26]. Yendo acorde a la tercera

25 La percepción es el objeto de estudio de la Gestalt, asimismo, muchos de los componentes de esta escuela psicológica son afines a las leyes que regentan el curso del teatro. Los aspectos en común entre el arte dramático y el proceso de contacto-retirada (o ciclo gestáltico) se infieren de la siguiente secuencia, propuesta por J. Zinker: sensación, conciencia, movilización, acción, contacto, retirada

26 En el *Ramayana*, Valmiki expone estos conceptos en relación a las "dos ciencias maravillosas" que el santo Visvamitra enseña a Rama, luego de purificarlo en las aguas de un rio.

ley newtoniana surge ahí una especie de interacción entre los personajes de la obra.

La influencia del espacio—tiempo en la acción del drama resulta inmensa, y es la tercera causa directa (después de la clasificación de los personajes en "más dignos" y "menos dignos", y de los tipos de desenlace "feliz" y "desdichado") de la división del género dramático en dos subgéneros: tragedia y comedia. Esto se debió a los diversos lugares y épocas en que cada cual se desarrollaba, suscitándose el surgimiento de sus diferencias en la Grecia antigua. Ya luego se añadirían otras al transcurrir nuevos periodos, tal es el ejemplo de la tragedia clásica francesa de Jean Racine, quien aislaba el "hecho trágico" de la tragedia genérica, según las "reglas de unidad" por él propuestas. Tales reglas, lejos de bifurcar esos elementos, aunaban suceso y ambiente creando un complemento. Esa unidad elevaba la acción dramática más allá de lo tempo—espacial.

Al advenir la modernidad, esa vieja disgregación de géneros se ha ido desvaneciendo hasta casi acortar la escisión entre ambos, dando origen a la tan mentada *Tragicomedia*. Es este punto el de nuestro interés. ¿Ha sido acaso esa unión de géneros dispersos y disimiles, pululantes a su suerte, la salvación o el declive del teatro moderno?

6. El teatro en crisis, su inicio y desenlace:

"Los ciudadanos ridículos y los reyes tristes, he aquí todo el teatro que poseemos y todo el que sabemos representar" se lamentaba ya Beaumarchais en los años mil setecientos y tantos. Su imborrable huella de pesimismo dieciochesco persiste hasta nuestros días, soliviantando al teatro a transformarse en "la repetitiva y aburrida de las artes" por antonomasia.

Lo cierto es que el teatro, "el más democrático de los géneros literarios"[27] (Calderon, 1910, pág. 7), como bien lo sostuviera Ventura García Calderón, recorre una fase crítica diagnosticada por Antonin

27 Ventura García Calderón, Del Romanticismo al Modernismo (El teatro criollo). Página 7.

Artaud: la de la falta de crueldad.

¿Es Artaud un reformador inédito del teatro? Uno moderno quizá, aunque lo dudo, pero no uno que parte de la nada sin el menor antecedente, sino un calco al derecho y al revés de Eurípides, habituado a nuestra era. Artaud quiere adjudicarse la preponderancia de un "Clístenes del teatro" pecando de soberbio ante el lente de la historia. Lo propuesto por él es nada menos que una repetición de los actos de Eurípides adobados de solemnidad. En Eurípides, precursor de la comedia ática nueva, había florecido ya la iniciativa de invadir la escena con el propósito de trastocarla en verdad, incentivando a participar de ella al público espectador, a hacerla suya exponiendo sus vidas y sus intrínsecas ocupaciones cotidianas, morales y éticas. Le dio un toque campechano a las obras cultas de hombres egregios, las hizo pertenecer al pueblo cuyas costumbres y tradiciones son la inspiración del dramaturgo y de su verborrea más primitiva. Eurípides era poseedor de una radical tendencia a estrechar la obra de arte con su público, a cultivar e instruir a este, nutriéndolo del drama. Artaud, su engorroso predecesor, se sofoca balbuceando ser el ideólogo de la reputada "Preocupación de Masas" para darle colorido a su crueldad teatral durante los espectáculos. Eurípides suplió lo trágico de Sófocles ungiéndose de lo cómico en Aristófanes, dio apertura a lo nuevo sepultando lo viejo, cedió oportunidad a la creatividad en potencia. "A la masa él la llevó al escenario"[28] (Nietszche, 2004, pág. 95) se murmura de Eurípides, murmullos estos de voces altisonantes que rechinan en los oídos de Artaud avivando sus celos, volcando las distinciones profesionales en envidia. El escenario es del espectador gracias al genio de Eurípides, es más del público que del actor. Es el público quien ahora actúa, revelándonos sus arcanas pasiones instintivas, mientras Artaud se dispone a inmiscuirse en sus devaneos alquímicos y jactarse de curar con tratamientos homeopáticos. Inerte en un sillón, pretende apoderarse de los créditos que elogien a tan magistral cerebro, responsable de anexionar a la fiera y al cazador.

Artaud enfatiza su hostilidad, direccionándola en pos de la ignominiosa *Cuarta Pared*, de ese recuadro formal, separatista, tan

28 Friedrich Nietzsche, El nacimiento de la tragedia. Página 95.

detestado, ese marco geométrico preciso de una proporción estética meritoria de ser quebrantada. El telón se cierne al escenario, rompiendo ese tácito convenio entre autor, actores y público. Artaud ansia ese conjunto, lo respira, y si de él despendiese suprimiría a la sala y a la escena por la mera interrelación del espectador-oyente y los intérpretes en el reparto actoral. La escena se funde con la acción, los actores y el espectador, comprimiendo a estos bajo su eje de fuerza, volviéndolos parte de ese centro y planeando remedar al unísono las estériles divagaciones cósmicas de los místicos, esa de que "el Centro del universo está en todos lados".

Así como Eurípides tiene su interpretación de la tragedia, Artaud tiene una en cuanto a la crueldad. Ambos desechan la etimología embrionaria, confiriéndole a esos términos, portadores de aciago, un significado descomunal, *sui generis* si se quiere. En Eurípides, la noción de "tragedia" era desigual a la originaria. La versión de la crueldad de Artaud es la de un teatro difícil en el escenario, paupérrimo de palabra y recurrente a la acción. "Significa rigor cósmico, apetencia de vida, el molde, el refuerzo, decisión implacable, determinación irreversible y absoluta"[29] (Artaud, 1978, pág. 91). Crueldad es *necesidad*, "todo cuanto actúa es una crueldad"[30](Artaud, 1978, pág. 75), cada molécula sufre una agonía despiadada al lacerarla la vida con un haz de puntiagudo desprecio, sobreviniéndole al instante un prurito incontenible. Es esa la crueldad de un teatro cruel.

A la crueldad se le añade la violencia. ¿Es la violencia propuesta auténtica del teatro de Artaud? Cuan pesaroso es confesar que no. Su violencia es copia de Esquilo, y no de Eurípides. Esquilo en su *Orestía* nos presenta una sucesión de acciones violentas que carcomen la escena y amoldan a ella su lenguaje de depredación. Artaud habla con la violencia innata a los seres vivos. La vida es violenta y respiran violencia los poros de su epidermis. Artaud añora la violencia esclarecedora de lo discursivo, su destino pende de ella, contagiando al teatro. Su idiosincrasia mortifica al teatro: "O se necesitara en seguida un poco de sangre verdade-

29 Antonin Artaud, El teatro y su doble. Página 91.

30 A. Artaud, El teatro y su doble. Página 75.

ra para manifestar esta crueldad"[31] (Artaud, 1978, pág. 78). Su sadismo es puro y enfermizo, él es culpable de uno de esos recodos del drama tan inmersos en crítica situación. Esa misma penuria la afronta su sórdida alma vagabunda, ahogada en lo esotérico.

Remontémonos de vuelta al parangón Eurípides—Artaud tomando al azar una más de sus propiedades: la del *doble*. El doble da título al célebre ensayo de la autoría de Artaud que me impulsó a redactar el presente artículo, el doble de Artaud es abstracto y nos presiona a transcribirlo en términos concretos. "Lo que el espectador veía y oía ahora en el escenario euripídeo era a su doble"[32] (Nietzsche, 2004, pág. 91). En resumidas cuentas, es ese el doble de Eurípides, uno palpable que funda su nicho en la tarima; el de Artaud, emperifollado de oscurantismo y sin lucidez alguna, no se abstiene de la complejidad. Su doble tienta a la renovación del teatro y es la síntesis rousseauniana de hombre, sociedad y naturaleza, otrora fragmentada por la supremacía del individualismo; es el espejo del espectador sin una minúscula adulteración; es el lazo secreto de espectáculo y público, empecinado en erradicar todo rasgo de egoísmo y aislamiento, en acceso directo a un inmenso altruismo lleno de beneplácito. "Espectro plástico y nunca acabado, cuyas formas imita el actor, y al que este impone la imagen de su propia sensibilidad habiendo cobrado conciencia del mundo afectivo"[33] (Artaud, 1978, pág. 118). La Conciencia es la culminación decisiva del teatro de Artaud, como lo es del Budismo. Su vertiginosa técnica es cambiante en lo astral o sideral, pero incólume en el mundo material.

¿Experimenta el teatro una crisis endémica, profunda? Cesar Vallejo nos da un testimonio acerca de ello. En su fascículo *El caos del teatro moderno*, escrito durante su estancia en Paris en 1926, relata haber asistido al teatro de *La Madeleine* a ver "El doctor milagro", drama de De Flers y De Croisset. La obra fue a primera vista maravillosa, y hubiese continuado por similar derrotero de no ser porque a mitad de su representación hubo una grave irrupción por parte de una de las actrices

31 A. Artaud, El teatro y su doble. Página 78.

32 F. Nietzsche, El nacimiento de la tragedia. Página 91.

33 A. Artaud, El teatro y su doble. Página 118.

que se manifestó con exasperado temperamento. Ella reclamaba al auditorio dirigir la atención hacia sus dotes histriónicos, atrayendo una jocosidad impropia a la obra reproducida en ese momento; por ejemplo, en una pieza en que se teatralizaba la pérdida de un ser querido[34], las risas burlescas estaban a la orden del día sin parar en ningún rato. La reacia actriz ocasionadora del exabrupto, Madame Leriche, se rehusó a proseguir remedando sus líneas, y en señal de protesta corrió a mezclarse con la anonadada concurrencia, previa a abandonar el teatro en detrimento total de la pieza. Consiguió así estamparle a la obra un fracaso inminente en medio del estupor colectivo, el cual se expandía reinantemente hasta las afueras, allá en el *foyer*. Sabiendo que "las obras de teatro son como los hijos de madre, (…) siendo más los pesares ocasionados por ellas que los placeres que producen"[35], Vallejo se aventuró a recopilar esos hechos con sabia premura, en aras de ver apaciguarse la tempestad. Desde su asiento, en un palco no muy distante a la concentración del desconcierto, fue exhalando un halito de zozobra.

¡Sabrá Dios si sucesos parecidos han de haberse suscitado en otros escenarios de prestigio como el Theatre Libre, el Theatre d Art, o el de Í Oeuvre!

"El teatro moderno es -en conclusiones de Vallejo- una cosa pirandelliana[36] (Vallejo, 1926, pág. 244). A mi humilde opinión, considero impertinente siquiera comparar la actual crisis atravesada por el teatro con los infortunios y peripecias que, al verse extraviados, puedan enfrentar *seis personajes en busca de su autor*.

7. El lenguaje del drama:

El lenguaje del drama, en los tiempos remotos, era determinado por el semidiós en la tragedia y por el semihombre bacanal en la comedia. Artaud alienta un teatro que se enuncie en imágenes y no en palabras.

34 La *scéne á fáire* de rigor en toda obra melancólica

35 Frase textual de Beaumarchais que puede ser cotejada en su *carta moderada sobre el fracaso* y *la crítica de "el barbero de Sevilla"*.

36 Cesar Vallejo, Antología de narrativa y ensayo. Página 244.

Las imágenes se depositan en los sentidos antes, ya que las palabras pasan primero por un proceso de asimilación, y recién después de ese se deriva el entendimiento[37]. Este orden lógico y enumerativo que se sigue en los procedimientos del conocimiento es ya asignado por el sabio axioma de Descartes: "Nada hay en el entendimiento que no haya estado antes en el sentido"[38] (Descartes, 1637, pág. 57).

El centro del lenguaje teatral—dice Artaud—es la puesta en escena. Cuando Artaud dice que lo primero por hacer es acabar la supeditación del teatro al texto, olvida que lo sustancial del drama es la acción humana acompañada de conciencia y de palabra, pues empobrecimiento de la palabra significa merma en la acción dramática. La palabra es el empuje vital del teatro, no lo son la pura acción o la imagen. La palabra confiere un uso eficaz a la acción, siendo las características de la palabra la médula del lenguaje teatral.

El texto, acoplado como esqueleto y columna vertebral del teatro, es también el corazón conducente de la fuerza motriz que acelera o desacelera el pulso dramático y es equiparable a esa onda causada por el latido cardíaco en la anatomía humana. Es el texto lo que vuelve al teatro un tipo de literatura, un arte. Las palabras tratan de dar a conocer realidades—condición crucial para el teatro—y se refieren a las cosas tal y como son, "las historias son las palabras que las cuentan"[39] (Vargas Llosa, 1997, pág. 57) comenta Mario Vargas Llosa en alusión a una elaboración novelística. En el teatro también se cumple esta regla, nada más difiriendo de la narrativa en el sentido de que esta última ahonda en lo escrito. El teatro encarece de su faceta textual en cuanto es mostrado al público. A partir de ahí hay que localizar esa tan preciada palabra en un componente oral o verbal en el que se conjugan tanto la actividad del autor como del actor, y hasta de repente la del director, en su rol de brújula, de gurú: ese es el *dialogo*, y este debe resultar verosímil al oído del espectador, quien se supone lo habrá de asimilar con rapidez

37 Según M. Bakunin; el entendimiento, condición fundamental del desenvolvimiento humano, guarda relación con la ciencia. Cabe recordarle al lector que es propiamente el criterio científico el que me mueve a componer este ensayo.

38 Rene Descartes, El discurso del método. Página 51.

39 Mario Vargas Llosa, Cartas a un joven novelista. Página 57.

para dar concatenación a los sucesos de la historia que viene siendo presentada enfrente suyo.

8. Recursos escénicos en teatro y cine:

¿Habrá pronto una mayor sincronización entre teatro y lenguaje, como lo hubo entre música e imagen con la aparición del cine sonoro?, La música en el cine despierta emociones que transmiten sensaciones, teniendo idéntico accionar el lenguaje en el teatro.

En el cine destacan algunos planos sonoros sobre otros acorde a las necesidades de expresión de cada escena, del mismo modo sucede en el teatro con respecto al movimiento, ya sea gestual o corporal, mas ese no puede ser de carácter metafísico por las razones ya expuestas con preliminar alegato.

¿Debe el teatro evolucionar, sufrir una reforma o una revolución en relación al cine?, desde los hermanos Lumiere, las primeras muestras de celuloide han pasado una serie de perfeccionamientos técnicos a manos de Georges Mélies y David Griffith. ¿En las tablas ha de repetirse la historia a cargo de un Antonin Artaud en reemplazo de un Alfred Jarry, un Henrik Ibsen, un Konstantin Stanislavski o un Samuel Beckett?, ¿debe el teatro enfrascarse en fuertes preocupaciones intelectuales; lo ha hecho ya el cine? Con respecto a la pregunta en lugar postrero, basta reparar detalle a detalle en la *Nouvelle vague*[40], corriente cinematográfica de corte existencialista desatada allá por los sesenta, o en las europeas de tendencia vanguardista, expresionista y surrealista de los años veinte.

¿Se ha de procurar un símil de *leiv—motiv* en calidad de imitación a las películas musicales? Para prestar una sonoridad *ad hoc* al teatro pretendemos asignar los recursos acústicos adecuados y los debidos instrumentos musicales de cuerda, viento y percusión. Quizá incluso sea pertinente añadir al primer acto de la obra, a modo de musicalizada introducción con acompañamiento de orquesta, la quinta danza húngara

40 "Nueva ola francesa", como fue bautizada en el ámbito cinematográfico del mundo hispanohablante, y que tuvo entre sus más destacados directores a los nombres de Alain Resnais o François Truffaut.

de Johannes Brahms[41].

Ya hemos teorizado con anticipo sobre el actor y el espectador, pasemos ahora a hablar del autor, en lo tocante a la articulación de su ingenio.

9. Consideraciones estéticas:

Abraham Valdelomar dispone de tres clasificaciones para nombrar al autor de una obra estética: el artista en general, cuya vida es análoga a su arte; el genio negativo, del que de su obra se desprende una inferioridad en comparación a su vida personal; y el artista de genio, del cual su vida es menor a su arte y, por consiguiente, su arte es mayor a su vida.

A mi criterio personal, el gran artista salta a la vista por su aptitud espontanea para denunciar un estado de ánimo y de conciencia en la humanidad. Es el *ser más* de Paulo Freire, catalizador del poder de liberación de los "oprimidos" por el arte y su más férreo restaurador en la vida social.

El arte se esmera en concursar con la naturaleza del autor, aflorando de las profundidades de ese demiurgo o ente creador, como la energía atómica proveniente de los estratos más hondos de penetración en la materia. El artista suele pronto enrumbar su vida por dos épocas elementales en su desenvolvimiento profesional: la del sentimiento real, al artista amar tan apasionadamente su obra que la dota de sus valoraciones propias, constriñéndola a su axiología y su *modus vivendi*, pero que aún no se ha realizado ni ha sido aceptado, el *no—artista* en toda la extensión de la palabra, comúnmente apodado *artista subjetivo*; y la de amaneramiento y sucesiva decadencia que conlleva a la aceptación ecuménica. En la segunda, el artista ya ha sometido su obra al juicio de su público, sea este conocedor o no de arte, pero da lo mismo porque sus creaciones han pasado a ser dominio de las *Obras Maestras*. Esto significa que perviven de la *opinión* establecida por los sabihondos en el tema más

41 Esto por expresa sugerencia mía, desde luego.

que por cuestión de los gustos particulares intuidos del raciocinio y el autocuestionamiento, ganando el autor el respeto eterno del populacho y perdiendo su autonomía, su libre albedrio. Donde los eruditos en teoría estética son los jueces supremos, pasando a ser quienes dictaminan ese "curso perfecto de la belleza" que a los ignaros en la materia resta por acatar, venerando sin cesar la omnipotencia de una autoridad todavía por comprender[42].

Esta errónea forma de manejarse en la sociedad contribuye a incurrir en la falta de argumentación y la ciega sumisión. La ocasionan las *obras maestras*, cuya preeminencia es negada por Artaud con altiveza, quien fustiga las estrictas líneas a seguir y no asume "la Victoria sobre lo subjetivo ni el silenciamiento de toda voluntad y capricho individuales"[43] (Nietzsche, 2004, pág. 51) que le exige el arte.

10. Métodos de censura artística:

La supresión en el arte suele mostrarse con demasiada frecuencia, las hay de diversas categorías:

En arte y en teatro, al igual que en el discurso, se vislumbra lo que Foucault denomina "sistemas o procedimientos de exclusión"[44] (Foucault, 1992, pág. 5). Enfoquémonos en el que él detalla primigeniamente: la llamada *prohibición*, presta a disposición de la censura, no tardando en evadir lo innovador, las técnicas recién formuladas. "La novedad propiamente dicha nos está vedada"[45] (Machado, 1936, pág. 102) arguye Antonio Machado con total aspereza y sincera convicción. La censura puede verse en todos lados. En el arte se le encuentra de dos tipos: una *psíquica*, centrada en los sueños y la creación artística; y otra física o

42 William James, dentro de la corriente pragmatista, clasificaba a este tipo de personas como "amateur". El las describió así: "Siendo un amateur y no un creador independiente en filosofía, naturalmente, se busca una guía en los expertos y profesionales a los que hallamos ya en este campo." (W. James, *Pragmatismo*, 1985).

43 F. Nietzsche, El nacimiento de la tragedia. Página 51.

44 Michel Foucault, El orden del discurso. Página 5.

45 Antonio Machado, Juan De Mairena (Sobre teatro). Página 102

institucional, que cumpla y haga cumplir los consensos impuestos por la norma. La psíquica busca huir de esa censura, camuflándose en imágenes superfluas que condensen el material onírico inconsciente. Una vez superada las trabas de la censura, esa imagen sale a flote y se refleja en el espectáculo teatral. Aquí los objetos se ven envueltos por esa imagen generando, además de sensaciones, *tentaciones* en el espectador. Entrometiéndose en el estado anímico de este y sugiriendo un atractivo que le evoque placer se llega a la cumbre de la Semántica del teatro, de su apariencia que puede ser hallada en el sueño. El sueño es la autosatisfacción de la apariencia, el deseo lo mueve impulsando su dinamismo en dirección ascendente. En la apariencia reposa la meta trazada de lo *Uno Primordial* en Nietzsche, cuya finalidad es redimir el arte, teniéndolo sujecionado a la potestad de la apariencia. "El teatro nos da—aduce José María Monner Sans—una apariencia de las cosas allí alineadas, enclaustradas en la escenografía"[46] (Monner Sans, 1954, pág. 7), y es que el teatro no se compone de nada más que de apariencias cargadas de simbolismo, lo que nos sugiere una *idea* situada en una percepción sensorial. Recluida en ella, la idea a su vez cobra un dinamismo interno que le provoca moverse, dar saltos de una percepción a la del lado siguiente; a esto se le conoce como *Estado de Apetición*[47] en las concepciones de Leibniz. Ello para nosotros es la liberación de la idea, su desencadenamiento voraz de los apetitos perceptivos, mas, ¿si no es fiable basarnos en las apariencias, si lo será de las ideas? Yo en lo personal desconfiaría de ellas por tratarse de ficciones, quizá útiles a veces, pero al fin y al acabo ficciones e irrealidades heredadas del Mundo Inteligible de Platón, siendo irónicamente las ideas la única *realidad* en un sentido estrictamente ontológico[48], en oposición al Mundo Sensible o de las cosas. Dice Ramiro De Maeztu: "la tragedia del mundo actual está en que las ideas que lo mueven suelen ser equivocadas y no las comparten

46 José M. Monner Sans, Introducción al teatro del siglo XX. Página 7.

47 Según Gottfried W. Leibniz, la apetición aglomera a las percepciones haciéndolas relacionarse mutuamente, siendo estas dos las fases del Alma metafísica. Véase "Monadología y discurso de metafísica" de Gottfried W. Leibniz

48 Recordemos que en ontología, cualquier afirmación sobre la idea tiene carácter metafísico.

los hombres cultos"[49] (De Maeztu, 1959, pág. 148). Esta tragedia condena al teatro a su aparentemente irremediable caída en picada, arrojándolo a una *idea* o un *concepto* impregnado de falsedad desdeñando esa verdad que nos hace libres. "La idea nace de la causa y da el efecto en la mente, todo lo cognoscible es mental, y el mundo mental se compone de la idea". Es ese el principio del Mentalismo y el primero de los siete del Hermetismo. La idea es la solidificación del germen artístico, aun atrapado en el inconsciente, al haber logrado escapar de la censura psíquica. Es el sueño, represor férreo del poder y el deseo, también su captor. El sueño conserva recluida a la idea quimérica en la infranqueable cárcel de lo oníricamente olvidado. La vida misma se nos aparece dividida mitad en vigilia y mitad en sueño. De las dos, es la vigilia la primordial. Ella retiene lo artístico en inmensa cuantía por estar sublevada al consciente, a la persona despierta y a lo fácil de recordar. Es la vigilia el estado más palmario donde la censura psíquica no consigue afectar al arte, ni sopesarla en sus fauces o adherirla a sus diligencias. Se le permite allí, a esa creación artística, ser apreciada con nitidez y seguridad por su progenitor. Ya en este punto, el autor se encuentra librado de la imposición de un "filtro rector" frente al cual debe comparecer para la aprobación de su obra. En resumen, en la vigilia, el producto consecutivo de la función creativa ha evadido de manera automática esa "burocracia onírica". Al darse esto no se tiene ya necesidad de recurrir a la anamnesis regresiva o a una sesión de psicoanálisis para poder extraerle al sueño los pedazos restantes de materia prima pertenecientes al producto inicial.

11. De lo científico-artístico (conclusiones previas):

Rebobinemos enseguida el debate. Para la física clásica nomas es existente lo medible. ¿Está la sensibilidad dotada de medición al no ser capaz de reflejar en aspectos tangibles una masa, un peso, una densidad o un volumen respectivos? La respuesta sería no, no obstante, su medición puede ser enunciada por medio del arte, al tener la sensibilidad esa potestad de medir la grandeza o mezquindad en la

49 Ramiro De Maeztu, España y Europa: Filosofía y religión (La física y el comunismo). Página 148.

obra artística. ¿Concluiríamos entonces que es la sensibilidad germen de las actividades metafísicas? Si bien es cierto, la sensibilidad puede ser medida a escala o grado cualitativo, y es posible conocer sus cualidades pero no sus cantidades al no contar ella con propiedades físicas para su descripción empírica. Por tanto, es imposible examinarla cuantitativamente, recordando que el modo más óptimo de dar resolución a las cosas es siempre el *cualitativo*[50]. Puede comprobarse la veracidad de esas cualidades en el análisis de las emociones causadas al espectador. Esas emociones son reflejo de lo psicológico y pasan pronto a remarcarse en su propia fisonomía, iniciando un trance de *somatización*, lo que nos permite averiguar lo contenido en su interior y deducir de ello la adquisición, por parte del público, de una nueva experiencia a través del conducto de la cualidad sensible. La experiencia, en cualquiera de sus presentaciones, se exterioriza convirtiéndose en un *hecho*, y no olvidemos que los hechos son el objeto[51] de las ciencias naturales.

12. Conclusión:

El teatro posee una apariencia, que es lo primero en presentarse al conocimiento humano (sensitivo *a priori* de lo empírico). Las apariencias determinan el criterio de verdad en la práctica. Los resultados de la práctica imponen la veracidad de un conocimiento, mejor dicho, de lo que sea que se esté llevando a cabo necesitamos figurarnos de ello una apariencia, en escala inconsciente verdadera a primera vista, la cual el público se vea obligado a creer fáctica. Esto tiene lógica al ser la realidad empírica existente un producto emanado de las entrañas de la apariencia.

Así se gestiona el teatro positivo, el científico. ¡El teatro es ínsito a lo físico, es físico por naturaleza y al cauce de lo físico se sujetan sus leyes!, no intervienen combinaciones alquímicas ni rezagos teológicos en su preparación. El teatro es una ciencia, no un remanente cosmogónico de dilucidaciones baratas; y la ciencia en el teatro no "deberá ser", sino

50 Lo estipulado es en paridad a la tercera ley del materialismo dialectico, ya que este es justamente el método filosófico del que me valgo para refutar los argumentos de teorías idealistas que pudiesen asolar al teatro.

51 Las ciencias naturales describen su "objeto" conforme dicta el principio de causalidad.

será hipostasiada[52]. El teatro cambiara, Dios sabe que si, ¡y que él nos libre de que, con tantos avances modernos, la dogmática tecnología llegue un día a suplantar al teatro en el devenir de los tiempos, siempre cambiantes y siempre oscuros para el arte!

52 Aceptada o considerada como una realidad absoluta.

REFERENCIAS

Ángeles, C. (1990). *Los métodos de investigación cientifica*. San Marcos.

Aristoteles. (2014). *Metafisica*. Gredos.

Artaud, A. (1978). *El teatro y su doble*. Edhasa.

Biblioteca del estudiante peruano. (1958). *Nueva Imagen del mundo físico*. Ediciones del Ministerio de Educación Pública.

Cassirer, E. (1967). *Antropología Filosófico, Introducción a una filosofía de la cultura*. Fondo de Cultura Económica .

De Maeztu, R. (1959). *España y Europa. Prólogo de María de Maeztu. (En torno a la guerra del 98 - Pareceres - Temas hispánicos - De la guerra europea 1914-1919 - Filosofía y relgión)*. Austral.

Descartes, R. (1637). *El discurso del Método*. Biblioteca Virtual.

Einstein, A. (2005). *El significado de la relatividad*. Austral.

Foucault, M. (1992). *El orden del discurso*. Tusquets Editores.

Freud, S. (1899). *La interpretación de los sueños*. Elejandria.

Machado, A. (1936). *Juan de Mairena: sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo*. Espasa-Calpe.

Monner Sans, J. (1954). *Introducción al teatro del siglo* XX. Editorial Columba.

Ortega y Gasset, J. (2016). *El espectador*. Alianza Editorial .

Politzer, G. (2004). *Principios elementales de filosofía*. Akal.

Tres Iniciado. (2021). *El Kybalión. Estudio sobre la Filosofía Hermética del Antiguo Egipto y Grecia*. España: Plutón Ediciones.

Valdelomar, A. (1980). *Poesía y Estética*. Editorial Universo S.A.

Vargas Llosa, M. (1997). *Cartas a un joven novelista*. Editorial Planeta, S. A.

COLABORADORES

Dany Erick Cruz–Guerrero

Licenciado en Filosofía por la Universidad Antonio Ruiz de Montoya, donde también obtuvo el Diploma de Humanidades. Cursa la Maestría en Filosofía de la Escuela de Posgrado de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Investiga el influjo de la filosofía clásica griega en la formación de la ilustración germano–anglosajona de los siglos XVIII-XIX y las filosofías del arte y de la ciencia contemporáneas. Ha publicado *Principios de filosofía del arte: la creación artística y el trabajo del artista* (Lima: UARM, 2020), "El artífice en la filosofía del arte de Hegel" (*Metanoia*, n.° 4, pp. 69–80) y "Aristóteles y el surgimiento del método experimental" (*Metanoia*, n.° 5, pp. 59–90). Contacto: dany.cruzg@pucp.edu.pe
ID: https://orcid.org/0000-0002-0458-9575

Miguel Angel Faustor Müller

Miguel Angel Faustor Müller (1990) cursa la carrera de Filosofía de la Universidad Antonio Ruiz de Montoya (UARM), sus temas de interés giran en torno a Nietzsche, la ética y la estética. Desde el año 2014 ha ido realizando diversas publicaciones literarias; en el año 2018 publicó su primer artículo académico filosófico. Actualmente labora en el sector educativo viendo temas de mejoras en procesos académicos y registros académicos.
ID: https://orcid.org/0000-0001-8733-1774

Jorge Alberto Gorriti Gutiérrez

Licenciado en Economía por la PUCP, con estudios concluidos de maestría en Filosofía por la UARM, terapeuta en formación de la XXXVI Promoción del Centro de Psicoterapia Psicoanalítica de Lima. Laboró en proyectos de desarrollo rural y el financiamiento de proyectos de lucha contra la pobreza con fondos de cooperación internacional. Correo electrónico: jgorriti@yahoo.com.
ID: https://orcid.org/0000-0002-8467-2861

Gabriel Fuentes Bartolini

Estudiante de pregrado de 4to año en la escuela de Filosofía de la Universidad Antonio Ruiz de Montoya. Como intereses de investigación resaltan el psicoanálisis, la historia económica y la contemporaneidad política nacional e internacional.
ID: https://orcid.org/0000-0002-9746-616X

Eder Alberto Carhuancho Pezo

Licenciado en Filosofía por la Facultad de Teología Pontificia y Civil de Lima. Posee un diplomado en Estudios Medievales por la Universidad de Piura. Actualmente se encuentra terminando el primer año de la Maestría en Filosofía la Universidad Antonio Ruiz de Montoya y ha participado como ponente en diversos congresos y coloquios.
ID: https://orcid.org/0000-0001-8280-5264

Carlos Manuel Ramírez Cépeda

Es bachiller (B. A.) de la carrera de Filosofía por la Universidad Antonio Ruiz de Montoya (UARM), miembro del Círculo Latinoamericano de Fenomenología (CLAFEN). Su trabajo de investigación se centra en la fenomenología de Husserl, en la fenomenología hermenéutica de Heidegger, en la fenomenología realista y en el pensamiento neokantiano.
Contacto: manuelramirez.fenomenologia@gmail.com
ID: https://orcid.org/0000-0002-8623-0514

Carlos Manuel Romero Torrado

Bachiller en Filosofía por la Universidad Antonio Ruiz de Montoya. Experiencia en Investigador de Mercado y Programación. Posee interés por la Hermenéutica Digital y autores como Heidegger y Ricoeur. Ha realizado tres actividades formativas en la UARM: Nuevos Retos en las Ciencias Contemporáneas, Interpretando lo digital en lo digital, y Reflexiones Filosóficas de la Crisis ambiental.
ID: https://orcid.org/0000-0001-5719-932X

Bruno Fabio Villarreal Castillo

Estudiante de Antropología de la facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Se dedica a la investigación y redacción de textos de forma autodidacta en los campos de la filosofía, la ciencia y la literatura.
ID: https://orcid.org/0000-0002-5615-7248

MAYO **2022**

UARM

Universidad
Antonio Ruiz
de Montoya