

Filosofía

nicht für immer! ¡no para siempre!

Introducción al pensamiento crítico y la Teoría crítica frankfurtiana

Obra expandida

II

Editores
Ambra Polidori y Raymundo Mier



gedisa
editorial

Ambra POLIDORI. Hija de padres italianos. Es Licenciada en Lengua y Literaturas Hispánicas por la UNAM, investigadora y periodista cultural. Se desarrolla de manera autodidacta en el campo de las artes, haciendo video, fotografía, instalación y ambientación desde 1985. Su obra se ha expuesto de manera individual en México, Estados Unidos, Francia, Italia, España y Cuba. De manera colectiva ha participado en más de 100 exposiciones. Su trabajo se encuentra en numerosas colecciones privadas y en 30 colecciones públicas, entre las cuales podemos mencionar: El Museo del Barrio, Nueva York; Maison Européenne de la Photographie y Bibliothèque Nationale, París; Accademia Carrara, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, Bergamo, Italia; Banco de España e Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), Valencia, España; Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana; Museo de Arte Moderno (MAM), Centro de la Imagen, Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC), y La Colección Jumex, Ciudad de México. En la actualidad trabaja con la Galería Fernando Pradilla en Madrid y la Galería Patricia Conde en la Ciudad de México.

nicht für immer! ;no para siempre!

Introducción al pensamiento crítico y la Teoría crítica frankfurtiana

Editores Ambra Polidori y Raymundo Mier

Obra expandida

ÍNDICE LIBRO II

III. PENSADORES

Presentación	907
Adorno, Theodor W.	909
Luca Scafoglio	
Agamben, Giorgio	915
Guillermo Pereyra	
Alemán, Jorge	923
Gibrán Larrauri Olguín	
Allouch, Jean	929
Patricia Garrido	
Althusser, Louis	939
Luis Arizmendi	
Arendt, Hannah	
Manuel Guillén	947
Verónica Zebadúa Yáñez	951
Badiou, Alain	957
Susana Bercovich	
Bajtín, Mijaíl M.	961
Tatiana Bubnova	
Barthes, Roland	967
Esther Cohen y Elsa Rodríguez Brondo	
Bataille, Georges	973
Gibrán Larrauri Olguín	

Baudrillard, Jean	979
Jorge Reynoso Pohlens	
Bauman, Zygmunt	987
Adolfo Vásquez Rocca	
Benjamin, Walter	
Esther Cohen	995
Michael Löwy	1003
Bhabha, Homi K.	1007
Miriam Jerade	
Blanchot, Maurice	1013
Jorge Fernández Gonzalo	
Bloch, Ernst	1019
Luis Arizmendi	
Brecht, Bertolt	1027
Rodolfo Gómez	
Buber, Martin	1035
Silvana Rabinovich	
Buck-Morss, Susan	1041
Mariano Villegas Osnaya	
Butler, Judith	1047
Juan Manuel Rodríguez Rojas	
Camus, Albert	1057
Enrique G. Gallegos	
Castoriadis, Cornelius	1063
Claudio Albertani	
Copjec, Joan	1073
Susana Bercovich	
De Certeau, Michel,	1077
Rossana Cassigoli	

Debord, Guy	1085
Javier Sigüenza Reyes	
Deleuze, Gilles	1095
Mauricio Beuchot	
Derrida, Jacques	
Miriam Jerade	1101
Ana María Martínez de la Escalera	1109
Dufour, Dany-Robert	1115
Patricia Garrido	
Echeverría, Bolívar	1127
Luis Arizmend	
Esposito, Roberto	1133
Guillermo Pereyra	
Fanon, Frantz	1141
Helena Maldonado Goti	
Foucault, Michel	1149
Enrique G. Gallegos	
Freud, Sigmund	1159
Sergio Campbell	
Gadamer, Hans-George	1167
Ana María Martínez de la Escalera	
Gramsci, Antonio	1173
Massimo Modonesi	
Habermas, Jürgen,	1179
Luca Scafoglio	
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich	1185
Manuel Guillén	
Heidegger, Martin	
Evodio Escalante	1189
Jorge Reynoso Pohlenz	1195

Honneth, Axel	1203
Miriam M. S. Madureira	
Horkheimer, Max	1209
Luca Scafoglio	
Illich, Iván	1215
Jean Robert	
Jakobson, Roman	1223
Tatiana Bubnova	
Kant, Immanuel	1229
Mauricio Beuchot	
Lacan, Jacques	
Susana Bercovich	1237
José Manuel Orozco Garibay	1243
Laclau, Ernesto	1253
Guillermo Pereyra	
Lenin (Vladímir Ilich Uliánov)	1259
Luis Arizmendi	
Lévi-Strauss, Claude	1265
Rossana Cassigoli	
Lévinas, Emmanuel	1273
Silvana Rabinovich	
Lipovetsky, Gilles	1277
Mauricio Beuchot	
Luhmann, Niklas	1281
Manuel Guillén	
Lukács, György	1285
Diana Fuentes	
Lyotard, Jean-François	1289
Mariano Villegas Osnaya	

MacIntyre, Alasdair C.	1297
Onelio Trucco	
Marcuse, Herbert	1303
Luca Scafoglio	
Marx, Karl	1311
Luis Arizmendi	
Merleau-Ponty, Maurice	1317
Mauricio Beuchot	
Nancy, Jean-Luc	1323
Jorge Fernández Gonzalo	
Negri, Antonio	1331
Patrick Cuninghame	
Nietzsche, Friedrich	1341
Mauricio Beuchot	
Rancière, Jacques	1351
Guillermo Pereyra	
Revueltas, José	1361
Evodio Escalante	
Ricœur, Paul	1367
Eugenio Santangelo	
Rorty, Richard	1375
Adolfo Vásquez Rocca	
Rosenzweig, Franz	1389
Silvana Rabinovich	
Said, Edward	1395
Helena Maldonado Goti	
Sánchez Vázquez, Adolfo	1401
Diana Fuentes	

Sartre, Jean-Paul ,	1407
Roy Ben-Shai	
Saussure, Ferdinand de	1413
Diego Lizarazo Arias	
Schmitt, Carl	1419
Onelio Trucco	
Sloterdijk, Peter	1425
Manuel Guillén	
Spivak, Gayatri	1431
Helena Maldonado Goti	
Steiner, George	1437
Rossana Cassigoli	
Trotsky, León	1445
Helmut Dahmer	
Vattimo, Gianni	1453
Diego Lizarazo Arias	
Virno, Paolo	1461
Patrick Cuninghame	
Weber, Max	1469
Luca Scafoglio	
Weber, Samuel	1475
Miriam Jerade	
Weil, Simone	1481
Verónica Zebadúa Yáñez	
Williams, Raymond	1487
Diana Fuentes	
Wittgenstein, Ludwig	1493
Diego Lizarazo Arias	

Zambrano, María	1503
Ana María Martínez de la Escalera	
Žižek, Slavoj	1513
Juan Manuel Rodríguez Rojas	
COLABORADORES	1521

III
PENSADORES

PRESENTACIÓN

El panorama sinóptico del pensamiento crítico ha involucrado contribuciones de autores, corrientes y actores de muy diversa índole. En esta perspectiva histórica y genealógica del pensamiento crítico se hizo necesario incorporar, no solo aquellos desenvolvimientos del pensamiento filosófico y político que confluyeron en las contribuciones cruciales, decisivas, de la Escuela de Frankfurt, o las distintas corrientes que, desde el marxismo o la crítica a éste, buscaron una más nítida comprensión de los procesos sociales, políticos y subjetivos contemporáneos, también las conexiones, los vasos comunicantes, los diálogos a veces implícitos, reconocibles o discernibles, entre diversos autores, posiciones políticas, elaboraciones conceptuales. Así en esta sección se integran aquellos autores que o bien anticiparon las grandes contribuciones de este pensamiento, o bien se nutrieron de él o que, incluso, consolidaron un diálogo o fincaron una confrontación entre posiciones. Se trata de un vastísimo repertorio de voces concurrentes y divergentes, impulsos consonantes y profundas disonancias, que han participado en esta empresa fundamental del pensamiento contemporáneo, en la búsqueda de su propia autonomía y la consolidación de la fuerza emancipadora del pensamiento.

907

Dar una visión completa y exhaustiva de este repertorio sería una empresa no solamente inabarcable, sino infinita, dada la permanente creación y recreación de alternativas y contribuciones al pensamiento crítico. La presente compilación buscó, sin embargo, presentar de una manera breve, y acaso extremadamente sintética, una muestra, sin duda incompleta, pero acaso significativa, de aquellos autores cuyas contribuciones lograron y logran alentar la vitalidad y la capacidad de iluminación del pensamiento crítico contemporáneo.

Andante misterioso (♩ = 60 88)

deciso : loco

Piano

pp il basso sotto voce

(pp)

Ped. →

COMPÁS DE ESPERA

THEODOR W. ADORNO

(Frankfurt, Alemania, 1903 – Visp, Suiza, 1969)

Theodor Wiesengrund Adorno representa uno de los mayores exponentes de la primera Teoría crítica de la Escuela de Frankfurt. En sus trabajos se entrelazan aspectos filosóficos, sociológicos, estético-literarios y musicológicos. En constante confrontación con Walter Benjamin y con Marx Horkheimer, Adorno interpreta la Teoría crítica en el sentido de una teoría de la sociedad neocapitalista, de la cual contribuye a aclarar el método, la forma, la pretensión de verdad. Su reformulación de las tareas del pensamiento filosófico se convierte en re-pensamiento crítico de Marx y del marxismo. Por un lado, Adorno acentúa el tema marxista del fetichismo de la mercancía, por el cual el carácter alienado de la producción confiere a las cosas una carga imaginaria mediante la que estas dominan la consciencia de los hombres; no obstante, problematiza el teorema de la conciencia de clase, la idea de que el antagonismo objetivo de fuerzas productivas y relaciones sociales de producción debe trasladarse a la consciencia proletaria. Por el otro lado, plantea en la reestructuración tecnológica la relación social capitalista, la cual ha de confrontarse con la introducción de la máquina semiautomática y del método taylorista, y que da lugar a un inédito “frente único de técnica y monopolios”.¹ Las dos direcciones de investigación convergen en un examen de las nuevas modalidades con las cuales la forma mercancía, según su base técnica, se traduce en subjetividad y se convierte en forma de vida.

Adorno advierte cómo la racionalización de los procesos de trabajo y su extensión desde la esfera productiva a la incorporación en la sociedad crea una condición del todo nueva: éstas, es decir, la racionalización y la extensión, por una parte, rompen la construc-

¹ ADORNO, Theodor W., *Mínima Moralía. Reflexionen aus dem beschädigten Leben, Gesammelte Schriften*, Hrsg. R. Tiedemann, Frankfurt, Suhrkamp, 1970–1986 (AGS), Bd. 4, p. 56. En la versión castellana de Joaquín Chamorro Mielke se traduce como “frente único del *trust* y la técnica”: ADORNO, *Mínima moralía. Reflexiones desde la vida dañada*, Ciudad de México, Taurus, 2001, p. 48.

The image shows a musical score for piano and bass. The piano part is in the upper staff, and the bass part is in the lower staff. The score includes dynamic markings such as *sf*, *mf*, *pp*, *p*, and *mp*. Performance instructions include *rall*, *a tempo, stringendo fino al Violento con brio*, *loco*, and *lontano*. The score is marked with a 7/8 time signature and includes a pedal instruction at the bottom left.

ción de identidad y los procesos de aprendizaje propios del proletariado clásico; por otra, reducen, cada vez más, los sujetos a meros momentos parciales de la misma producción. En este punto, el antagonismo objetivo que atraviesa la totalidad social, la relación de dominio, no se traduce ya en una polarización social abierta vivida como tal sino que se manifiesta de modo indirecto, “en el singular momento”, se cae, pues, y se dispersa en los conflictos “psudoprivados” que marcan las experiencias individuales y las relaciones intersubjetivas. Así, en “la mueca colectiva a expensas de un viejo que se quedó atorado en las puertas del tren”, deviene reconocible la explosión sádica, sublimada, de la angustia y la impotencia (incluso inconsciente) que imprime la dominación colectiva en los individuos y, entonces, “lo insoportable de la vida alienada”² encuentra su expresión. Frente a esto, Adorno advierte cómo la teoría de la sociedad debe asumir una estructura compleja: en primera instancia, debe integrar en la representación de la totalidad social, *verificándola* y *actualizándola*, los nuevos desenvolvimientos objetivos –económicos, políticos, tecnológicos– restituidos de las ciencias positivas. Por otro lado, para que pueda penetrar la experiencia subjetiva de los individuos, la Teoría crítica debe realizar una “revisión fisiognómica”³ de sí, en condiciones de encontrar en las fisonomías, en los comportamientos, en los gestos singulares, la incidencia del dominio social y al mismo tiempo el gesto de dolor con el cual la subjetividad emerge únicamente en tanto que señal de protesta contra la horrible realidad. Así, ésta intenta “hacer hablar a lo petrificado y enmudecido”, reconociendo en sus pliegues “tanto huellas de la violencia como mensajes clandestinos de una posible liberación”.⁴ Una fisonómica tal, o “microológica”, pliega las categorías freudianas en los índices de la crisis del individuo moderno y del “fin del Yo” en tanto que formas actuales de fetichismo. Empero, igualmente implica el traslado a una idea de rescate de la cual solo se puede advertir la injusticia presente. A la nueva relación de vida y producción “que reduce realmente aquélla a un fenómeno efímero de ésta”,⁵ se orientan las interpretaciones de la experiencia subjetiva formuladas en *Minima moralia*. Los presupuestos de una Teoría crítica como “interpretación” se discutieron ya en el importante ensayo juvenil “Die Idee der Naturgeschichte” (1932), para después ser

² ADORNO, Theodor W., “Anmerkungen zum sozialen Konflikt heute”, AGS, Bd. 8, pp. 193–195 (“Anotaciones sobre el conflicto social hoy”, en *Escritos sociológicos*, I, *Obra completa*, 8, trad. Agustín González Ruíz, Madrid, Akal, 2004, p. 181).

³ ADORNO, Theodor W., “Einleitung zum *Positivismusstreit in der deutschen sociologie*”, AGS, Bd. 8, p. 315. (“Introducción a *La disputa del positivismo en la sociología alemana*”).

⁴ ADORNO, Theodor W., “Anmerkungen zum sozialen Konflikt heute”, *op. cit.*, pp. 193–194 (trad. esp. *op. cit.*, p. 181).

⁵ ADORNO, Theodor W., *Minima moralia*, *op. cit.*, p. 13 (trad. esp. *op. cit.*, p. 9).

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves (treble and bass clef). The score is marked with various dynamics and performance instructions. At the beginning, it is marked "(stringendo)" with a right-pointing arrow. The first staff starts with a piano (*p*) dynamic and a "loco" instruction. The second staff begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and another "loco" instruction. The score includes complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. There are also markings for "m.d." (mezza voce) and "loco" throughout. The piece concludes with a forte (*ff*) dynamic and a "loco" instruction. The score is framed by a large bracket at the bottom, with a pedal marking "(Ped.)" and a right-pointing arrow.

retomados ampliamente en *Negative Dialektik* (1966). Desde el principio, la recensión de Benjamin fue central con *Das deutsche Trauspiel* y con el modelo de la “historia natural” que se elaboró en este. Tal es la vivencia humana en cuanto que reproduce el ritmo ciego de la naturaleza, con su predestinación a la caducidad y el sufrimiento. Adorno obtiene de ahí el programa de una *Urgeschichte* –“protohistoria”– del mundo moderno: de una comprensión del presente a la luz de su carácter histórico-natural en tanto que emancipación fallida. En su centro está la mercancía, encarnación moderna del destino griego, ciega coacción natural socialmente producida. Ésta se carga de una potencia “mítica”: es la necesidad natural en tanto que no ha sido penetrada hasta su raíz social, cual “segunda naturaleza”, pero padecida en su omnipotencia. Así pues, la historia natural es un mito visto como algo originario que gobierna la existencia humana, evocando deseo y terror. El pensamiento histórico-natural apunta a la construcción de “imágenes dialécticas”, figuras que restituyen la experiencia depositada en los fragmentos histórico-lingüísticos el entrecruce entre la coacción natural-social y los esfuerzos por fundirse en esta. Con ello, Adorno abre la Teoría crítica al examen de las formas del mito en el presente. Al mismo tiempo, advierte cómo el pensamiento crítico debe conservar para sí una esperanza secreta en la utopía: el regreso a esta salvación terrenal de lo singular, de cada existencia (humana), que anima la teología hebrea y que, no obstante, renuncia a su estatuto teológico y se traduce más que nada en capacidad de análisis, revisión fisonómica; en suma, en Teoría crítica. Esta es también una denuncia de la complicidad de dominio y especulación filosófica: si en la tradición europea-occidental la instauración de un orden social opresor va a la par de la primacía filosófica del principio de identidad, “dialéctica negativa” es, al contrario, el movimiento con el que el pensamiento se libera de las pretensiones absolutistas del concepto y se vuelve hacia aquello sobre lo que se ejercitan las prácticas de disciplina e identificación, al residual y reprimido, “hacia lo no-idéntico”.⁶

La relación entre mito e historia está al centro de *Dialektik der Aufklärung* (1944). Escrita junto con Horkheimer, esta obra mira a la Ilustración como al “pensamiento en progreso continuo”, que “desde siempre ha perseguido el objetivo de quitarle a los hombres el miedo y convertirlos en amos”, y cuyo triunfo coincide con el regreso del mito y con una nueva

⁶ ADORNO, Theodor W., *Negative Dialektik*, en AGS, vol. 6, p. 23 (ADORNO, *Dialéctica negativa. La jerga de la autenticidad*, Obra completa, 6, trad. Alfredo Brotons Muñoz, Madrid, Akal, 2005, p. 23).

The image shows a musical score for piano, likely from a 20th-century work. It features three staves: a treble clef staff at the top, a bass clef staff in the middle, and a grand staff at the bottom. The score is marked with a 'stringendo' instruction at the beginning. Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), and *ff* (fortissimo). There are also performance instructions such as 'loco' and 'Ped.' (pedal). The notation includes various rhythmic values, slurs, and articulation marks. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 7/8. The score is divided into measures by vertical bar lines, with some measures containing multiple notes and rests.

barbarie. El *excursus* “Odiseo o mito e Ilustración” cuya elaboración se debe principalmente a Adorno, interpreta la *Odisea* de Homero como uno de los primeros testimonios de la “dialéctica de la Ilustración”, de la historia en tanto que emancipación fallida. Ésta muestra cómo la tentativa del hombre por librarse de la coacción natural y del dominio de las potencias míticas se concluye con la restauración del orden mítico-natural en el interior de la civilidad del trabajo, fundada bajo el sometimiento de la naturaleza interna (las pulsiones, las necesidades) y la externa (el ambiente). Odiseo es el héroe ilustrado y el “prototipo del individuo burgués”, cuya identidad está marcada por el sacrificio de sí (la renuncia al placer) y por el acto de astucia a través de los cuales domina a las creaturas míticas pero que, al final, con la masacre de los pretendientes (de Penelope) debe hacer valer nuevamente el principio de la ley mítica y del destino: la represalia.

El acontecer moderno aparece tan comprimido entre la “mimesis de lo muerto”, reproducción de la rigidez natural y, al mismo tiempo, deseo de un imposible regreso a la naturaleza indiferenciada que estalla en el terror antisemita y la perspectiva emancipadora de la “reminiscencia a la naturaleza del sujeto”, el rescate de la existencia material en una sociedad libre. Tal es el sentido de *Dialektik der Aufklärung* y la razón de su persistente (in)actualidad: lo moderno llega a la propia autocomprensión en la medida en la que reconoce en el mundo antiguo la dialéctica histórico-natural que afecta a las estructuras del pensamiento y de la praxis, en lo que ello encuentra los propios precedentes, es decir, la complicidad de pensamiento y astucia, intercambio y engaño, derecho y violencia, renuncia y autoconservación, seducción y peligro.

Dos órdenes de preguntas

La obra de Adorno ha alimentado un debate amplísimo y las objeciones propuestas desde diferentes direcciones teóricas son múltiples. En este trabajo se discutirán dos órdenes de preguntas. En primer lugar, la llave interpretativa propuesta por Habermas y ampliamente retomada en la historiografía filosófica sostiene que en *Dialéctica de la Ilustración* se superpone a la investigación empírica histórico-social una gran narración que dilata la génesis del sujeto y del mundo modernos en una historia universal, que proyecta las determinaciones propias de la crítica de la economía política —el principio mercantil del intercambio y el

(stringendo) Violento, con brio (♩ = ca. 100) calando

88 89 89 calando

loco fff fff fff mf

5 4 4

mf mp mf

(Ped.)

fetichismo— al entero acontecer del género humano.⁷ La primera Teoría crítica recaería en la metafísica. Lecturas similares se recogen de las dificultades reales contenidas en la obra de Horkheimer y Adorno; más que en una re-propuesta pacífica de esquemas antropológicos y una historia universal, que además siempre ha rechazado la primera Teoría crítica, éstas deben ser individuadas, empero, en el déficit reflexivo, por lo que el estatuto de sus nociones centrales permanece ambiguo, comenzando por el tema de la *Urgeschichte*, que se presta a dos distintas interpretaciones: por un lado, se inclina ciertamente a trazar una historia originaria del hombre, en el sentido, no obstante, de una síntesis generalizante e incontrolada de plexos de saber positivo, característica de la tradicional antropología filosófica; al mismo tiempo, debe leerse como un capítulo de “historia natural”, no síntesis filosófica última, absoluta, sino “modelo” en la acepción adorniana del término: pensamiento que “se acerca, evaluando [*prüfend*] e intentando [*probierend*], a una realidad que escapa de la ley”⁸ y del sistema. Con ello, el pensamiento adorniano se niega a cualquier resultado ontológico: la misma posibilidad de distinguir “la vida”, la única existencia, de la producción que la gobierna, no devuelve al fondo originario de una naturaleza humana para regresar a la luz, algo de irreductible y excedente, pero, como índice de investigación empírica, debe someterse constantemente a la prueba de la experiencia.

El segundo orden de preguntas concierne a la teoría social de Adorno. Aquí está, quizá, su mayor hallazgo: la subjetividad colectiva portadora de un carácter emancipador, vínculo solidario y conocimiento del proceso social global, no puede ser postulada; su emergencia puede ser más bien solo aprendida, incluso es dimensión eminentemente empírica, *a posteriori*. Con ello, se rechaza todo automatismo de la relación entre producción y emancipación: la posición en el interior del proceso productivo no es garantía de subjetividad crítica; la emergencia de esta última es solo posible; el papel que la prestación laboral y la vida cotidiana representan en la emergencia de la consciencia del antagonismo real debe ser

⁷ Cfr. SOLLNER, Alfons, *Geschichte und Herrschaft. Studien zur materialistischen Sozialwissenschaft 1929-1942*, Frankfurt, Suhrkamp, 1979, pp. 188-196; DUBIEL, Helmut, *Wissenschaftsorganization und politische Erfahrung*, Frankfurt, Suhrkamp, 1978, p. 191; BENHABIB, Seyla, *Critique, Norm, and Utopia. A Study of the Foundations of Critical Theory*, New York, Columbia University Press, 1986, p. 149.

⁸ ADORNO, Theodor W., “Die Idee der Naturgeschichte”, en AGS, Bd. 1, p. 341. (ADORNO, “La idea de historia natural”, en *Actualidad en Filosofía*, trad. José Luis Arantegui Tamayo, España, Altaya, 1994, pp. 103-134).

The image shows a musical score for piano, likely from a 19th-century work. It features two systems of music. The first system is marked with a tempo of *Meno mosso* and a metronome marking of $\text{♩} = \text{cg } 88$. It includes the instruction *calando* and dynamic markings *p* and *pp*. The second system is marked *poco rall.* and includes *lunga* and *loco* markings. The key signature changes from one flat to two flats, and the time signature changes from 4/4 to 3/8. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

indagado nuevamente. La tesis de la latencia del antagonismo devela la subjetividad como nuevo objeto de investigación. Aquí está la distancia de Adorno con respecto al marxismo del movimiento obrero, pero también con diversas áreas del marxismo occidental, que han buscado una *fundación* especulativa ontológica o fenomenológico-existencial del sujeto de la transformación (Lukács, Sartre), o que, según un mismo movimiento ontológico, pretendieron fijar comportamientos realmente emergentes en un nuevo sujeto correspondiente a la nueva configuración del proceso productivo (Tronti, Negri). Aquí, empero, está también el punto en el que la perspectiva adorniana toca sus límites: mientras busca los nexos de vida, los signos de la “vida dañada”, de la singularidad plegada por el dominio social, ésta deja fuera de la propia visión las tentativas, cada vez emergentes, tanto de socialización del sufrimiento y constitución de vínculos solidarios cuanto de elaboración colectiva de saber. Adorno no logra, entonces, develar realmente la teoría a las instancias –diferentes de aquellas planteadas por el marxismo *clásico*– de una socialización de corte emancipador; su reflexión no sabe concebir una socialización que no esté mediada por la mercancía, no logra conferir a la noción de *Vergesellschaftung* una validez que no sea negativa. En este sentido, tendría que releerse, entonces, la objeción fundamental dirigida a Adorno por Jürgen Krahl, su alumno, según la cual los mismos instrumentos que alimentan la capacidad cognoscitiva del pensamiento de Adorno –desde la fuerza de la representación micrológica hasta la actualidad de las nociones del fetichismo y alienación– “han distorsionado también su vista con respecto a las posibilidades históricas de una praxis liberadora”.⁹ El problema no reside, sin embargo, tanto en la incapacidad de Adorno –y, en general, de la primera teoría frankfurtiana– para afrontar la cuestión de la “partidariedad organizada” de la teoría, en virtud de una suerte de “luto” en las confrontaciones de “aquel que fue el individuo burgués”. Se trata más bien de la dificultad para orientar la mirada, la investigación empírica y la perspectiva micrológica hacia la nueva cualidad que la relación intersubjetiva –en tanto que célula de práctica política– puede develar.

Luca Scafoglio

Traducción del italiano: Virginia Saji

⁹ KRAHL, Hans-Jürgen, *Konstitution und Klassenkampf*, Frankfurt, Neue Kritik, 2008, p. 293. (*Costituzione e lotta di classe*, trad. it. S. De Waal, Milano, Jaca, 1973, pp. 314–315).

Più mosso (♩ = ca. 92)
con espressione
loco

delicato

The image shows a musical score for piano, consisting of three staves. The top staff is the right hand, and the bottom two staves are the left hand. The music is in a minor key, indicated by the key signature (one flat). The tempo is marked 'Più mosso' with a quarter note equal to approximately 92 beats per minute. The performance style is 'con espressione' and 'loco'. The score includes various dynamic markings: 'p' (piano), 'mf' (mezzo-forte), and 'mp' (mezzo-piano). There are also markings for 'delicato' and 'loco'. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. A 'Ped.' marking is present at the bottom left, indicating a pedal point. The score is written in a standard musical notation style with a treble and bass clef.

GIORGIO AGAMBEN

(Roma, 1942)

Giorgio Agamben es uno de los principales filósofos contemporáneos: ha adquirido una gran relevancia internacional gracias a su singular reflexión sobre la biopolítica. Su trabajo se desarrolla en diferentes ámbitos, como la filosofía, la estética y la política.¹ Walter Benjamin y Michel Foucault son los principales autores de la Teoría crítica que han influido en su investigación sobre la biopolítica. Además de estos autores, Martin Heidegger y Carl Schmitt son decisivos para entender su trabajo.

De Heidegger, Agamben toma la idea de que la vida no es distinguible de su situación efectiva o de su enraizamiento en la facticidad.² La facticidad tiene que ver con la asunción decisiva de una situación y de un modo de ser específico. La experiencia de la facticidad significa que “la vida no tiene necesidad de asumir ‘valores’ exteriores a ella para hacerse política: política es lo inmediatamente en su misma facticidad”.³ La tesis de Agamben es que la vida es inmediatamente *nuda vida*, esto es, la vida, en su facticidad, está abandonada a un poder soberano capaz de producir la vida a través del derrumbe y del abandono de la vida misma. Para elaborar esta idea, Agamben se basa en el trabajo de Benjamin. Según el autor italiano, Benjamin utilizó el término “*nuda vida*” para referirse al “portador del nexo entre

¹ Sus principales trabajos son: *El hombre sin contenido* (1970), *Estancias* (1977), *Infancia e historia* (1978), *El lenguaje y la muerte* (1982), *La comunidad que viene* (1990), *Homo sacer* (1995), *Medios sin fin* (1996), *Lo que queda de Auschwitz* (1998), *El tiempo que resta* (2000), *Lo abierto* (2002), *Estado de excepción* (2002), *Profanaciones* (2005), *El reino y la gloria* (2007), y *El sacramento del lenguaje* (2008).

² Cf. AGAMBEN, Giorgio, *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*, I, Valencia, Pre-Textos, 2006, p. 190.

³ Ídem, p. 193.

The image shows a musical score for piano, consisting of three staves. The top staff is the right hand, the middle is the left hand, and the bottom is the pedal. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like *p* (piano) and *pp* (pianissimo). A dashed line with the text "poco rall." (poco rallentando) is positioned above the right-hand staff. The score is divided into measures, with some measures containing circled numbers like 5, 7, and 8. The bottom staff has a "Ped." marking and a right-pointing arrow at the end.

violencia y derecho”.⁴ De acuerdo con esto, la vida se constituye en la nebulosa tierra de nadie donde el derecho se indistingue de la violencia, y viceversa. La *nuda vida* –la vida que se forja en la zona de indistinción entre el derecho y la violencia–, no es la simple vida natural o biológica, sino una vida producida por un poder soberano mortal.

El proceso que constituye a la vida como *nuda vida* sólo comenzó a agudizarse en la modernidad y, particularmente, en el siglo XX.⁵ Agamben afirma que en la antigüedad *bíos* y *zoé* se diferenciaban y que la *zoé* quedaba fuera del espacio político del *bíos*; en cambio, en la modernidad ambos términos comienzan a indiferenciarse. En este contexto, Agamben retoma la tesis de Foucault según la cual la política moderna es esencialmente biopolítica: “el ingreso de la *zoé* en la esfera de la *polis*, la politización de la *nuda vida* como tal, constituye el acontecimiento decisivo de la modernidad”.⁶ No obstante, Agamben se propone corregir y completar la tesis foucaultiana. En su opinión, lo importante no es tanto, como sostuvo Foucault, que la vida biológica del hombre empieza a ser considerada el objeto principal de los mecanismos, los cálculos y las previsiones del poder estatal. Lo decisivo es que la *nuda vida*, que “originariamente” se situaba “al margen del orden jurídico”, coincide progresivamente con el espacio político-jurídico.⁷ El proceso que explica esta tendencia es la conversión del estado de excepción en la regla –o en una técnica sistemática de gobierno–, y en virtud de ello el *bíos* y la *zoé*, el derecho y la violencia, entran en una zona de indiferenciación.

¿Qué significa que la excepción se convierte en la regla? ¿Y que el derecho y la violencia entran en una zona de indistinción? Para abordar estas cuestiones Agamben asume, y a la vez cuestiona, el estudio de Schmitt sobre el estado de excepción. Schmitt entiende el estado de excepción como una estructura jurídica en la cual el soberano tiene el poder decisivo de suspender el derecho para garantizar el orden. En otras palabras, la suspensión provisoria del derecho que realiza el soberano en el estado de excepción tiene para Schmitt una función clara: garantizar la vigencia y la continuidad del derecho. De este modo, y según Agamben, Schmitt entiende al estado de excepción como la estructura jurídica en la cual la violencia y el derecho –dos elementos contradictorios en el Estado de derecho normal– se ligan y se mantienen unidos. Pero, con Benjamin, Agamben afirma que no es posible sostener que la

⁴ Ídem, p. 87.

⁵ Ídem, p. 166.

⁶ Ídem, p. 13.

⁷ Ídem, pp. 18-19.

Meno mosso (♩ = ca. 84) Più mosso (♩ = ca. 100) molto rit. ———— 88 ———— 4

The image shows a musical score for piano, divided into three sections. The first section is marked 'Meno mosso (♩ = ca. 84)' and features a melody with triplets and a bass line with a similar triplet pattern. The second section is marked 'Più mosso (♩ = ca. 100)' and includes the instruction 'molto rubato legato e cantabile'. The third section is marked 'molto rit.' and features a fermata over a note, with the instruction 'lunga' and a '3' under a triplet. Dynamic markings include *pp*, *p*, *mp*, and *ppp*. A pedal marking '(Ped)' is at the bottom left.

suspensión excepcional del derecho garantice la validez de este. Ello lo lleva a afirmar que en las sociedades modernas, y en particular en las actuales, “el estado de excepción se ha convertido en la regla”. Que el estado de excepción se convierta en la regla significa tres cosas: 1) que en el centro del poder estatal se encuentra el estado de excepción, y que sólo hoy es posible “sacar a la luz la ficción que gobierna este *arcanum imperii*”;⁸ 2) que el poder estatal se legitima paradójicamente en las situaciones donde la vida es protegida poniéndola permanentemente en peligro; y 3) que la *nuda vida* “se ha convertido en todas partes en la forma de vida dominante”, tanto “en Europa como en Asia, en los países industrializados avanzados como en los del Tercer Mundo”.⁹ La consecuencia es escalofriante: “cuando el estado de excepción [...] se convierte en la regla, [...] el sistema jurídico-político se transforma en una máquina letal”.¹⁰

Hemos sintetizado hasta aquí las principales fuentes en las que abreva el pensamiento de Agamben. En lo que sigue, abordaremos los tres ejes en los que, a nuestro juicio, es posible ubicar los principales aportes de Agamben a la Teoría crítica contemporánea. Esto nos permitirá desarrollar más detalladamente las tesis antes expuestas. Nos detendremos en: 1) la relación entre soberanía, derecho y *nuda vida* —una relación que permite trazar la genealogía de la biopolítica occidental—;¹¹ 2) la noción de “estado de excepción permanente” —o excepción convertida en regla—, que constituye el principal mecanismo biopolítico de las sociedades contemporáneas;¹² y 3) la política emancipatoria que Agamben propone en oposición a la política de la soberanía, que se basa en una específica comprensión de la comunidad.¹³

Debemos a Foucault la definición usual de la biopolítica, que alude a la inclusión de la vida biológica en las políticas de control poblacional del Estado europeo a partir del siglo XVIII. La biopolítica considera a la población como un problema científico, político y

⁸ AGAMBEN, Giorgio, *Estado de excepción. Homo sacer*, II, I, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2007, p. 155.

⁹ AGAMBEN, Giorgio, “El Mesías y el soberano, El problema de la ley en Walter Benjamin”, en *La potencia del pensamiento. Ensayos y conferencias*, Madrid, Anagrama, 2008, p. 275; AGAMBEN, Giorgio, *Medios sin fin. Notas sobre la política*, Valencia, Pre-Textos, 2001, pp. 15-16.

¹⁰ AGAMBEN, Giorgio, *Estado de excepción, op. cit.*, p. 155.

¹¹ Cfr. AGAMBEN, Giorgio, *Homo sacer, op. cit.*

¹² Cfr. AGAMBEN, Giorgio, *Estado de excepción, op. cit.*

¹³ Cfr. AGAMBEN, Giorgio, *La comunidad que viene*, Valencia, Pre-Textos, 2006; AGAMBEN, Giorgio, *Medios sin fin, op. cit.*; AGAMBEN, Giorgio, “Elogio de la profanación”, en *Profanaciones*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2005.

biológico, y atañe a los problemas de higiene pública, la medicalización de la población, los problemas de la reproducción, la natalidad y la morbilidad, la vejez, etcétera.¹⁴ Agamben le da una dimensión ontológica e histórica más amplia a este concepto, pues entiende que la biopolítica se basa en una estructura arcaica de poder, cuya genealogía se puede trazar desde la Antigüedad occidental. La biopolítica no es el poder que cuida positivamente la vida, sino un poder que se mezcla con el poder soberano de un modo tanatopolítico. En el centro de esta propuesta se encuentran dos conceptos fundamentales: soberanía y *homo sacer* (“hombre sagrado”). Según el antiguo derecho romano, *homo sacer* era todo aquel al que se podía matar sin cometer un homicidio ni celebrar un sacrificio. Con esto en mente, Agamben afirma que la función originaria de la soberanía es ejercer una violencia impune contra el *homo sacer*, cuya existencia era reducida a *nuda vida*. La *nuda vida* es lo contrario de la vida políticamente cualificada, es la vida natural despojada de atributos y abandonada a un poder que no tiene justificación jurídica ni sacrificial: es por ello que la muerte del *homo sacer* no puede ser codificada como homicidio o sacrificio a los dioses. El objeto primordial de la soberanía no es garantizar la unión civil de las personas políticas a través de un contrato social, sino disponer violenta e impunemente de la *nuda vida*. De esta manera, “más allá tanto del derecho penal como del sacrificio, el *homo sacer* ofrece la figura originaria de la vida apresada en el bando soberano y conserva así la memoria de la exclusión originaria a través de la cual se ha constituido la dimensión política”.¹⁵ La *nuda vida* es un producto del poder soberano y no algo dado: ella se construye a través de un proceso político artificial que distingue entre la vida que merece ser vivida y la vida que no merece vivir. La soberanía no consiste por tanto en la transgresión de la norma vigente, sino en el abandono de la vida. Esto tiene una consecuencia: la *polis* no es el paradigma de la política sino el campo de concentración. Este lleva a cabo paradigmáticamente la “politización de la *nuda vida*”, la cual consiste en transformar en algo normal la decisión sobre el valor de la vida y la zona de indistinción entre el *bíos* y la *zoé*, el hecho y el derecho. El campo muestra a lo que llegó la política en el siglo XX cuando se la comenzó a entender como el lugar de producción de una vida absolutamente abandonada.

Lo anterior nos permite dar paso al segundo eje de análisis. Para Agamben, el *homo sacer* no es sólo una vieja figura del derecho romano, sino la clave para comprender la biopolítica

¹⁴ Cfr. FOUCAULT, Michel, *Defender la sociedad. Curso en el Collège de France (1975-1976)*, México, FCE, 2006, pp. 221-222.

¹⁵ AGAMBEN, Giorgio, *Homo sacer, op. cit.*, p. 108.

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves. The right-hand staff (treble clef) features a melodic line with several triplet markings (indicated by a '3' in a box) and dynamic markings: *pp*, *p cantabile*, *mp*, and *mf*. Above the first triplet, the word 'loco' is written, and above the final triplet, 'rall.' is written with a dashed line indicating a deceleration. The left-hand staff (bass clef) provides a rhythmic accompaniment, also featuring triplet markings and dynamic markings of *mp* and *mf*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and articulation marks. At the bottom left, there is a pedal marking '(Ped.)' with an arrow pointing to the right.

contemporánea. Ni ciudadano ni extranjero (porque ambas figuras ocupan un lugar determinado y coherente dentro del orden jurídico), el *homo sacer* se hace presente en la situación que asumen hoy los refugiados, los exiliados, los migrantes indocumentados, los hambrientos, los desocupados crónicos, etcétera. El estado de excepción no es el recurso momentáneo de verificación de la soberanía, sino una herramienta paradigmática de gobierno desde la Primera guerra mundial.¹⁶ Esto implica que soberanía y gobierno, soberanía y policía, se han vuelto indistinguibles. Hoy el estado de excepción ha alcanzado

su máximo despliegue planetario. El aspecto normativo del derecho puede ser [...] impunemente obliterado y contradicho por una violencia gubernamental que, ignorando externamente el derecho internacional y produciendo internamente un estado de excepción permanente, pretende sin embargo estar aplicando el derecho.¹⁷

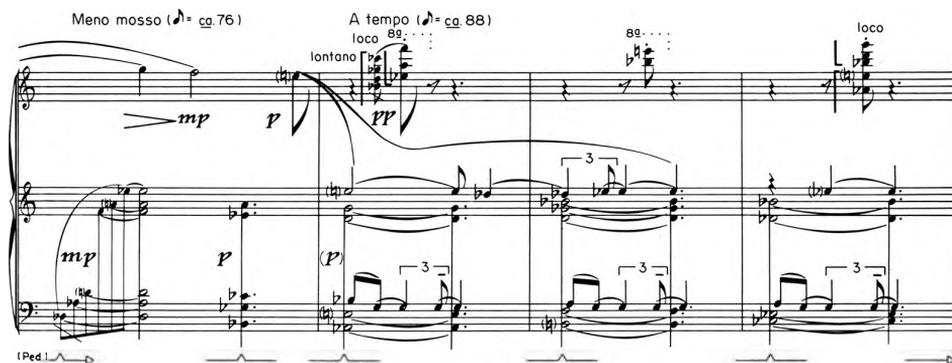
El estado de excepción permanente no es el indicador de una soberanía que suspende el derecho para lograr la estabilidad del sistema político. En una situación así, no hay una decisión claramente establecida: lo letal del poder soberano es que está deslocalizado de un centro unitario y legítimo de poder. Al no funcionar como una instancia unificada y legítima de poder, la soberanía no logra imponer un orden estable y, en respuesta a esa dificultad, busca reducir obsesiva y maniáticamente la inseguridad poniendo paradójicamente en peligro grave y permanente la vida de la población.¹⁸ Por ejemplo, en nuestras sociedades existen cada vez más leyes y políticas de seguridad exclusivamente punitivas las cuales no sólo no disminuyen la inseguridad, sino que muchas veces contribuyen a aumentarla.¹⁹ Pensemos también en las intervenciones militares por motivos humanitarios, en las cuales el mismo poder que cuida la vida de la población invadida a través de la alimentación y el control de las

¹⁶ AGAMBEN, Giorgio, *Medios sin fin*, op. cit., p. 92.

¹⁷ AGAMBEN, Giorgio, *Estado de excepción*, op. cit., pp. 155-156.

¹⁸ Véase BUTLER, Judith, "Detención indefinida", en *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*, Barcelona, Paidós, 2007.

¹⁹ La "guerra contra el narcotráfico" en México puede ser entendida bajo esta idea. Véase PEREYRA, Guillermo, "México: violencia criminal y 'guerra contra el narcotráfico'", en *Revista Mexicana de Sociología*, Ciudad de México, vol. 74, núm. 3 (julio-septiembre, 2012), pp. 429-460; y CURCÓ, Felipe, *La guerra perdida. Dos ensayos críticos sobre la política de combate al crimen organizado 2006-2010*, México, Ediciones Coyoacán, 2010.



epidemias también bombardea los poblados produciendo más muertes civiles que militares. En definitiva, la *nuda vida* es protegida y a la vez puesta en riesgo por los mecanismos soberanos militares y por las políticas policiales de seguridad. Aunque los ejemplos que ilustran la *nuda vida* son extremos –refugiados, exiliados, hambrientos, inmigrantes ilegales, pacientes comatosos, bombardeos humanitarios, etcétera–, Agamben afirma que estos casos marginales progresivamente se extienden a más situaciones y lugares.²⁰

Por último, Agamben propone una “nueva política” emancipatoria, capaz de romper las cadenas que la ligan a la soberanía y al derecho. La nueva comunidad no requerirá las protecciones del poder soberano, que aíslan la vida de una vida verdaderamente comunitaria. Agamben nos exhorta a imaginar y a poner en práctica una comunidad no basada en el derecho como instrumento de cálculo y en la soberanía como medio de protección lesiva de la vida. Agamben afirma que “la tarea política de nuestra generación”²¹ consiste en adherirse a una comunidad que no haga

del propio ser-así [...] una identidad y una propiedad individual, sino una singularidad sin identidad, una singularidad común y absolutamente manifiesta –si los hombres pudiesen no ser así, en esta o aquella identidad biográfica particular, sino ser sólo *el* así, su exterioridad singular y su rostro, entonces la humanidad accedería por primera vez a una comunidad sin presupuestos y sin sujetos, a una comunicación que no conocería más que lo incommunicable.²²

Esta idea de comunidad retoma la idea benjaminiana de la “lengua pura”, un lenguaje que no es un instrumento de dominación, sino un puro medio sin un fin de control, esto es, un medio de relación y no de dominación. Pero esto no implica apostar por el retorno conservador de un estado natural pleno anterior a la caída del hombre en el derecho. No se trata de pensar una sociedad sin derecho, sino más bien una sociedad en la que el derecho no sea una forma velada de sojuzgamiento de los hombres. En la línea de Benjamin, Agamben piensa en un “derecho puro” que pueda ser usado por la comunidad sin necesidad de sacralizarlo. La verdadera comunidad advendrá cuando aceptemos que la felicidad sólo requiere hacer un uso común, y por consiguiente libre, del derecho. La lengua pura y el derecho puro

²⁰ AGAMBEN, Giorgio, *Homo sacer*, op. cit., p. 187.

²¹ AGAMBEN, Giorgio, *La comunidad que viene*, Valencia, Pre-Textos, 2006, p. 55.

²² Ídem, p. 54.

calando ----- Nostalgico, lamentoso (♩ = ca 76) stringendo ----->

(Ped) ----- Ped. ----- Ped. ----- Ped. ----->

son “medios puros” que se desligan de un fin instrumental y pueden hacer que las cosas no tengan un valor sagrado, sino que sean elementos de un juego de niños. Pues “[u]n día la humanidad jugará con el derecho, como los niños juegan con los objetos en desuso no para restituirles su uso canónico sino para librarlos de él definitivamente”.²³

Guillermo Pereyra

²³ AGAMBEN, Giorgio, *Estado de excepción*, op. cit., p. 120.

(stringendo) ----- Allegro risoluto, con fuoco (♩ = ca. 104)

The musical score is written for piano and orchestra. It begins with a tempo change to "Allegro risoluto, con fuoco" with a metronome marking of approximately 104 quarter notes per minute. The score is marked "stringendo" and includes various performance instructions such as "legato", "violento", "nervoso", "loco", and "sf" (sforzando). The piano part features intricate rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs, with dynamic markings ranging from *mf* to *ff*. The orchestra part includes woodwinds and strings, with dynamic markings like *sf* and *mf*. The score is divided into measures, with some measures containing multiple rests or complex rhythmic figures. The overall character is one of intense energy and technical virtuosity.

MÁXIMA

JORGE ALEMÁN

(Buenos Aires, 1951)

Jorge Alemán, “antifilosofía” e “izquierda lacaniana...”: posibles aportes a la Teoría crítica contemporánea

Jorge Alemán Lavigne es psicoanalista, poeta, militante de la izquierda, consejero cultural de la embajada de Argentina en España, y sin duda, uno de los pensadores latinoamericanos de mayor importancia en la actualidad. Radicado desde 1976 en Madrid, a la edad de 20 años fue ganador del Premio de Poesía del Fondo Nacional de las Artes de Argentina y más tarde condecorado con la Orden de Isabel la Católica. Es uno de los artífices de la difusión del psicoanálisis en España. Prueba de ello es que a su esfuerzo se debe la existencia de la primera revista lacaniana de Madrid: *Serie Psicoanalítica*, así como en parte la consolidación en ese país del Campo Freudiano. Alemán también es profesor honorario de la UBA, docente del Nuevo Centro de Estudios Psicoanalíticos, miembro de la ELP y de la AMP. Actualmente dirige la colección “Afueras de la ciudad” de la editorial bonaerense Grama. De entre su vasta producción destacan: *Lacan: Heidegger. El psicoanálisis en la tarea del pensar*; *Lacan en la razón posmoderna*; *Para una izquierda lacaniana...*, y *Soledad: Común*.

En una comunicación personal, Alemán me remitió la importancia que ha tenido en su pensamiento algunas de las obras esenciales emanadas de la Teoría crítica (TC). Por un lado está *La dialéctica de la Ilustración* de Adorno y Horkheimer, leído en el fecundo ambiente político de los 70 en la Argentina. En especial, Alemán alude en *Lacan en la razón posmoderna* al capítulo “profético” de *La dialéctica...* titulado “Juliette o el Iluminismo inmoral”, para señalar que en él, Adorno y Horkheimer por un lado ofrecen un “tratado de las consecuencias

The image shows a musical score for piano, consisting of three systems of music. The first system includes the instruction "energico (lo stesso tempo)" and "loco". The second system includes "loco" and "mp". The third system includes "mf subito". The score features various dynamic markings: *ff* (fortissimo), *mp* (mezzo piano), and *mf* (mezzo-forte). Performance instructions include "molto espressivo" and "loco". The score is written for piano and includes a pedal instruction "(Ped.)" at the bottom left.

que depara la homogeneidad entre lo universal y lo particular”,¹ además de constituir un antecedente del escrito de Lacan *Kant con Sade* en el que se demuestra que la verdad de las tesis del filósofo de lo trascendental sobre la moral desagan en la lógica perversa sadiana. Es decir, y cosa no muy difundida en el agro psicoanalítico, Alemán advierte cierta anticipación en este punto por parte de los fundadores de la TC al pensamiento lacaniano. Si bien existen diferencias notables entre ambos, *La dialéctica...* acentúa que hay “una afinidad” entre “la razón pura, el orden totalitario y el Marqués de Sade”,² cosa que Lacan articula en y para el campo psicoanalítico. Pero así como en lo anterior se detecta un grado de anticipación de la TC al psicoanálisis de Lacan, Alemán nos remite también a la deuda que dicha Escuela tiene para con Freud: “después de Auschwitz y la Segunda guerra mundial, quienes proclamaron que *pensar* tenía que ser algo distinto [...] tuvieron inevitablemente que volver a encontrarse con los textos freudianos y su experiencia. Me refiero a los pensadores de Frankfurt”.³ De manera que no existe Teoría crítica (digamos, ayer como hoy) sin la novedad freudiana. En razón de esta verdad Alemán puntualiza que la filosofía gestada en el meollo de la TC es ante todo una filosofía que habría que calificar de “post-freudiana”. De la misma manera, hoy estamos ante una filosofía “post-lacaniana” encarnada en las figuras de Rorty, Derrida, Badiou, Žižek, entre otros.⁴ En suma, en el pensamiento de Alemán tiene un lugar particular la lectura de dos textos de Adorno: *Dialéctica negativa*, obra publicada en 1966, y *La jerga de la autenticidad* que data de dos años antes. El psicoanalista comenta: “su propósito [de Adorno] de separar la dialéctica de las nociones de identidad y totalidad, de en definitiva deshegelianizar la filosofía siempre me ha parecido muy cerca de nuestras propuestas”. Se impone entonces una pregunta: ¿cuáles son algunas de esas “propuestas” de Alemán que pudieran asociarse al campo de la Teoría crítica contemporánea o que con ella mantiene un diálogo latente? Abordaremos particularmente dos: su concepción de la “antifilosofía” y aquella, que puede sonar igualmente escandalosa si se quiere, llamada a existir bajo el rótulo de “izquierda lacaniana...”.

¹ ALEMÁN, Jorge, *Lacan en la razón posmoderna*, Málaga, Miguel Gómez, 2000, p. 128.

² Id.

³ Id., p. 17.

⁴ Id., p. 185.

The image shows a musical score for piano, consisting of four measures. The top staff is the right hand, and the bottom staff is the left hand. The score includes various dynamics and markings:

- Measure 1: Marked "calando" and "89". Dynamics include *p* and *7*.
- Measure 2: Marked "come un eco" and "88". Dynamics include *pp* and *7*.
- Measure 3: Marked "89". Dynamics include *ppp* and *7*.
- Measure 4: Marked "in lontananza" and "88". Dynamics include *pp*, *loco*, *mp > pp*, and *3*.

The score also includes a "Ped." (pedal) marking at the bottom left and a "7" marking at the bottom right.

Si bien la introducción del estridente significativo “antifilosofía” por parte de Lacan a mediados de la década de los 70, es, como dice Alemán, “débil”, en el sentido de que no se lo trabajó de manera constante, no por ello deja de haber una necesidad de “despertar” al sentido que él guarda,⁵ máxime cuando la antifilosofía constituía una de las “materias” que Lacan propuso para la formación del psicoanalista.

Y bien, primeramente, para Alemán la antifilosofía ha constituido “la posibilidad de un albergue, un lugar posible de acogida en nuestra lengua, e inclusive, algo que podría llevar la impronta de cierta aventura intelectual argentina” como respuesta a la hegemonía de la hermenéutica alemana, la desconstrucción francesa, el positivismo anglosajón y el pragmatismo americano. La antifilosofía, también, le ha valido a nuestro autor la posibilidad de entablar un diálogo con otros saberes en un país donde el arraigo del psicoanálisis nunca ha estado asegurado.⁶ A nivel teórico, la antifilosofía es de acuerdo a Alemán: 1) el descubrimiento de Freud que va “en dirección distinta”, que es “antinómico” con los ideales de la modernidad y con la tradición filosófica que supone la posibilidad de una *sophia* sin falta; 2) constituye un “atravesar” la filosofía, “hacer que comparezca” con la finalidad de establecer una frontera entre ella y lo específicamente psicoanalítico, es decir: “examinar de qué manera se distribuyen *el sentido y el goce en el acto de pensar*”; 3) por lo tanto, la antifilosofía no mantiene un diálogo con la “historia de las ideas” sino con los actos de pensamiento. 4) Por último, la antifilosofía es una postura que se dirige a indicar que “la experiencia sobre el sentido” que se ejerce en un psicoanálisis es capaz de “afectar” “lo real de la pulsión”, con lo que lo real lacaniano deja de ser exclusivamente lo que no se puede simbolizar.⁷ Para sintetizar, la antifilosofía para Alemán implica que:

Al dilucidar una frontera que, a diferencia de lo que vamos a llamar las tradiciones filosóficas que se proponen agotar al sujeto o a la subjetividad en el campo del sentido, el dato que se impone en Freud es esa articulación “pulsión-sentido”, esa especie de bisagra, de gozne con la pulsión o frontera entre pulsión y sentido.⁸

Hay que “invocar a la ontología” para convocar su exterior constitutivo, y con él, abrir la posibilidad de desligar al pensamiento del sueño dogmático de aprehender la consistencia de la verdad vía el saber, para más bien descubrir que la verdad es, como Lacan lo articuló, no-toda. El prefijo “anti” remite a un cierto combate de la tentación siempre presente en la

⁵ Ídem, p. 15.

⁶ Ídem, p. 16.

⁷ Ídem, pp. 17, 24 y 27.

⁸ Ídem, p. 19.

The image shows a musical score for piano. It consists of two staves, treble and bass clef. The piece is titled "ancora più" and includes dynamic markings such as *pp* (pianissimo) and *mf* (mezzo-forte). There are also tempo markings: "Lontano, estatico" and a metronome marking of ♩ = ca 80. The score includes fingering numbers (5, 7, 8) and a pedal marking "(Ped.)" with an arrow. The music features a series of chords and melodic lines with some grace notes.

filosofía de elaborar una metafísica.⁹ La antifilosofía de Lacan delinea, según el parecer de Alemán, “un retorno de lo político, no ya en términos de gestión o de consenso, sino como experiencia subjetiva”.¹⁰ Si la antifilosofía es un contrapeso al discurso del universitario, lógicamente, es también el nacer de una crítica del discurso del amo del cual pende. Dicho nacimiento en Alemán ha sido nombrado como “izquierda lacaniana...”.

La expresión “izquierda lacaniana...” (nótese: con puntos suspensivos) fue acuñada por Alemán, “en primera persona”,¹¹ en el año 2000.¹² La expresión supone en primer lugar “un modo de volver a poner en cuestión el valor de la decisión, cuando se toma desde un fondo indecible y sin garantías”, vale decir sin la bendición ontológica. En otras palabras: “indagar qué es una decisión en política, especialmente cuando ésta no remite al campo del cálculo utilitario de los semblantes [...] cuando se trata de una decisión que no está de entrada promovida y amparada por el discurso del amo”.¹³ Esta postura denota que la izquierda lacaniana... se ubica dentro del espacio “posmarxista” en tanto pretende “pensar la emancipación sin las ataduras metafísicas que impregnaban su trama conceptual”. Lo que permite romper esa atadura metafísica, la “piedra angular” de tal empresa está sujeta, valga la redundancia, a la concepción lacaniana del sujeto y la subjetividad, a saber: atravesados por el lenguaje.¹⁴

En específico, la izquierda lacaniana... de Alemán comprende los siguientes aspectos: 1) “insistir en el carácter contingente del capitalismo, aún cuando nunca se pueda garantizar la salida de su dominación ni se pueda ya nombrar otro modo de ser histórico”; 2) conlleva el “intento de pensar un “ser como los otros” [...] un nuevo tipo de lazo social, otra manera de pensar lo “común” que no esté de antemano capturada por el orden jerárquico de las diferencias efectuadas por los propietarios de los medios [...] ese lugar en donde la verda-

⁹ Ídem, pp. 23 y 24.

¹⁰ ALEMÁN, J., *Lacan, la política en cuestión. Conversaciones, notas y textos*, Buenos Aires, Grama, 2010, p. 29.

¹¹ ALEMÁN, Jorge, *Para una izquierda lacaniana. Intervenciones y textos*, Buenos Aires, Grama, 2009, p. 9.

¹² Al lector familiarizado con el cruce que en los últimos quince o tal vez veinte años, se ha dado entre el psicoanálisis de orientación lacaniana y la ciencia y filosofía políticas, le puede resultar llamativo que el estridente significante de “izquierda lacaniana...” no tenga como creador al pensador de origen griego Yannis Stavrakakis, dada la popularidad que en últimas fechas ha alcanzado al utilizar tal articulación. El libro *La izquierda lacaniana. Psicoanálisis, teoría y política* de Stavrakakis es de 2010, las articulaciones de Alemán sobre este punto están presentes en su obra, como dijimos, desde el año 2000. Por lo demás, hay una diferencia radical entre ambos: mientras Stavrakakis “usa” la teoría psicoanalítica a lo largo de su libro para reformular la ciencia y la filosofía políticas, Alemán más bien intenta reformular el psicoanálisis mismo en tanto que acto político, lo lleva hacia direcciones insospechadas a partir de una sostenida actividad clínica.

¹³ Id., p. 11.

¹⁴ ALEMÁN, Jorge, *Soledad: Común. Políticas en Lacan*, Madrid, Clave Intelectual, 2012, pp. 7 y 9.

dera “diferencia absoluta” [...] pudiera ser desplegada”, 3) es también “saber que la pobreza contemporánea ya no es un “menos”, una carencia, sino un exceso, un “plus de goce” del consumo [...] saber que de lo que se despoja a los excluidos no es sólo de la posibilidad de la plusvalía generada por su trabajo, es también de la posibilidad de *hacer la experiencia* con el inconsciente”. Finalmente: 4) la izquierda lacaniana... “implica una disponibilidad hacia los momentos de irrupción de lo “igualitario” en lo común de *lalengua*, sea cual sea el ámbito, en el que se produzca esa emergencia que anula por instante a las jerarquías”.¹⁵

De lo hasta aquí remitido y en favor de la presente publicación, queremos enfatizar un punto de la articulación de izquierda elaborada por Alemán, en tanto toca muy de frente la genealogía de la TC, y esta es la necesidad de hacer “el duelo marxista” como condición de una renovación de la energía emancipatoria. Veamos:

El pensamiento de Lacan puede ser la oportunidad para iluminar con un cierto coraje intelectual lo que aún permanece impensado en el final: la derrota a escala mundial, a partir de los setenta, del proyecto revolucionario de izquierdas [...] Lacan desde el comienzo ha preparado a través de lecturas y puntuaciones diversas, las condiciones para que el pensamiento marxista pueda elaborar su propio final, en el único lugar donde la elaboración es posible, en el trabajo de duelo que se hace fuera del hogar, del hogar filosófico [...] la izquierda lacaniana debe subvertir la semántica de la revolución. Una izquierda lacaniana es siempre una reescritura de un legado y una herencia, un desciframiento que establezca y pruebe suerte con un nuevo tipo de alianza con la pulsión de muerte inscrita en el modo en que la civilización acontece.¹⁶

Este duelo involucra romper la identificación del sujeto con el “alma bella” del revolucionario clásico enraizada en la metafísica de la lucha de clases. Por esta vía, Alemán se plantea algunas interrogantes ineludibles, a saber: en tanto la izquierda lacaniana... “no puede producir ni grupo, ni escuela, ni fuerza política”¹⁷ dado que destituye el anclaje con el amo, garante de toda metafísica: “¿Cómo se incorpora un sujeto a una instancia colectiva?, o sea: “¿existe lo colectivo por fuera de su referencia al significante amo?”,¹⁸ es decir: ¿cómo ejer-

¹⁵ ALEMÁN, Jorge, *Lacan, la política en cuestión*, op. cit., pp. 102-103.

¹⁶ ALEMÁN, Jorge, *Para una izquierda lacaniana*, op. cit., p. 22.

¹⁷ ALEMÁN, Jorge, *Lacan, la política en cuestión*, op. cit., pp. 105-106.

¹⁸ ALEMÁN, Jorge, *Soledad: Común*, op. cit., pp. 30-31.

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves. The score includes various dynamic markings such as *pp*, *p*, *mf*, and *f*. It also features articulation like *delicato* and *cresc.*, and tempo changes including *allargando*, *a tempo*, *molto rit.*, and *rit.*. The score is written in a key with one flat and includes time signatures of 6/8 and 7/8. There are also markings for *se.* and *89.* above the staff.

cer un cambio colectivo sin la bandera del idealismo y a partir de la castración? Alemán busca una posible respuesta a través de las elaboraciones de Ernesto Laclau y su concepción de populismo y la lucha por la hegemonía. Desde la TC, mediante esta propuesta del psicoanalista argentino que invoca al politólogo de misma nacionalidad, creemos se puede ejercer un diálogo que problematice la cuestión, pues de momento y como lo indican los puntos suspensivos, la izquierda lacaniana... es una propuesta que, como el psicoanálisis para Freud, es un *work in progress*. No obstante, adelantamos, para generar cierto deseo, que la vía del acto poético, su lógica, es para Alemán un tema central en los cuestionamientos planteados.

Gibrán Larrauri Olguín

The musical score is written for piano and consists of two systems. The first system is marked *a tempo* and contains two measures. The right-hand part begins with a fermata over a chord, followed by a melodic line. The left-hand part features a triplet of eighth notes. The second system is marked *allargando* and contains two measures. The right-hand part has a fermata over a chord, followed by a melodic line. The left-hand part continues with a triplet of eighth notes. Dynamic markings include *pp*, *(pp)*, *p*, and *p dolce*. A *Ped.* marking is present at the bottom left.

JEAN ALLOUCH

(Montpellier, Francia, 1939)

Para José María Pérez Gay
In Memoriam

Zaratustra había dejado ya los rastros de una precariedad que anunciaba el ocaso de la razón como categoría digna de confianza.

Dos excesos: excluir la razón, no admitir sino la razón-

Pascal

“Escuela de Frankfurt.”

Un grupo de hombres –escribe Horkheimer en el prólogo– agrupados en torno a la convicción de que la formulación de lo negativo era más importante que las carreras académicas. Lo que los unió fue la aproximación crítica a la sociedad existente.

Martin Jay¹

Una posición crítica

Se sabe que uno de los componentes doctrinales y medulares de la caja de herramientas críticas en la Escuela de Frankfurt fue, como el marxismo, el psicoanálisis, encuentro que se

¹ JAY, Martin, *La imaginación dialéctica. Una historia de la Escuela de Frankfurt*, Madrid, Taurus, 1989.

(allargando) ----- Grave, oscuro (♩ = ca. 69) ----- rall. e perdendosi ----- lunga

sotto voce

p *più p* *pp* *pp* *lunga*

pp *ppp* *pp* *pp* *lunga*

il basso legato es

(Ped.) →

MARCO CARRETTI - N. 11/19/1971

hizo no sin heridas. Utilizado como instrumento en un momento dado, no más, hace que Freud no se aborde como promotor de una racionalidad sui géneris, ni menos; significa solo que la Escuela reconoció su aporte al campo del saber. Significa que el psicoanálisis se insertó en una teoría de lo social cuyos fundamentos y metodologías le son desconocidos –inspiración marxista y sociología crítica respectivamente–, lo que hace difícil el vínculo entre el “sujeto” y lo “social”. Sin duda como nos dice P. L. Assoun,² de ninguna manera se trataba de la asociación doctrinaria contemporánea conocida por entonces –Reich (*dixit*)– como “freudomarxismo”. Lo primordial se enfocó en obtener un espacio de crítica de lo social a partir de una especie de reforma crítica del entendimiento, impuesto por la actualización del idealismo alemán. Sin duda el desarrollo del movimiento psicoanalítico fue también contemporáneo de la Escuela de Frankfurt y sus caminos se entrecruzaron, por ejemplo, bajo el padrinazgo de Horkheimer, cuando el naciente Instituto de Psicoanálisis de Frankfurt se integró a la universidad, y luego este mismo fue analizante del fundador de dicho instituto. Sin embargo, en esta incursión mi interés no es el reproducir la historia de estas relaciones, así que para abordar la temática que me propongo preciso avanzar de manera oblicua, ya que, ni con Jean Allouch, practicante del psicoanálisis y su producción, ni con la apuesta de la Teoría crítica podríamos avanzar de frente. De la misma manera, tampoco me interesa partir de la interrogante que dice: ¿En qué momento se comienza a contar la vida de...? Con Jean Allouch, no me propongo tampoco presentar una subjetividad espiritual, no pretendo constituir un daguerrotipo o un cuadro de un intelectual y su relación con la Escuela de Frankfurt. Me interesa sí, localizar cierta posición, en el funcionamiento de determinada práctica discursiva tan específica como es el psicoanálisis. ¿Qué importa quién habla? Como decía Beckett, en un cierto tiempo discursivo como un principio fundamental de la escritura contemporánea. Sabemos que hace tiempo la filosofía y la crítica tomaron nota de la desaparición o la muerte del autor. Pero, como decía Foucault, “lo esencial no es constatar, una vez más, su desaparición, hay que localizar como lugar vacío –indiferente y apremiante a la vez– los sitios donde se ejerce su función”.³

¿Se habrán sacado todas las consecuencias requeridas por esta observación o se habrá tomado con exactitud la medida de este acontecimiento? Parece que un cierto número de nociones destinadas hoy a sustituir el privilegio del autor, bloquean y esquivan lo que debería ser bosquejado. Introducir a Jean Allouch con la Función Autor, me parece más

² P-L. ASSOUN, *La Escuela de Frankfurt*, trad. Juan Cristóbal Cruz Revueltas, Ciudad de México, Cruz O, 1998, p. 77.

³ FOUCAULT, Michel, ¿Qué es un autor?, trad. Corina Iturbe, Tlaxcala, Uatx, 1985, p. 5.

Piano

Andante misterioso (♩ = ca. 88)

89.
deciso > > : loco

89.

ff 7 f 7 7 P 7 ff mf 7 7

m.s.

pp il basso sotto voce

(pp)

Ped →

que conveniente. Imposible tratar el nombre de autor como una descripción definida, imposible tratarlo a su vez como un nombre común. Este “autor”, como diría Foucault, es el resultado de operaciones críticas complejas y raramente justificadas.

Siguiendo siempre a Foucault, el nombre propio o el nombre de autor se encuentra situado entre dos polos: el de la descripción y el de la designación. Y tienen un cierto nexo con lo que nombran, pero ni completamente sobre el modo de la descripción, ni completamente sobre el modo de la designación, nexo específico: y es ahí donde aparecen las dificultades particulares del nombre de autor –el nexo del nombre propio con el individuo nombrado y el nexo del nombre de autor con lo que nombra no son isomorfos y no funcionan del mismo modo.

[...] El nombre de autor no es, pues, exactamente un nombre propio como los otros. [...] Un nombre de autor no es simplemente un elemento en un discurso (que puede ser sujeto o complemento, que puede reemplazarse por un pronombre, etc.) ejerce un cierto papel con relación al discurso.⁴

En una palabra, el nombre de autor funciona para caracterizar un cierto modo de ser del discurso: indica que dicho discurso no es una palabra cotidiana, indiferente, una palabra que se va, que falta, que pasa, una palabra que puede comunicarse inmediatamente, sino que se trata de una palabra que debe recibirse de cierto modo y que debe recibir, en una cultura dada, un cierto estatuto.

El nombre de autor no va, como el nombre propio, del interior de un discurso al individuo real y exterior que lo produjo sino que corre, en cierto modo, en el límite de los textos, los recorta, sigue sus aristas, manifiesta su modo de ser o, al menos, los caracteriza. El nombre de autor no se sitúa en el estado civil de los hombres, tampoco en la ficción de la obra, se sitúa en la ruptura que instaura un cierto grupo del discurso y su modo de ser singular. Si nos encamináramos por ciertas expresiones venidas de la Escuela de Frankfurt y sus producciones, múltiples serían los desencuentros. Un cuerpo teórico de los filósofos y otros pensadores, en el que la crítica se convierte en teoría y se opone a la teoría tradicional. Ya nos encontramos en una encrucijada, pues la obra en la unidad que designa es tan problemática como la individualidad del autor.

Nombres claramente opuestos en sus propuestas y en contra de los juegos más visibles de los parentescos y de las semejanzas naturales, nos permitirían vislumbrar el rechazo y la

⁴ *Op. cit.*, pp. 17-20.



incompatibilidad hallada con la práctica del psicoanálisis de todo aquello que se llame o se autodenomine “teoría”. Por otra parte, si por alguna razón nos atuviéramos al libro *Dialéctica de la Ilustración*⁵ escrito por sendos representantes de la llamada “escuela” en cuestión, en el que se recogen una serie de aforismos que contienen ráfagas de pensamiento sobre puntos o destellos de la *Dialéctica de la Ilustración* que son, a la vez, esbozos de lo que podría ser aquel “concepto positivo” de Ilustración⁶ que Horkheimer y Adorno pretendían justamente preparar con sus *Fragmentos filosóficos* y que expresamente anunciaban como una “antropología dialéctica”,⁷ nada más ajeno e impertinente en la opinión de Jean Allouch que antropologizar el psicoanálisis, punto de vista compartido con otros que ya habían tenido el cuidado de mantener separado al psicoanálisis de la antropología.⁸

Una vez colocadas estas piezas, no abandonemos prontamente la partida, pues por lo menos dos textos son localizables en los que Jean Allouch cita a estos dos exponentes mayores de la antedicha teoría: la primera, en el epígrafe que estampilla la introducción titulada *Para una clínica psicoanalítica del escrito* en el extraordinario libro *Letra por letra, traducir, transcribir, transliterar* (1984).⁹ Enunciado incitante, breve e ingenioso que corresponde al aforismo número 29 de Theodor Adorno en su *Minima moralia*.¹⁰ “En el psicoanálisis todo es falso, salvo las exageraciones”. Para este primer emplazamiento, me conformo con decir que este epígrafe no solo sintetiza al libro, sino da fe del estilo de éste, señala de manera aforística aquello que viene de la experiencia, en tanto el libro gira alrededor de; hacer de la *práctica analítica una clínica del escrito*. Quien expresa este tipo de enunciados sabe, en el momento mismo en el que los formula, que dice más de lo que quería decir originalmente. Para el mismo Adorno el psicoanálisis era una “teoría” que parecía ignorar su propia significación¹¹ y escribió con veinte años de anticipación a Lacan, rindiendo homenaje a los

⁵ HORKHEIMER, Max / ADORNO, Theodor W., *Dialéctica de la Ilustración, Fragmentos filosóficos*, trad. Juan José Sánchez, Valladolid, Trotta, 1998.

⁶ *Op. cit.*, p. 56.

⁷ Ídem, p. 57.

⁸ Cfr. la participación de Jean ALLOUCH en *Névrose obsessionnelle au XX^{ème} siècle. Psychanalyse et anthropologie de l'individualisme*. Partie V. Commentaires de Jean Allouch / Réponse de Pierre-Henri Castel, Paris, Maison de Metallos, le 8 décembre 2012, Les Éditions D'ithaque. <<http://www.youtube.com/watch?v=Wvjte8UlxSs>>. Visto: 13/06/2013.

⁹ ALLOUCH, Jean, *Letra por letra. Traducir, transcribir, transliterar*, Ciudad de México, Epeeel, 2009, p. 17.

¹⁰ ADORNO, Theodor W., *Minima moralia*, Frankfurt, Suhrkamp, 1951, aforismo 29. [Aunque el autor indica haberlo extraído del texto de JAY, Martin, *L'imagination dialectique*, Paris, Payot, 1977, p.131].

¹¹ Recordemos que para Adorno uno de los puntos mayores de su doctrina se construía retomando las

(stringendo) -- > ag.

mp mf ff f sf

loco loco loco loco

m.d.

(Ped.)

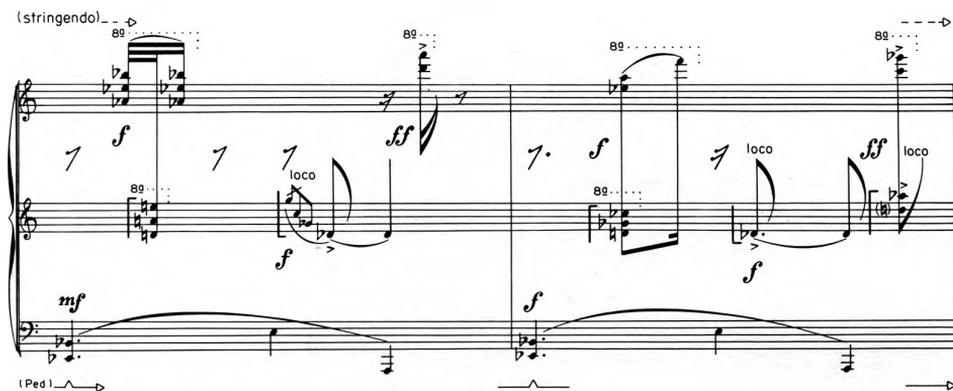
pensadores más “oscuros” como Sade, que al empujar las “exageraciones” hasta identificar razón y dominación destructiva, han “liberado de su simiente la utopía contenida en toda gran filosofía”.

Jean Allouch vuelve a referirse a Max Horkheimer y Theodor Adorno en un segundo texto mucho más actual llamado *Ça de Kant, cas de Sade. Érotologie analytique III, sur “Kant avec Sade” de Jacques Lacan*, publicado en 2001.¹² Y justamente para escribir a propósito del menospreciado texto de Lacan y sus avatares de publicación. Conforme al título, se pretende a su turno defender el texto como un artículo crítico en el que se ha creído que Lacan ponía en conjunto Kant con Sade. Pero en realidad postula que esto es doblemente falso, extrínsecamente al psicoanálisis, porque esta conjunción se ha hecho por la vía de otra dupla, Adorno y Horkheimer, para quienes Sade es la verdad de Kant. La historiografía de la *ratio* emancipada, incapaz de encontrar un “motivo intelectual que dure en la sociedad, cuando el interés falta”.¹³ Veinte años antes ellos ya habrían construido lo inevitable. Puesto que se

tesis lukacsianas sobre el carácter social de toda teoría, y de ahí su reflexión profunda de los peligros que representaba la interpretación americana del psicoanálisis.

¹² ALLOUCH, Jean, *Ça de Kant, cas de Sade. Érotologie analytique III, sur “Kant avec Sade” de Jacques Lacan*, Paris, Cahiers de L’Unebévue, 2001. [Faltar a la cita. *Kant con Sade de Jacques Lacan. Erotología analítica III*; trad. Silvio Mattoni, Córdoba, Literales, 2003].

¹³ Cfr. “Digresión II”, que se intitula “*Excursus II: Juliette, o Ilustración y moral*”, en *Dialéctica de la Ilustración, op. cit.*, pp. 129-164. Jean Allouch en un pie de página del texto referido, *Ca de Kant...*, nos da su opinión señalando lo que considera una “frase clave del texto” de Adorno y Horkheimer, para suscitar en el lector sensible a la modernidad de las palabras, remitirse al mismo: “La razón es el órgano del cálculo, de la planificación; neutral respecto a los fines, su elemento es la coordinación. Lo que Kant fundamentó trascendentalmente: la afinidad entre conocimiento y planificación, que da a la existencia burguesa, racionalizada hasta en sus pausas, en todos sus detalles el carácter de ineluctable finalidad, ha sido llevado a cabo ya empíricamente por Sade un siglo antes de la llegada del deporte. Las modernas secciones deportivas, con su juego colectivo perfectamente regulado, donde ningún jugador alberga la menor duda respecto a su papel y siempre hay uno de reserva preparado para sustituirlo, tienen su preciso modelo en los juegos sexuales de Juliette, en los que ni un solo momento queda desaprovechado, ninguna abertura corporal descuidada, ninguna función inactiva. En el deporte, como en todos los sectores de la cultura de masas, reina una actividad intensa y enteramente funcional, sin que el espectador no del todo iniciado sea capaz de descubrir el sentido de las jugadas que se mide según reglas arbitrariamente establecidas” (p. 135). El deporte es aquí tomado (como en W. de Perec) por su semejanza con el orden totalitario. En los dos órdenes en efecto, escriben nuestros autores, “ *un relevo está*



pregunta ¿cómo imaginar que no se hubiera producido jamás la chispa entre el más inconsciente de los inmorales y el moralista más depurado? Sade había encontrado un rechazo moral singularmente violento, por lo tanto era inevitable que un día u otro lo hicieran un moralista, no obstante ¿quién mejor que Kant? Y es aquí donde interviene Jean Allouch para decir que respecto al texto de Lacan, intrínsecamente, el error no era menos patente, al menos para una lectura de su “Kant con Sade”, puesto que obliga a ir hasta el fin del texto. Y Lacan, luego de haberlos puesto en conjunto, se ocupa de disociar a Sade de Kant, señalando al primero como “más honesto”, pero solo para que enseguida también Lacan pudiera desmarcarse de Sade; pues se habría creído, al menos entre los psicoanalistas, aunque no sólo ellos, que el texto de Lacan era el gran texto sobre el fantasma, y sobre todo *el fantasma perverso*. Y que intempestivamente este fantasma llamado perverso revelaría la esencia de todo fantasma. Se habría creído que era un texto sobre el sadismo y, por tanto, sobre la perversión. Nada más equivocado, nos muestra Allouch, al hacernos saber cómo es que el texto lacaniano se desvía de esta construcción llamada “sadismo”, la cual sólo habría sido producida por los benévolo auspicios del catolicismo.

Allouch con este texto hace ver cómo es que Lacan, al separar la vida de la obra de Sade, separa al psicoanálisis de esa corriente médico-psicomoral; por otra parte, al hacer una lectura minuciosa del texto de Lacan, con el método y las categorías propias al psicoanálisis, se ocupará de despejar que:

En efecto, será preciso que el psicoanálisis pague el precio de su tentativa inaudita por establecer su campo en un sitio diferente al de Sade. Como resto de la operación, ese resto tiene nombre: el fantasma. Sade exigía que este perdiera su supremacía, no solamente el psicoanálisis. Lacan se dedicó a ello. Solo que nadie quiso ver ese gesto, esa pérdida.¹⁴

Se tratará entonces de reestablecer la perdida de la “supremacía del fantasma” que Lacan ya habría establecido, “no hay sadismo, sino contra un fondo de no distinción entre la vida y la obra de Sade”.

listo...” (las cursivas son mías). En esta nada sucinta digresión reclamo la curiosidad del lector, ya que Jean Allouch observa que “en tal dispositivo” hablar de “objeto sustituto”, sí tiene sentido. Tomo nota de esta observación, en tanto que el tema del “objeto sustituto” resulta acuciante y problemático en el campo psicoanalítico y, sin duda, merecedor de discusión.

¹⁴ ALLOUCH, Jean, *op. cit.*, p. 14.

(stringendo) Violento, con brio (♩ = ca. 100)

calando

The musical score is for a string ensemble. It begins with a 'stringendo' section, marked with dynamics *f*, *sf*, and *sff*. The tempo is indicated as 'Violento, con brio (♩ = ca. 100)'. The score includes markings for 'loco' and 'calando'. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and a change in time signature from 4/4 to 5/4. Dynamics range from *f* to *mf*. The score is marked with a 'Ped.' (pedal) symbol at the bottom left.

Según Allouch, al situar la obra del lado del fantasma, distinguiendo a este de la vida de Sade, subrayando que la producción de la obra se hizo posible —porque en su vida Sade había pasado más allá de los límites constitutivos de su fantasma—, Lacan pretende resaltar el desprendimiento (y no la asimilación que lleva el nombre de sadismo) entre la obra y el acontecimiento que consiste en hacer obra. Una cosa es el escrito, otra cosa es el escribir.¹⁵

Esta manera de Jean Allouch de acercarse al texto de Lacan, nos permite localizar justamente aquello que he llamado la Función Autor, ya que el establecimiento y la lectura tan ceñida que de él hace, resultan un indicador de la genealogía de falsos problemas y falsas teorías, puesto que a pesar de la operación por la cual Lacan en su escrito desmonta el fantasma “como una fábula”, la figura del fantasma “sádico o perverso” será la lente inamovible con la cual se ha acogido y transmitido el escrito en la pastoral psicoanalítica. ¡Se ve con cuánta ligereza el psicoanálisis es capaz de girar a su psicologización, al hacer de una fábula un paradigma de orden universal!, contrariando ineluctablemente el inenarrable capítulo —por su confusión e imprecisión, así como por la ausencia de lecturas sobre el contexto temporal al que hace mención— dedicado a “Yo fundo: Kant con Sade”, producido por la historiadora Elizabeth Rudinesco en su biografía de Lacan.¹⁶

II

Jean Allouch, actualmente practicante del psicoanálisis, formó parte de la ahora extinta Ecole Freudienne de Paris, aquella que Jacques Lacan fundó en el año 1964. A su vez, miembro fundador entre otros de una escuela joven y animada aún, la *École Lacanienne de Psychanalyse*, creada, tal como nos dice su presentación en el sitio *web*¹⁷ de dicha escuela, a partir de un doble movimiento de aprobación y de rechazo; aprobación de la disolución de *la École Freudienne de Paris*, rechazo del gesto de Lacan que elige para sus alumnos una escuela no diferenciada de una parte de su propia familia.

¹⁵ Ídem, p. 140.

¹⁶ ROUDINESCO, Elizabeth, *Lacan esbozo de una vida. Historia de un sistema de pensamiento*, Argentina. FCE, 1993, pp.451-465.

¹⁷ <www.ecole-lacannienne.net>.

The image shows a musical score for piano, likely from a 19th-century work given the '88' marking. The score is written for a single piano part and consists of two systems of music. The first system begins with a 'calando' (rushing) instruction and a tempo marking of 'Meno mosso' with a quarter note equal to 88 beats per minute. The music is in 4/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The first system includes dynamic markings of *p* and *pp*, and is marked 'nervoso'. The second system is marked 'lunga' (long) and 'loco' (wild), with dynamic markings of *p* and *mp*. The score concludes with a final measure marked '7' and '8'. There are also performance instructions like '(Ped.)' and '88'.

Pertenecer a una escuela —espeta J. Allouch—, ahí está la partida, en el medio analítico, pertenecer a una escuela, no a un grupo o a una asociación o a un círculo o espacio o cualquier conjunto de esa naturaleza, es hacer cierto combate, implica una cierta lectura de la historia del psicoanálisis y cierto compromiso que comporta una posición en esa historia, y al mismo tiempo una manera específica de ejercer el psicoanálisis, la *École Lacanienne de Psychanalyse*, de la que soy miembro, se ha fundado con el objetivo explícito de desarrollar, de prolongar, de también (hacer suyo cierto combate) problematizar, tal como lo ha hecho Lacan al tomar una posición de transformación del psicoanálisis freudiano, que toma apoyo en el ternario RSI en 1953, y que jamás abandonó Lacan. Es retomar esa lectura del psicoanálisis según la cual la relación con Freud, que no ha sido entrevista por ningún otro, implica una elección, escoger; pero prefiero decir elección porque es más fuerte, la elección de una entre otras, donde por lo demás, no hay nada desdeñable o arbitrario de los otros aportes. Si hay un analista luego de Freud sin duda no es Jean Allouch, sino Lacan, un lugar que ha reconocido M. Foucault en su trabajo sobre la teoría de la discursividad y luego de su declaración cuando acaeció la muerte de Lacan.¹⁸

Para esta escuela, el impulso fue dado por la aparición de la revista *Littoral* cuyo primer número floreció en junio de 1981, poco antes de la muerte de Jacques Lacan (9 de septiembre de 1981), lejos, muy lejos de las manifestaciones que ya se esbozaban. Con la Revista *Littoral* se entendía abrir el campo de los estudios lacanianos al señalar la importancia de la *transcripción crítica* de los seminarios de Lacan, al considerar que el camino trazado por Lacan debía ser vislumbrado desde el primero hasta el último de sus textos e intervenciones, rechazando la amalgama ambiente del freudo-lacanismo.

Los límites ligados a una publicación —y ante todo la imposibilidad de practicar esta modalidad de nominación del psicoanalista que Lacan había llamado el “pase”—,¹⁹ condujeron desde 1984 a vislumbrar un lugar de transmisión que fuera una *escuela*. Luego, *lacaniana*, de

¹⁸ ALLOUCH, Jean, en la intervención en *La névrose obsessionnelle au XXe siècle*, op. cit.

¹⁹ El “pase” es un dispositivo que inventó Lacan —de manera totalmente novedosa y subversiva para el campo psicoanalítico—. Un procedimiento que da lugar a una nominación: Analista de la Escuela. Experiencia de pasaje de la posición de analizante al lugar del analista, que pone en cuestión el llamado “psicoanálisis didáctico” promovido por la International Psychoanalytical Association (IPA) para “la formación” de los analistas, fundada en 1910 por Freud, Ferenczi y otros colaboradores.

Più mosso (♩ = ca. 92)
con espressione
loco

delicato

p *mf* *mf* *p* *p*

(Ped.)

psicoanálisis. Para noviembre de 1985, la escuela era una hecho, contaba con miembros y se decidía sobre dos puntos, que al paso de los años han conformado su estilo: 1) sobre la manera de practicar el “pase” y al no practicar la verticalidad, una referencia al miembro *cualquiera*, y 2) sobre la unicidad de una cualidad: sin jerarquías, *una sola calidad de miembro*. Condición, ésta última, más compleja de lo que se aprecia, y que rige indirectamente las actividades de los integrantes. Una toma de posición que Jean Allouch no descuida, en tanto miembro de una escuela, al decir

[...] que la elección tomada por Lacan [aquella de optar por una escuela], a diferencia de otros analistas miembros de ciertos grupos o asociaciones [...], con relación a uno u otro tenor del análisis en curso, según la necesidad de tal o cual analista [su pertenencia], viene a decidir que se permitan algunas libertades que un miembro de una escuela se rehúsa a ejercer [por ejemplo, entre otras, la libertad de hablar en público del “caso”, sin considerar las consecuencias que esa libertad tiene en el análisis en curso, es decir, para el analizante]. Sin embargo, esta libertad tiene un precio, pero un precio diferente al que paga el miembro de una escuela.²⁰

Patricia Garrido

²⁰ Ídem.

The image shows a musical score for piano, consisting of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs. Dynamic markings include *poco rall.* (poco ritardando), *p* (piano), and *pp* (pianissimo). There are also performance instructions like *Ped.* (pedal) and *3* (triplets). The piece concludes with a fermata and a double bar line.

LONGA

LOUIS ALTHUSSER

(Birmandreis, Argelia, 1918 – París, 1990)

Althusser o la interfaz de marxismo y estructuralismo

Lo que cabría clasificar como la lectura estructuralista de *El capital*, que abrió Althusser y que tanta influencia ejerció en América Latina, construyó una zona de comunicación extremadamente ambivalente –combinación de aportes y delicados retrocesos–; empero, no puede dejar de reconocerse la certeza de la invitación de Alfred Schmidt –el más importante discípulo de Adorno– cuando, en su evaluación del estructuralismo marxista, apuntó que “toda metacrítica de la exégesis de Marx por Althusser debe esforzarse, al mismo tiempo, en asimilar sus resultados positivos”.

Si en el marco del renacimiento del pensamiento crítico en el siglo XXI se lanza una mirada panorámica a la obra del filósofo Althusser, cuatro emergerían como las coordenadas más destacadas sobre las cuales podría trazarse la definición de sus principales contribuciones:

1. *Para leer El capital*, la obra más importante de Althusser, inauguró la lectura estructuralista que colisionó contra las lecturas preponderantes de *El capital*, que en el siglo XX lo desfiguraron radicalmente. Cuestionó de forma directa tanto la lectura positivista como la historicista. Contra la positivista –que reduce el objeto de estudio de *El capital* a Inglaterra– y contra la historicista –que, al igual que Foucault, reduce *El capital* al caracterizarlo como un discurso que se mueve como “pez en el agua” solo mientras se encuentra en la “episteme del siglo XIX”–, Althusser insistió en que la concepción de Marx descifra la *estructura funcional* del capitalismo, esto es, su estructura económica de funcionamiento en cualquier fase de su historia y en cualquier Estado nacional.

Cabe subrayar que Althusser trazó esta formulación sin entramparse en la lectura modular –esa que, si bien tampoco redujo la *magnum opus* marxiana a un estudio del caso inglés ni a pensamiento decimonónico, hizo de Marx un autor de doble personalidad, al introducir

Meno mosso (♩ = ca 84)

loco

pp

Più mosso (♩ = ca 100)

molto rubato
legato e cantabile

p

mp

pp

molto rit. — — — — —

8g...
lunga

ppp

lunga

lunga

lunga

(Ped.) →

The image shows a musical score for piano, divided into three sections. The first section is marked 'Meno mosso (♩ = ca 84)' and features a 'loco' section with 'pp' dynamics and triplets. The second section is 'Più mosso (♩ = ca 100)' with 'molto rubato' and 'legato e cantabile' markings, showing dynamics from 'p' to 'mp' to 'pp'. The third section is 'molto rit.' with '8g...' and 'lunga' markings, featuring 'ppp' dynamics and long notes. A pedal instruction '(Ped.)' is at the bottom left.

entre el Marx del Libro I y el del Libro III, el de la Teoría de la Crisis, una especie de anti-Marx, el del Libro II, con el presunto diseño de los esquemas de reproducción del capital como modelo propicio para modular, o sea para modificar pero tendiendo al equilibrio o la armonía la forma de funcionamiento de la economía capitalista. Por el contrario, la *lectura estructuralista de El capital* ve en su criticidad el desciframiento de la estructura del capitalismo, pone mucho énfasis en que su lectura resulta vital y hasta imprescindible para producir la comprensión de la lucha de clases contemporánea y, desde ahí, guiar las intervenciones políticas en ella.

2. Indudablemente influenciado por la epistemología estructuralista de Bachelard, que se concentra en el estudio de la historia de la ciencia, Althusser exploró, por una vía sui generis, un procedimiento gnoseológico para llevar la conceptualización de la estructura funcional del capitalismo que leía en *El capital* hasta conformar los principios epistemológicos de conceptualización de la *estructura de toda sociedad*.

Podría decirse que leyó la *Crítica de la economía política* (subtítulo de *El capital*), de Marx asimilándola al proyecto epistemológico de la *Crítica de la razón pura* de Kant: la obra de Marx abría, para él, las claves de la episteme social en general. Aunque Althusser reconoce la profunda influencia que recibe de Spinoza, Kant es un autor que, aunque casi no cita, resulta definitorio en su horizonte de inteligibilidad. Sin duda, por principio tenía razón: en *El capital* efectivamente existe un método epistemológico que permite escudriñar el funcionamiento de toda sociedad, el reto consiste en descifrar la conexión entre el método epistemológico de la *Crítica de la economía política* y el del Materialismo histórico.

Concluyó que en toda estructura social solo existen prácticas —ante todo, la práctica económica, la práctica política, la práctica ideológica y la práctica científica—, pero que cada una de las diversas *formaciones sociales* —ésta era su expresión— se definía por el lugar que en ellas ocupaban las diversas prácticas o instancias y, concomitantemente, por la correlación de ellas entre sí. Dicho de otro modo, cabía definir cada formación social como la “unidad de una estructura articulada con una dominante”. Lo que volvía imprescindible precisar el alcance de la práctica económica como “determinante en última instancia” y la “autonomía relativa” de las otras prácticas. De hecho, para él, no solo para cada formación social, además para cada coyuntura era ineludible esclarecer la dominante. Así podría hablarse, por ejemplo, de dominante económica cuando hay huelgas, dominante política cuando hay crisis del poder del Estado, dominante ideológica cuando hay combate contra la religión, o dominante científica cuando es necesaria una intervención filosófica que prepare definiciones políticas.

Andante tranquillo ♩ = ca. 100)

delicato 89... ..

pp *mf*

(Ped.)

Por este camino, con su epistemología el concepto de práctica quedo propiamente inserto en el de estructura social.

3. Althusser no se conformó con explorar la extrapolación de lo que entendía como la epistemología de *El capital*, además, *buscó sumarle a la Crítica de la economía política la crítica de la política y del Estado desde la crítica de la ideología.*

Aunque usa sin decirlo la distinción entre dominación y hegemonía de Gramsci, se posiciona más cerca de Foucault cuando concibe al Estado como una estructura propiamente irreductible a la voluntad de un comité de la clase dominante. Mediante una caracterización del Estado como una instancia multidimensional y pluricéntrica que condensa múltiples prácticas, en *Ideología y aparatos ideológicos de Estado*, Althusser unifica pero diferencia lo que denomina el *aparato represivo del Estado* y los *aparatos ideológicos del Estado*. Mientras el *aparato represivo del Estado* lo caracteriza como la estructura institucional que hace uso de la *violencia* para asegurar por la fuerza la reproducción de las relaciones de explotación y el dominio de clase (con base en el gobierno, la administración, el ejército, la policía, los tribunales y las prisiones); define los *aparatos ideológicos del Estado* como una estructura institucional que propulsa y difunde en el interior de la sociedad una *relación imaginaria con la realidad que* —mediante un proceso que Althusser denomina como “interpelación”—, *termina siendo absorbida* para volverla funcional a la reproducción de las relaciones de explotación y sujeción social.

De este modo, a partir de concebirlo como una *instancia estructurada completamente*, el *Estado* es visto como una *formación irreductible a las instituciones públicas*: en ella convergen múltiples prácticas sociales que se despliegan desde el sistema de las distintas Iglesias, el sistema escolar, la familia, el sistema político, el sistema jurídico, los sindicatos, los aparatos de información y las instituciones culturales. Así, mientras las instituciones del aparato represivo del Estado son públicas, paradójicamente, en su mayoría a los aparatos ideológicos del Estado los conforman *instituciones privadas*.

Fue dimensión esencial de la interfaz entre marxismo y estructuralismo en el proyecto de Althusser, en consecuencia, indagar la *estructura del Estado*.

4. Para desarrollar su *crítica a la ideología*, Althusser exploró una peculiar interconexión entre marxismo y psicoanálisis (contrastante y hasta contrapuesta a las de Marcuse, Fromm o Reich).

Con la pretensión sincera de ampliar el espectro conceptual que comprende la definición de la ideología, no la volvió sinónimo de falsa conciencia o conciencia del esclavo que se

The image shows a musical score for piano, consisting of three staves. The top staff is the right hand, the middle is the left hand, and the bottom is the bass line. The music features a complex melodic line with triplets and dynamic markings (pp, p cantabile, mp, mf) and performance instructions like 'loco' and 'rall.'. The score is written in a key with one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The bottom staff includes a 'Ped.' (pedal) marking.

mira desde la conciencia del amo. Por un lado, influenciado por los conceptos de inconsciente y sobredeterminación de Freud, por otro, por el de estadio del espejo de Lacan, forjó su definición de la *ideología* como *relación imaginaria del sujeto con la realidad*. Esto le permitió vislumbrar que en una formación social confluyen prácticas sociales de muy diversas procedencias: por ejemplo, que la religión cristiana no emerge pero converge con el capitalismo que, mediante el proceso de interpelación, la usa para producir hegemonía con su práctica ideológica.

En cierta relación con el concepto de personificación de Marx, desde su crítica a la ideología, ver a los sujetos como “soportes de una estructura”, le permitió construir su *crítica a la teatralidad*. Al cuestionar la historia social como un “teatro sin actor”, como una *mise-en-scène* determinante que fluye sin que la sociedad pueda ser de ella su directora, quizás el momento más lúcido en el campo de la esperanza surgió en Althusser cuando, en contrapunto, formuló su evaluación del giro al teatro clásico que buscó introducir Bertolt Brecht: Althusser vio que Brecht “quería romper con las formas clásicas de la identificación” que mantienen “al público en suspenso con el destino del héroe”, que

Quería poner al espectador a distancia del espectáculo, pero en una situación tal que fuera incapaz de huir de él, o de gozar simplemente. [...] quería hacer del espectador el actor que acabara la pieza inconclusa, pero en la vida real.¹

Pese al compromiso de Althusser con la revolución anticapitalista, tomar posición para que su proyecto fuera la interfaz entre marxismo y estructuralismo hizo que justo ahí donde hizo sus principales aportes, a la vez, se introdujeran sus más delicados retrocesos: eso condujo su aventura intelectual y personal, trágicamente, hacia la desventura de un *cul-de-sac*.

1. Su lectura de *El capital*, al exportar el proyecto de la “historia estructural” de Lévi-Strauss de la antropología hacia la conceptualización de la economía capitalista, *reconoce el desciframiento de la estructura funcional universal del capitalismo por Marx*, pero a costa de *yuxtaponerlo con el vaciamiento radical de su crítica a la historicidad de la modernidad capitalista*. Si bien Althusser se opone a una concepción homogénea del tiempo para caracterizar la historia del capitalismo, aunque se niega a verlo como la dinámica irreversible de una línea pura-

¹ ALTHUSSER, LOUIS, *La revolución teórica de Marx*, trad. Martha Harnecker, Ciudad de México, Siglo XXI, 1967, p. 120.

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves (treble and bass clef). The score is divided into four measures. The first measure is marked 'Meno mosso (♩ = ca. 76)' and contains a melody starting with a half note, followed by quarter notes, and a dynamic marking of *mp*. The second measure is marked 'A tempo (♩ = ca. 88)' and 'loco', with a dynamic marking of *p*. The third measure is marked 'loco' and contains a triplet of eighth notes with a dynamic marking of *pp*. The fourth measure is marked 'loco' and contains a triplet of eighth notes with a dynamic marking of *p*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

mente ascendente, por absorber el concepto crítico de capitalismo desde el estructuralismo, lo que hace es difuminar el cuestionamiento incisivo de *El capital* a la historicidad general de nuestra era: *desvanece el desciframiento de la ambivalencia crecientemente esquizoide de progreso y devastación como legalidad epocal de la modernidad capitalista*.

En *El capital* la diacronía, lejos de reducirse positivísticamente del lado de la realidad al azar o la contingencia de la historia empírica, o bien del lado de la teoría a la forma de exposición de conceptos diseñados exclusivamente para dar cuenta de la estructura sincrónica del capitalismo, corresponde al orden de la *historicidad general de la modernidad capitalista*: con la ley general de la acumulación capitalista y la ley de la tendencia decreciente de la tasa de ganancia, se revela el autosabotaje desde el cual cada paso adelante en la modernización de la técnica, en lugar de conducir el progreso por trayectorias históricas propulsoras del creciente mejoramiento cualitativo del mundo de la vida, justo por subsumir bajo el poder del capitalismo planetario el progreso, lo lleva por trayectorias que llegan cada vez más lejos en la devastación radical de los fundamentos de la vida social-natural.

2. La presencia de términos ajenos al estructuralismo de Bachelard, Lévi-Strauss, Lacan o Saussure, como “determinación de última instancia” o “autonomía relativa”, sin dejar de mostrar el intento de abrir marco a la autodeterminación social, en lugar de poner al descubierto la divergencia, revela la *complementariedad incoherente* que Althusser pretende integrar entre marxismo y estructuralismo.

En distanciamiento radical con Gramsci y –habría que agregar– con la Escuela de Frankfurt, para Althusser, el marxismo no es una filosofía de la praxis, de modo que sustituye el concepto de praxis por el de práctica precisamente porque absorbe ésta desde el estructuralismo. Pese a convocar a la práctica política para cambiar el mundo, desliza una redefinición estructuralista de la infraestructura económica y la superestructura jurídico-política e ideológica y, dentro de ellas, de las múltiples prácticas que les son inherentes.

Por ahí, introduce dentro del marxismo el límite *par excellence* del estructuralismo: Lévi-Strauss había rebasado la eternización del capitalismo propia de la economía política con su antropología estructural, pero eternizó la enajenación al reducir el sujeto social a ser estructurado y no estructurante de las estructuras sociales.

Zigzagueante y titubeante, el marxismo estructuralista de Althusser, aunque intenta imprimirle cierto espectro de efectividad a la acción social, termina exacerbando la preponderancia ineludible de la estructura. Podría decirse que carga los dados hacia el “teatro sin actor” pero también sin auto-teatralidad.

calando ----- Nostalgico, lamentoso (♩ = ca. 76) stringendo -----

(Ped.)

En cambio, el concepto de praxis constituye un concepto que no solo da cuenta de la circularidad en la dialéctica sujeto-objeto –es decir, del hecho de que el sujeto condiciona las condiciones sociales de su época, a la vez que es un ser condicionado por sus condiciones históricas–, sino que enfatiza la centralidad que la riges –es decir, que precisamente porque el sujeto condiciona las condiciones que lo condicionan despliega su praxis autocondicionándose–. Dicho de otro modo, mientras praxis es un concepto que permite vislumbrar que precisamente porque la enajenación es autoenajenación es viable y factible la autoliberación de los dominados modernos, *práctica es un término inocultablemente débil en su significación estructuralista*, ya que, más que oscilar entre el reconocimiento de la sociedad como productora de su estructura social y el de la estructura como determinante, se carga hacia la exacerbación de la estructura estructurante difuminando que invariablemente todas las estructuras tienen que ser estructuradas por la sociedad.

3. Aunque la crítica de la ideología la programó Althusser para sumar la crítica de la política a la *Crítica de la economía política* de Marx, su criticidad retrocedió profundamente ante la crítica de la política en la modernidad capitalista contenida en *El capital*.

En retroceso decisivo frente a autores centrales del marxismo clásico –como Lukács, Korsch, Marcuse y, por supuesto, Adorno y Horkheimer–, Althusser traslada y sobrepone artificialmente la noción de “ruptura epistemológica” de Bachelard a la historia intelectual de Marx para justificar el lanzamiento por la borda de la Teoría crítica de la enajenación. Desde esa noción –que *a priori* presupone que toda episteme tiene una estructura en acuerdo a la cual no existe producción de ciencia sin paso propio por y ruptura con la ideología–, Althusser bifurca a Marx en dos Marx: el que denomina el “joven Marx”, el Marx entrampado en la ideología feuerbachiana-hegeliana, y el “Marx de la madurez”, un Marx cientificista que habría dejado atrás sus presuntos restos ideológicos.

Con esa inversión no casual de las cosas, Althusser degradó al orden de discurso ideológico precisamente la piedra angular sin la cual es irreconocible la crítica a la política en la modernidad capitalista edificada por Marx: la teoría del fetichismo y la enajenación. A la *Crítica de la economía política* de Marx no hace falta agregarle la crítica de la política, ésta se encuentra contenida en aquélla y desde ahí es que se puede desarrollar y complejizar.

Con su teoría del fetichismo como fundamento de la ideología Marx hizo un descubrimiento sin igual: demostró que, en contraste con todas las formas premodernas, en la modernidad capitalista, sin dejar de ser esencial el diseño de estrategias conscientes para el despliegue del dominio ideológico sobre el conjunto social, *el dominio ideológico deriva di-*

(stringendo) ----- Allegro risoluto, con fuoco (♩ = cg 104)

A musical score for piano, likely from a 19th-century repertoire. The score is written for both hands on a grand staff (treble and bass clefs). It begins with a tempo marking '(stringendo)' and 'Allegro risoluto, con fuoco (♩ = cg 104)'. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. Performance instructions are scattered throughout: 'legato' in the left hand, 'violento' and 'sf' (sforzando) in the right hand, and 'nervoso', 'loco', and 'ff' (fortissimo) in the right hand. There are also dynamic markings like 'mf' (mezzo-forte) and 'f' (forte). The score includes fingerings and breath marks (e.g., 'tr.' for trills, 'se.' for accents). The piece concludes with a double bar line and a 'Ped.' (pedal) instruction.

rectamente del dominio económico en cuanto tal. Sucede que, mientras en la esfera productiva se juega la explotación económica, en la esfera circulatoria, mediante el salario, la ganancia y la renta, el capitalismo se dota a sí mismo de formas transfiguradas que le permiten invertir la realidad y autopresentar su sistema histórico como si no existiera explotación social alguna. Con base en el proceso de transfiguración que opera en la articulación de producción y circulación, el dominio de la economía en el capitalismo funda directamente el dominio de la política y la ideología social: paraliza la respuesta defensiva a la que deberían estar impelidos los dominados modernos y, suspendiéndola, en lugar de ella, propulsa una “esclavitud” muy peculiar, una “esclavitud” que opera sobre la generación de una *complicidad social generalizada*.

La crítica del fetichismo en Marx, entonces, es primordial para dar cuenta de la distintiva complicidad generalizada que caracteriza al dominio ideológico en la modernidad.

4. Conectar la crítica a la ideología con el psicoanálisis por principio era prometedor, hacerlo a costa de supeditar esa conexión a su desconexión de la Teoría crítica de la enajenación moderna, contribuyó al retroceso fundamental que posibilitó la desventura y la impostura de Althusser.

Extrapolando acríticamente hacia el marxismo postulados provenientes de Freud, Althusser introdujo una redefinición esencial del concepto de ideología. Hizo a un lado su definición de falsa conciencia como expresión de la hegemonía cultural de las clases dominantes, para postular que, en tanto el inconsciente es eterno, “la ideología es eterna”. Acrítico ante el hecho de que la eternización del inconsciente en Freud, ante todo, es la expresión de la eternización de las relaciones de poder propias del patriarcado y la familia autoritaria, en el fondo, *al eternizar la ideología lo que Althusser hizo fue eternizar las relaciones de dominio interpersonales*. Ve la estructura de la ideología como el espejo de una estructura de poder, inevitable pero irreversible a la vez, en el campo interpersonal. No es para nada casual que, en *Ideología y aparatos ideológicos de Estado*, posicione justo como núcleo invariable de toda ideología lo que malentende como la categoría “sujeto”. Más que una definición polémica, el contenido que Althusser adjudica a la categoría sujeto vuelve inocultable el efecto de su desencanto estructuralista: si los individuos son “siempre-ya-sujetos” o “sujetos-Sujetos” no solo es porque, incluso antes de nacer, ya se encuentre preasignado el lugar y el papel que cada quien debe ocupar en la estructura social, sino porque la estructura de las relaciones de dominio interpersonal es vista como una estructura que puede cambiar de forma pero nunca se va a rebasar. Cuando Althusser subraya que toda ideología es tal porque a partir de que convoca a la afirmación del sujeto, es decir al ejercicio de la libertad y la elección propia,

The image shows a musical score for piano, consisting of three staves. The top staff is the right hand, the middle is the left hand, and the bottom is the bass line. The score includes various dynamic markings: *ff* (fortissimo), *mp* (mezzo piano), and *mf subito* (mezzo-forte subito). Performance instructions include "energico (lo stesso tempo)", "loco", and "molto espressivo". There are also numerical markings like "6" and "7" under some notes, and a "Ped." (pedal) marking at the bottom left. The score is written in a key with one flat and a 2/8 time signature.

lo que más bien hace es propiciar complicidad con la sujeción interpersonal, introduce una crítica estructuralista a la teatralidad: reconoce la teatralidad, pero la exagera al volver sujeto y sujeción binomio de una simbiosis inextricable e intrascendible.

Esa simbiosis le cerró paso y le impidió valorar lo que estaba en juego a fines de los 60 y en los 70. No apoyó al mayo francés ni al 68, el primer movimiento social mundializado en la historia de la modernidad, que impugnó tanto la intervención militar de EU en Vietnam como las estructuras de poder interpersonales (ante todo en el 68 de Berkeley). En el mismo 68, guardó silencio ante la Primavera de Praga y no levantó la voz contra la invasión de Checoslovaquia por la URSS. Lo que cimbró a quienes veían en él una postura muy a la izquierda en el Partido Comunista Francés. En 1973, con su librito *Respuesta a John Lewis*, llegó incluso a reducir el estalinismo a una mera “desviación” en el marco de “méritos ante la historia” como la renuncia al proyecto de la revolución mundial y la construcción del “socialismo en un solo país”.

Si se lleva hasta sus últimas consecuencias esa línea de problematización, emerge de forma ineludible una interrogante que no puede más que inquietar: ¿esa simbiosis guarda alguna relación con la psicosis maniaco-depresiva que le dejó la dolorosa experiencia de su encarcelamiento en un campo de concentración nazi? ¿En octubre de 1990, de algún modo, esa simbiosis contribuyó al extravío psicológico-emocional y la desventura de la biografía personal de Althusser? Cada quien tiene que darse una respuesta.

En *El porvenir es largo* –ensayo de autopsicoanálisis publicado en 1992, un par de años después de su muerte, muestra de su desencanto personal–, al intentar abrirse camino y sincerarse autocríticamente ante la impostura de su propia teatralidad, Althusser hizo un atrevido reconocimiento central: admitió para sí mismo y, desde ahí, para los demás, que al escribir su principal obra, *Para leer El capital*, había leído muy poco el *magnum opus* de Marx. Ciertamente leyó varias secciones del Libro I, pero no se puede tener certeza de más. Hacía falta mucha agudeza intelectual para interpretar *El capital* a partir de síntesis preparadas por alumnos, pero eso no otorga autoridad para dotar a esa interpretación de un estatus tan alto hasta para recomendar lo que no debía leerse: la sección primera en el Libro I porque contenía la teoría del fetichismo. Como Althusser mismo expresó, empleando una metáfora musical, escribió *Para leer El capital* a partir de “tocar de oídas”.

Luis Arizmendi

The image shows a musical score for piano, likely a piece by Luis Arizmendi. The score is written for two staves (treble and bass clef) and includes various performance instructions and dynamic markings. The piece is divided into four measures, each with a measure number (6, 7, 8, 5) written below the staff. The first measure is marked 'calando' and '89', with a dynamic marking of 'p'. The second measure is marked 'come un eco' and '89', with a dynamic marking of 'pp'. The third measure is marked '89', with a dynamic marking of 'ppp'. The fourth measure is marked 'in lontananza' and '89', with a dynamic marking of 'pp' and a 'loco' marking. The score also includes dynamic markings such as 'f', 'mf', 'mp', and 'più p'. The piece concludes with a 'Ped.' (pedal) marking and a right-pointing arrow.

HANNAH ARENDT

(Hannover, Alemania, 1906 – Ciudad de New York, EUA, 1975.
Nacionalizada estadounidense)

Hannah Arendt¹ comenzó su esfuerzo teórico por aprehender la especificidad del presente desde la dura fenomenología de los totalitarismos del siglo XX. Dicha característica de su pensamiento reflexivo representó, al mismo tiempo, la aportación más importante de su obra y su mayor limitación.

Fue una aportación mayor porque acercó el pensamiento filosófico humanista a la comprensión de un fenómeno recalcitrante como lo fueron los totalitarismos del siglo XX. Alcance relevante cuando se considera la perplejidad que dejó la incesante de regímenes tecno-barbáricos en el corazón mismo de la región geográfica autodenominada centro civilizatorio universal: Europa, el lugar donde el Espíritu universal acaece, como enfáticamente estableciera Hegel. Para ello, partió de los efectos más emblemáticos y desquiciantes de los regímenes monopartidistas y militarizados de la primera mitad del siglo pasado: el fascismo alemán y el comunismo soviético. Con claridad, Arendt identificó la cualidad anómala central de su dinámica socio-política: la pérdida del humanismo ilustrado como proyecto, ideal regulador y horizonte de sentido de la sociedad moderna. En este sentido, atisbó parte de la mutación que se gestaba ya en el modo de ser occidental y que determinaría, décadas después, el modo de ser de la civilización paneuropea contemporánea. Así, en su magna obra, *Los orígenes del totalitarismo*, afirmó:

Los campos de concentración y exterminio de los regímenes totalitarios sirven como laboratorios en los que se pone a prueba la creencia fundamental del totalitarismo de que todo es posible... Los campos son concebidos no sólo para exterminar a las personas y degradar a

¹ Filósofa alemana de ascendencia judía, estudió en las universidades de Marburgo, Friburgo y Heidelberg, y en esta última obtuvo el doctorado en filosofía bajo la dirección de Karl Jaspers. También tuvo como maestros a Edmund Husserl y Martin Heidegger. Conocida principalmente como ensayista política, Arendt también fue una crítica literaria sutil y atenta. Con la subida de Hitler al poder en 1933, se exilió en París, de donde también tuvo que escapar en 1940, para establecerse en Nueva York. En 1951 se nacionalizó estadounidense.

(colanda) ----- Lontano, estatico (♩ = ca 80)

5 7 5 7 5 7 5
8 8 8 8 8 8 8

ancora più *pp* *mf* *pp* *mf* *p*

(Ped.) →

los seres humanos; sino también para servir a los fantásticos experimentos de eliminar, bajo condiciones científicamente controladas, a la misma espontaneidad como expresión del comportamiento humano y de transformar a la personalidad humana en una simple cosa...²

Aquí estableció el vínculo con la veta protoexistencialista de su pensamiento que establecía la confianza en las posibilidades de apertura ontológica de la libertad humana. De acuerdo con ella, es justo este núcleo vital (del que parte toda posibilidad de sociabilidad mínimamente edificante) el que los totalitarismos se empeñaron en destruir y, de hecho, lo lograron con base en una estructura policiaco-administrativa de corte piramidal que culminaba en una pernicioso figura carismática y voluntariosa, como fueron los casos de Hitler y Stalin. Personajes que, por supuesto, tuvieron anclaje y base social legitimadora para constituir el núcleo de una verdadera tragedia humana en el siglo XX.

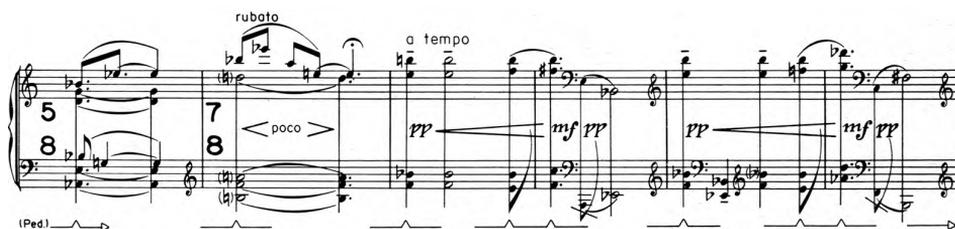
En efecto, la expansión de una forma de gobierno de corte totalitario se convirtió en un lapso breve en una forma de vida para los pueblos que la vivieron. El método de colonización de las consciencias por medio del terror, que funcionaba como la integración de círculos concéntricos de violencia hacia los demás, terminó por *zombificar* (si se me permite el término de la *pop culture*) a las naciones que vivieron bajo su égida. Tal poder llevó a que los totalitarismos intentaran que su modo de existencia fuera universalizable.

Pero justo es la puntualidad epocal del análisis de Arendt lo que propicia ciertas flaquezas a su teoría sobre el poder totalitario. Centrada en la hecatombe europea causada por estos regímenes, no pudo ver las diversas mutaciones del antihumanismo moderno que emerge incesante más allá de una estructura política determinada. Su Teoría crítica es puntual y fecunda cuando de explicar el fenómeno del poder omnímodo europeo durante el siglo pasado se trata, pero encuentra una limitante cierta cuando formas del poder igualmente perniciosas se vuelven globales o locales, tecnologizadas o arcaicas, centralizadas o dispersas, como han sido los postmodernos casos del arrasamiento mundial del capitalismo financiero, los genocidios tribales, el terrorismo fundamentalista o las diversas insurgencias criminales a lo largo y ancho del planeta.³

Manuel Guillén

² Ver ARENDT, Hannah, *Los orígenes del totalitarismo*, Madrid, Taurus, 1998, pp. 351-352.

³ Se recomienda también la lectura de: *La condición humana*, Barcelona, Paidós, 1993 y *Responsabilidad y juicio*, Barcelona, Paidós, 2007.



El tercer mundo no es una realidad sino una ideología.

Arendt

CUADRADA

HANNAH ARENDT

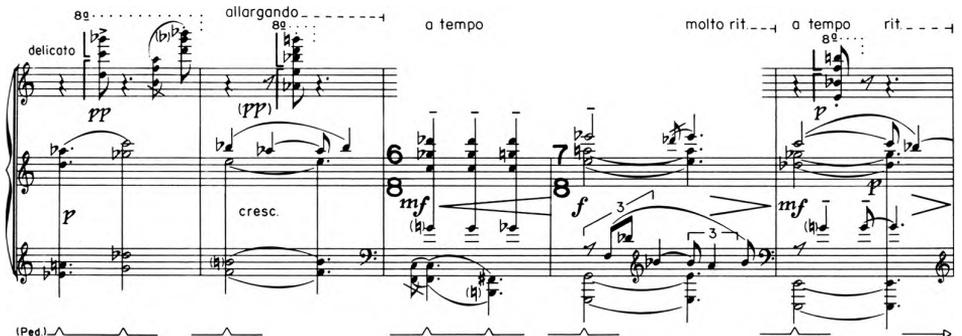
(Hannover, Alemania, 1906 – Ciudad de New York, EUA, 1975.
Nacionalizada estadounidense)

Pensar la política con Hannah Arendt

Hannah Arendt es una de las pensadoras más brillantes del siglo XX. Su extensa y polifacética obra sobre la libertad, el poder, lo público, la acción y el juicio ha sido inspiración y referencia de autores tan disímbolos como Jürgen Habermas y Seyla Benhabib, herederos de la Teoría crítica ligada con la Escuela de Frankfurt, y Giorgio Agamben, Roberto Espósito y Adriana Cavarero, críticos de esta. En este breve texto ofreceré un bosquejo interpretativo de la obra de Arendt, particularmente de su libro *La condición humana* (1958).¹ Este texto no pretende ser una revisión exhaustiva ni un resumen de su filosofía. Lo que sigue son apuntes que destacan la originalidad de Arendt y su pertinencia para el pensamiento crítico contemporáneo.

Arendt es difícil de clasificar y ubicar en el mapa de las tradiciones del pensamiento político. Ha sido considerada demócrata radical y a la vez antidemócrata y elitista. Algunos la describen como una escritora políticamente *naïve* y conservadora, que no logra esconder su nostalgia por el esplendor político de la Grecia antigua. Precisamente la característica escurridiza y el potencial interpretativo de su obra la erigen como una filósofa mordaz, pro-

¹ ARENDT, Hannah, *The Human Condition*, Chicago, University of Chicago Press, 1998. El libro será citado como THC. Vale la pena hacer aquí una advertencia: Hannah Arendt utiliza a lo largo de su obra el masculino “hombre” para referirse al universal “humano”. A pesar de que estoy en desacuerdo con esa decisión, este texto seguirá esa convención únicamente por motivos de facilidad. Para críticas feministas de Arendt, véase DIETZ, Mary, *Turning Operations: Feminism, Arendt, and Politics*, New York, Routledge, 2002, HONIG, Bonnie, ed., *Feminist Interpretations of Hannah Arendt*, Pittsburg, Penn State Press, 2010 y BENHABIB, Seyla, *The Reluctant Modernism of Hannah Arendt*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2003.



vocadora y profundamente crítica. Tal como la propia Arendt proclamó sobre Heidegger, su temprano mentor, ella nos inspira y enseña a pensar,² a pensar políticamente.

¿Qué significa pensar políticamente? Arendt argumenta que el pensamiento propiamente político implica primero que nada abandonar la concepción, preponderante en la modernidad pero presente ya desde Platón, de la política como actividad instrumental, relacionada con medios y fines. Lo que hoy se considera inherente a la política –la gobernanza, las relaciones mando–obediencia, la soberanía, la administración pública– no es más que la concreción de un impulso que aspira a controlar y ultimadamente a eliminar la fragilidad y contingencia de los asuntos humanos. La fantasía platónica contenida en su *Política* –la *fabricación* de la ciudad ideal– se ha convertido para aquellos que “hacen” política en la norma que rige los asuntos colectivos.³

En el origen...

Para gran parte de los filósofos que dieron origen a la modernidad y para sus seguidores contemporáneos, la célula primaria de la sociedad y de la política es un individuo adulto, autónomo y racional. Arendt, en contraste, comienza su narrativa sobre lo político con el nacimiento, el momento preciso en el que llegamos al mundo desnudos, frágiles, profundamente dependientes. Considerado por Arendt un acontecimiento nada menos que milagroso, el nacimiento –designado en su obra como el hecho de la *natalidad*– indica para ella la capacidad humana, primordial desde el inicio de nuestras vidas, de crear y comenzar.⁴ En sus palabras,

El lapso de vida del hombre en su carrera hacia la muerte inevitablemente llevará a todo lo humano a la ruina y la destrucción si no fuera por la facultad de interrumpir y comenzar algo nuevo, facultad inherente a la acción y recordatorio siempre presente de que los hombres, aunque han de morir, no han nacido para morir sino para comenzar.⁵

² “Martin Heidegger at 80”, *The New York Review of Books*, October 1971.

³ THC, pp. 223–247. Todas las traducciones son mías.

⁴ THC, p. 247.

⁵ THC, p. 246.

The image shows a musical score for piano, consisting of four measures. The first measure is marked 'a tempo' and 'pp'. The second measure is marked '(pp)'. The third measure is marked 'p dolce'. The fourth measure is marked 'allargando' and 'p'. The score includes a pedal point (Ped.) and a fermata over the final chord. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

La natalidad da origen también a lo que Arendt llama la condición de *pluralidad*, una condición que engloba a la vez la radical igualdad y absoluta diferencia encarnada en cada ser humano que ha habitado el mundo.⁶ Como humanos, para Arendt, somos inherentemente iguales los unos a los otros solo en cuanto “nunca somos el mismo que cualquier otro que ha vivido, vive o vivirá”.⁷ La pluralidad representa la condición de posibilidad de la *acción* que, como podemos leer en la cita previa, es sinónimo de la capacidad humana de dar origen a nuevos comienzos.

Para comprender mejor la originalidad de la concepción arendtiana de pluralidad, vale la pena referirse brevemente al entendimiento liberal del pluralismo. El pluralismo liberal, a muy grandes rasgos, nos remite al reconocimiento de la validez de los reclamos de grupos de interés, en los que el “ciudadano promedio” raramente participa, que compiten para influir o determinar la agenda pública y con ello la toma de decisiones políticas. Mientras que para Arendt la pluralidad es la base ontológica de la política y la esencia misma de su existencia (dado que es el encuentro entre pluralidades lo que da origen al discurso, al debate y a la acción),⁸ el pluralismo liberal nos refiere a la utilización instrumental del poder: la capacidad de lograr que el (los) otro(s) haga(n) lo que de otra forma no haría(n). Mientras que la pluralidad arendtiana preserva un espacio para la incertidumbre, la indeterminación y la contingencia de los asuntos colectivos, el pluralismo liberal aspira a dotar de certidumbre y definición a la acción política.

Podemos también contrastar muy brevemente la visión arendtiana con la llamada “política de la identidad” (*identity politics*) en tanto que ésta asume que los movimientos políticos tienen por origen la “mismitud” de sus participantes. La asunción de identidades compartidas, incuestionables y estables amenazan la condición de pluralidad y con ello la posibilidad de la acción y la política. La pluralidad se disuelve cada vez que la acción descansa exclusivamente sobre lealtades identitarias (nuestra ideología, nuestra nación, nuestra clase, nuestra cultura, nuestro género, nuestra sexualidad) que, si pretenden ser inclusivas, excluyen a quienes no participan de ellas.

⁶ THC, pp. 7-8.

⁷ THC, p. 8.

⁸ THC, p. 175-6. “Si los hombres no fueran iguales, no podrían entenderse... Si los hombres no fueran distintos... no necesitarían ni el discurso ni la acción para entenderse”.

(allargando) ----- Grave, oscuro (♩ = ca. 69) rall. e perdendosi ----- lunga

1891 sotto voce p più p pp lunga

7 8 lunga

pp ppp

il bosso legato es

(Ped.) → *

En mi lectura de Arendt, tanto la visión liberal de la política como la política de la identidad se pueden calificar como *políticas del qué*, las cuales cosifican y objetivizan al individuo al determinar como punto de partida de la movilización política una serie de “características” grupales, compartidas únicamente con aquellos que son “como nosotros”. En contraste, la *política del quién* devela el equilibrio precario entre nuestro carácter individual (nuestra absoluta diferencia) y el poder colectivo (nuestra radical igualdad).

Casi imposible de definir por su carácter etéreo y su enigmática irrupción, la política del quién deriva en la apertura de un espacio en el cual mostramos a los otros, con nuestros *actos* y nuestras *palabras*, nuestro ser político, que para Arendt devela siempre parte de nuestro ser auténtico.⁹ Arendt destruye la dicotomía individuo / colectividad —ya sea como la protección del individuo frente a los excesos de lo colectivo, o como la defensa de lo colectivo frente a intereses particulares— para proponer que la política, que depende de la acción, que depende de la pluralidad, es una delicada aparición. La política no existe, *irrumpe* e *interrumpe*. Irrumpe de forma imposible de predecir, incluso de explicar.

Es precisamente esta cualidad elusiva de la política lo que provoca cierta ansiedad a algunos lectores de su obra. Por ejemplo, el teórico político Claude Lefort argumenta que la manera en la que Arendt define a la política nos presenta con una alternativa radical, “la política, por así decirlo, existe o no existe. No podemos explicar cómo emerge en un contexto determinado; es el signo de un comienzo radical y, además, aparece y desaparece sin dejar trazo”.¹⁰ La propia Arendt reconoce que, en el largo transcurso de la historia humana, la política es tan difícil de encontrar como las islas en el mar o los oasis en el desierto.¹¹ ¿Es la rareza de la política un motivo para la desilusión? ¿No es Arendt demasiado estricta al plantear tales condiciones de posibilidad para la emergencia de la política?

Pesar políticamente

Desde mi perspectiva, el entendimiento arendtiano de la política como frágil acontecimiento es una provocación y un desafío al pensamiento. Incomoda reconocer que el control y predicción de los destinos colectivos son mera fantasía. Incomoda también aceptar la

⁹ THC, pp. 178–188, pp. 241–243.

¹⁰ LEFORT, Claude, “Hannah Arendt and the Political”, *Democracy and Political Theory*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1988, p. 54.

¹¹ ARENDT, Hannah, *On Revolution*, New York, Penguin Books, 1990, p. 275.

The image shows a musical score for piano. The tempo is marked "Andante misterioso (♩ = ca. 88)". The score is written for the right and left hands. The right hand starts with a 7/8 time signature and includes dynamic markings such as *pp*, *ff*, *mf*, and *f*. There are also performance instructions like "deciso : loco" and "il basso sotto voce". The left hand has a 4/4 time signature and includes a *pp* marking. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fermatas.

limitada temporalidad de la existencia individual y colectiva, ver desfilar ante nuestros ojos el transcurso del tiempo sin intervenir para alterar lo que meramente es. En ocasiones, esta ansiedad nos ha impulsado a la acción; en otras ocasiones nos ha paralizado y nos ha hecho caer rendidos ante la seducción de la identidad, que *en el extremo* es capaz de abrir la puerta al fenómeno totalitario.

Volvamos ahora a la pregunta expuesta al inicio de este texto, ¿qué significa pensar políticamente? Pensar políticamente es asumir nuestra responsabilidad, individual y colectiva, ante lo que ha sido y lo que hoy es, lo que nos avergüenza y lo que nos enorgullece. Es abrazar la incertidumbre y la irreversibilidad de la acción y ver la trampa del impulso arquitectónico que pretende dar orden, coherencia y permanencia a los asuntos humanos. Esto no significa convertirnos al nihilismo. Nada más alejado a eso. Pensar políticamente es pensar en la apertura de la política como posibilidad siempre presente. Como Arendt escribe, cada nuevo nacimiento, como cada emergencia de la política en el océano de la cotidianidad, representa el potencial quiebre del *statu quo*, una oportunidad más para alterar el destino colectivo.

Acción y pensamiento, para Arendt, van de la mano. Son dos caras de la misma moneda. Pensar políticamente es un pensar actuando o un actuar pensando. El pensamiento político tiene como base el juicio reflexivo, que nace necesariamente del diálogo con los otros e imaginando la perspectiva de los otros, no únicamente del diálogo con uno mismo. El pensamiento político no es una observación desinteresada que pretende ofrecer un punto de vista universal e imparcial.¹² Es un pensar a partir del otro y del encuentro con distintas perspectivas, valoraciones y, sobre todo, pasiones. Que en la actualidad estas palabras puedan sonar triviales nos demuestra que la capacidad de pensar políticamente es, como Arendt propone, la excepción y no la regla.

Verónica Zebadúa Yáñez

¹² Sobre este punto, ver el magnífico ensayo de Cavarero, Adriana, "Politicizing Theory", *Political Theory*, vol. 30, no. 4, August 2002.



REDONDA

ALAIN BADIOU

(Rabat, Marruecos, 1937)

La amplitud de la obra y del quehacer de Alain Badiou impide situarlo de manera precisa. Antes que nada, filósofo, pero también marxista, dramaturgo, militante. Ocurre que para él la filosofía no es una dimensión separable del mundo. Las verdades se producen en los cuatro campos propiamente humanos: el arte, la política, el saber y el amor. El encuentro del sujeto con una verdad (artística, política, científica o amorosa) tiene efectos, constituye lo que él llama un acontecimiento que cambia el orden establecido. Su concepto de “verdades” (nótese el plural), así como el de “acontecimiento” (cuando encontramos una verdad y le somos fieles, la seguimos), y las “multiplicidades” son pilares en su obra.

Desde mi perspectiva, su obra cobra valor justamente por su congruencia. Es un pensador que se expresa en los órdenes de verdades que predica. La congruencia de la vida con la obra, soslayable en cualquier otra práctica, es esencial para el filósofo. Su pensar es también su quehacer.

Así, podemos ver a Alain Badiou (como de hecho me ha sucedido) dando una gran conferencia en un multitudinario auditorio en cualquier lugar del mundo, y salir luego a la calle a acompañar las protestas populares. O bien, últimamente, entrevistado en la televisión, y en términos muy sencillos hablar sobre la pobreza, los derechos de los obreros sin papeles y la lucha de clases, así como del amor, las artes y la poesía.

Si bien presenta un sistema filosófico bastante complejo y riguroso, se trata de un pensamiento en movimiento capaz de conjugar lo más opuesto, por ejemplo a Sartre y Lacan, como sus maestros declarados, a los que a su vez no frecuentaba sino a partir de sus textos.

Toma categorías del psicoanálisis (los tres registros, las fórmulas de la sexuación, el concepto del amor de cierto momento de la obra de Lacan, etc.) para nutrir su filosofía.

Respecto de Lacan dirá en entrevista: “En definitiva, él es para mi una fuente constante de inspiración, y entonces también de dificultades”.

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves. The top staff is the right hand, and the bottom staff is the left hand. The score includes various dynamic markings: *mp* (mezzo-piano), *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), *ff* (fortissimo), and *f* (forte). There are also articulation markings such as *loco* and *m.d.* (mezzo-dolce). Performance instructions include *stringendo* and *Ped.* (pedal). The score is written in a key with one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and a variety of articulation marks like accents and slurs.

Su relación con el psicoanálisis será también ambigua. Por ejemplo, su proximidad con Platón lo aleja de Lacan. Platón es un referente insoslayable que le ofrece una valiosa juntura filosofía-política. De hecho, publicó recientemente una traducción muy peculiar de *La república*, donde nos presenta un Platón contemporáneo.

A mi modo de ver, la articulación del quehacer de Alain Badiou con la configuración parisina de la Teoría crítica se produce por más de una vía. Su sensibilidad hacia las verdades que ofrece la pintura, la poesía y el teatro constituye un punto de encuentro importante. En su libro *El Siglo* se sirve de las artes del siglo XX como los indicadores válidos de sus verdades. El teatro como la filosofía pueden ser acciones políticas. En otro orden, el filósofo sitúa a las matemáticas en el lugar de la metafísica, lo cual complejiza enormemente su sistema de pensamiento a la vez que lo deslinda de cualquier idea de trascendencia o de absoluto. Su sistema filosófico (tal vez por plantearse como “sistema”) lo aleja de Deleuze, Foucault y Derrida, sus contemporáneos. El de Alain Badiou es tal vez el último gran sistema filosófico del que tenemos noticia.

Pero su lazo tal vez más directo con el pensamiento crítico tiene que ver con un retorno a Marx, retorno que implica una reformulación novedosa pero, sobre todo, una posibilidad práctica. En uno de sus últimos libros, *La hipótesis comunista*, lleva a Marx a una validez lógica. Alain Badiou es, también, gran lector francés de Hegel.

Además, no podemos soslayar que Badiou, cercano de Althusser, tomó parte del movimiento del 68 francés del lado del maoísmo. Su militancia ha ido siempre en consonancia con su pensamiento. Más recientemente, fundó con otros un partido político, Obreros Sin Papeles, que responde a la coyuntura crítica de la situación de los migrantes en Francia. También, de paso, señala los grandes baches y las injusticias extremas frutos del capitalismo salvaje que vive el mundo de hoy.

La publicación del libro *De quoi Sarkozy est-il le nom?* le valió una popularidad inmediata, un récord de ventas que lo llevó a programas de radio, televisión, en fin, a la cúspide de lo más leído en Francia.

A la vez que su capacidad de producción es asombrosa, su popularidad no le hace perder un ápice de rigor filosófico.

La amplitud del pensamiento de Alain Badiou se despliega en sus dos obras más importantes: *El ser y el acontecimiento*, publicado en 1988 y *Lógicas de mundos (El ser y el acontecimiento 2)*, publicado en marzo de 2006. En estos dos volúmenes, que establecen continuidad,

(stringendo) - >

7 *f* 7 *f* *loco* *sf* *f* *loco* *sf* *loco*

mf *f*

(Ped) - >

expone de manera acabada su sistema filosófico. Entre ambos ha tenido lugar una frondosa producción oral y escrita traducida a múltiples idiomas.

Particularmente, me acercó a él la lectura del ensayo “La ética, tratado de la conciencia del mal”. Allí denuncia la ética moderna como una ética hipócrita. “El objeto de esa ética es el hombre blanco, el hombre víctima”. Respecto del mal, en una dialéctica renovada, lo vacía así de trascendencia: “El mal es eso de lo que la ética no goza”. Libros como *San Pablo o los fundamentos del universalismo* o *Pequeño panteón portátil*, pasando por *El elogio del amor* o sus obras de teatro, muestran una multiplicidad que apunta a los cuatro lugares por donde acontecen las verdades: las artes, las ciencias, el amor y la política.

Actualmente, está escribiendo “La inmanencia de las verdades” que parece anunciarse como su tercera gran obra (junto con *El ser y el acontecimiento* y *Lógicas de mundos*). A la vez, así se titula el seminario que imparte en la actualidad en la École Normale Supérieure en París.

Planteará que la filosofía contemporánea “debe ser una filosofía de lo múltiple”. Su estilo es tan diverso como lo que escribe, puede ir desde una prosa poética hasta una escritura formal, cerrada o aforística, que en muchas ocasiones pasa por la ironía. Atesoro algunos diálogos a lo largo de nuestros encuentros, en los que –por la temática de mi investigación–, me remitió más de una vez a Herbert Marcuse.

Susana Bercovich: - ¿Todo saber es recuperable para beneficio del sistema?

Alain Badiou: - Sí.

SB: - ¿También su sistema filosófico?

AB: - No en este siglo, porque Marx y la lucha de clases aún no son recuperables.

Durante el curso de mi investigación de lo que llamé “La dicha en la esclavitud” tuvimos el siguiente diálogo en la calle:

SB: - ¿Cómo es posible esta servidumbre voluntaria? Me detengo ante mi propio trabajo, me niego a continuar indagando.

AB: - Todo se puede comprender, pero no todo se puede aceptar.

Susana Bercovich

The image shows a musical score for piano and violin. The score is divided into two systems. The first system is marked '(stringendo)' and 'Violento, con brio (♩ = ca. 100)'. It features a violin part with a 'loco' marking and a piano part with a 'loco' marking. The second system is marked 'calando' and features a violin part with a 'loco' marking and a piano part with a 'loco' marking. The score includes various dynamic markings such as *f*, *ff*, *fff*, *mf*, and *mp*. There are also performance instructions like '3' and '5' indicating fingerings or articulations. The score ends with a '(Ped.)' marking and a right-pointing arrow.

BLANCA

MIJAÍL M. BAJTÍN

(Oriol, Rusia, 1895 – Moscú, 1975)

Someone who writes about communication, becomes, in a sense without ever intending to have become, a social critic.

(Alguien que escribe sobre la comunicación se convierte, en un sentido, y sin siquiera albergar la intención, en un crítico social).¹

Mijaíl Bajtín empezaba su trayectoria intelectual hablando de la crisis de “toda la cultura ideológica” de nuestro tiempo. Definió la crisis como una ruptura entre la motivación del acto ético y su producto, o resultado final, un desajuste entre la teoría y la práctica. Hay una cierta afinidad entre las preocupaciones filosóficas que se plantearon los pensadores de la Escuela de Frankfurt, que hablaron de la crisis de la cultura contemporánea, y las del ruso, que señaló el abismo abierto entre el mundo de la cultura y la vida real. Y la vida la definía como un devenir permanente, abierto y pleno de riesgo, del acto ético. Vivir es actuar permanentemente en compañía de otros. El elemento de cohesión entre la cultura y la vida sería la idea de la responsabilidad.

Sus ideas sobre el funcionamiento social del lenguaje, sobre la autoría, sobre el género de la novela ilustran, además, toda una serie de aproximaciones a la cultura, el lenguaje y la sociedad en el propio cuerpo de estas ideas; es decir, vienen a ser autorreferentes.² Sus apor-

¹ WILLIAMS, Raymond, *Resources of Hope*, London, Verso, 1989, p. 23.

² “Los textos de Bajtín son autorreferentes, se trata de una filosofía del lenguaje que ilustra a sí misma mediante una orientación hacia un habla indirecta” (GOGOTISHVILI, L. A. / GUREVICH, P. S., eds. *Baxtin kak filosof*, [M. M. Bajtín como filósofo], Moscú, Nauka, 1992, p. 144, trad. T. Bubnova).

The image shows a musical score for piano, likely a piece by Mijaíl Bajtín. The score is written for piano and includes a treble and bass clef. The time signature is 4/4. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into two systems. The first system starts with a tempo marking of 'calando' and a dynamic of 'p'. It includes markings for 'nervoso' and 'lunga'. The second system starts with a tempo marking of 'Meno mosso' and a dynamic of 'p'. It includes markings for 'loco' and 'poco rall.'. The score ends with a dynamic of 'mp'. There are also performance instructions like 'Ped.' and '3' indicating triplets.

taciones, o las del llamado Círculo de Bajtín, abarcan la filosofía del lenguaje, la antropología filosófica, la teoría literaria y han sido usadas por un gran número de disciplinas humanísticas e incluso aquellas que no pueden considerarse tales.

M. M. Bajtín fue un pensador marginal, que estuvo activo en la década de los 20 en Rusia (entonces la Unión Soviética), cuando publicó la primera versión de su ahora famoso libro sobre Dostoievski.³ Trabajó en forma de seminario o grupo de investigación en compañía de toda una serie de pensadores en ciernes, filósofos jóvenes y trabajadores de la cultura, llamado el Círculo de Bajtín, entre los cuales destacan sus cómplices intelectuales y/o coautores V. N. Voloshinov y P. N. Medvedev. Entre los intereses del Círculo de Bajtín en los 20 ocupa un lugar destacado la polémica con los formalistas. Bajtín fue perseguido y condenado por el régimen estalinista. Fue deportado, y, en medio de una existencia siempre precaria y a veces casi ilegal, dejó una producción intelectual siempre tangencial con respecto a las tendencias ideológicas oficiales y centrales del pensamiento en su país y, por lo tanto, imposible de publicar en las condiciones de una abierta represión. Y así resultó que, a pesar de que Bajtín (1895-1975) fuese un estricto contemporáneo de los fundadores de la Teoría crítica Horkheimer (1895-1973) y Adorno (1903-1969), y aunque las fuentes de su formación intelectual y algunas de sus ideas fundamentales basadas en esta formación fuesen las mismas y/o hubiesen producido reflexiones afines, no hubo ninguna influencia mutua ni interacción entre los pensadores de la Escuela de Frankfurt y el filósofo ruso, por razones obvias de imposibilidad de información y contacto en las duras condiciones históricas. Solo dentro del desarrollo de la Teoría crítica posterior a la efectiva desaparición de los fundadores de la Escuela de Frankfurt, cuando muchas corrientes de pensamiento y personalidades críticas asumiesen como suyas las premisas y enfoques bajtinianos, se puede hablar del ingreso y aceptación del conjunto *accesible* de las ideas bajtinianas en lo que ahora puede llamarse Teoría crítica.⁴ En 1963 vio la luz una nueva edición de la obra sobre Dostoievski; en 1965,

³ *Problemas de la creación de Dostoievski*, Leningrado, Priboi, 1929; *Problemas de la poética de Dostoievski*, Moscú, Sovetski Pisatel, 1963. (Una nueva edición en español: Ciudad de México, FCE, 2012; trad. T. Bubnova).

⁴ “El carnaval bajtiniano se ha perdido en el tiempo”, dijo un investigador ruso. Las ideas destinadas a una época y a un diálogo social específicos salieron a la luz y cayeron en un contexto inesperado de las décadas de 1960 y 1970. Las obras nunca llegaron en un orden cronológico, sino que las ideas de Bajtín y su círculo tenían que reconstruirse conforme cambiaba el clima político y los textos se iban recuperando.

Più mosso (♩ = ca. 92)
con espressione
loco

delicato

p *mf* *mf* *p* *p*

(Ped.)

se publicó la disertación sobre Rabelais defendida en 1946.⁵ Hacia 1970 llegó la noticia de que dos libros de la década de 1920, sobre la filosofía del lenguaje y la crítica del formalismo, eran de la pluma de Bajtín.⁶ En 1975 y en 1979 aparecieron dos colecciones de trabajos de varios años, muchos de ellos inéditos (*Problemas literarios y estéticos* y *Estética de la creación verbal*, respectivamente). Y solo después de 1986, cuando se dieron a conocer algunos trabajos más tempranos (escritos hacia 1924) del pensador ruso, se hizo evidente la amplitud del proyecto filosófico inicial de Bajtín, que con el transcurso de los años derivaría hacia una concepción general del lenguaje, de la literatura y de la cultura, dada la imposibilidad en aquel contexto de cualquier otra filosofía que no fuera aquella que se considerara marxista por los jerarcas soviéticos, mientras que Bajtín se consideraba a sí mismo seguidor del neokantismo. Es pertinente señalar que tanto la orientación marxista de la Escuela de Frankfurt, como la “no marxista” de Bajtín comparten la característica de ser contestatarias con respecto a las tendencias dominantes de las culturas respectivas en las que actuaron. En el caso de los de la Teoría crítica se trata de una postura abiertamente política; en el caso de Bajtín, bajo una represión ideológica francamente atroz y en ausencia de cualquier diálogo ideológico, sus iluminaciones tenían que ser reinterpretadas póstumamente.

El acto, personalizado mediante la responsabilidad, es la categoría central. Los actos pensamiento, actos sentimiento, actos de conocimiento o de creación estética están indisolublemente ligados a la creación ideológica verbal, en forma directa o implícita. Cada sujeto es *autor responsable* de cada enunciado-acto, pero al mismo tiempo su co-autor es el receptor, escucha o destinatario del acto verbal que es el enunciado. *En el Ser no hay coartada*: siempre estamos ideológicamente implicados y comprometidos mediante el resultado de nuestros actos, de un modo concreto, pero nuestra responsabilidad es de orden ontológico: no se asigna jurídicamente ni se rechaza a discreción, sino que es.

Los conceptos de autoría y responsabilidad se relacionan a su vez con el *diálogo* inherente a cada enunciado, y con la *polifonía* propia del género de la novela, derivada del carácter

⁵ *La obra de François Rabelais y la cultura popular de la risa en la Edad Media y el Renacimiento*, Moscú, 1965 (en español: *La cultura popular de la Edad Media y el Renacimiento*, trad. del francés Julio Forcat y César Conroy, Barcelona, Barral, 1976).

⁶ VOLOSHINOV, V. N., *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, Leningrado, Priboi, 1929 (versión española, Madrid, Alianza, 1992, trad. T. Bubnova); MEDVEDEV, P. N., *El método formal en los estudios literarios*, Leningrado, 1928 (versión española, Madrid, Alianza, 1994, trad. T. Bubnova).

The image shows a musical score for piano, consisting of three staves: a treble staff at the top, a bass staff in the middle, and a grand staff (bass and treble) at the bottom. The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 4/4 time signature. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings. A 'poco rall.' instruction is written above the treble staff. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

pluridiscursivo y multilingüe del funcionamiento del lenguaje en la sociedad. El dialogismo no significa un “amor a la conversación o una fe en el poder restaurativo de la palabra”,⁷ sino que se trata de la orientación dialógica (dígase ideológica) de la palabra inherente a cada emisión verbal y cada acto vinculado a ella. ¿Qué quiere decir orientación dialógica de la palabra? Que cada vez que decimos algo con intención de ser comprendidos, nos dirigimos siempre a alguien concreto y formamos nuestro enunciado de acuerdo con nuestras expectativas de respuesta. Al mismo tiempo, al utilizar el lenguaje expresamos ya una actitud a algo que fue dicho antes de nosotros, es decir respondemos a alguien, y así nuestro enunciado está doblemente orientado en el diálogo existencial. Porque además de una aproximación estrictamente disciplinaria, pragmática y sociolingüística,⁸ esta manera de ver la comunicación se constituye en un rasgo antropológico, esto es, en algo que nos determina como seres humanos. La misma idea de la responsabilidad, aparte del compromiso, incluye obviamente la idea de respuesta: contraer esta responsabilidad, concreta y ontológica a la vez, significa responderle a alguien. En esta parte, hace falta agregar que uno de los participantes en este diálogo social y ontológico a la vez se erige en una terceridad vinculada a valores, el tercero es un interlocutor interno y virtual que al encontrarse fuera de la dimensión concreta espacio-temporal del diálogo, posee en cambio la capacidad del juicio ético-estético al cual nos orientamos implícitamente: es el lector “futuro”, el “pueblo”, un interlocutor “perfecto” capaz de entendernos, o, dado el caso, Dios. *La ética en este contexto se concibe no como la fuente de los valores, sino como un modo de relacionarse con los valores.* El espacio en que se desenvuelve el diálogo existencial es el del “gran tiempo”.

Mediante el manejo del concepto del autor, que tiene por contraparte el del héroe, Bajtín proyecta estas nociones de origen teórico-literario sobre los problemas filosóficos que apelan a una nueva *prima philosophia* basada en una ética y una estética de la responsabilidad, comprometidas con la alteridad constitutiva del sujeto, que se afirma a sí mismo en un diálogo con el otro.

⁷ HIRSCHKOP, Ken, *Mikhail Bakhtin: An Aesthetics for Democracy*, Oxford, Oxford University Press, 1999, p. 4.

⁸ A partir de las ideas del Círculo de Bajtín acerca de la interacción discursiva y la alteridad fueron desarrollados los conceptos tan significativos como hibridación (sintáctica y cultural), el que particularmente se integró a la idea de la transculturación, así como heteroglosia, exotopía y otros.

Meno mosso (♩ = ca. 84)

loco

pp

Più mosso (♩ = ca. 100)

molto rubato legato e cantabile

p

mp

pp

molto rit. ————

88

lunga

ppp

lunga

lunga

(Ped) →

La polifonía, que en la versión bajtiniana es propia de las novelas de Dostoievski, implica la independencia de los héroes con respecto a la ideología del autor. El autor de alguna manera “permite” que sus personajes en su esencia ideológico-verbal expresen sus puntos de vista acerca del mundo y de sí mismos, para que el autor sea capaz de entablar un diálogo existencial con estas voces ideológicas que trascienden a los personajes entendidas tan solo como funciones textuales. Así, los “héroes” se crigen en una hipótesis de “mundo real”, mismo que mediante estas voces entabla el diálogo con el autor. (También esto significa que la “realidad” habla con el autor mediante las voces sociales). La noción de la novela abierta, consecuencia de la polifonía, deja entrever una confianza en la literatura como manifestación más profunda de lo humano que permite un diálogo abierto hacia el *gran tiempo* en el cual la humanidad se manifiesta como un todo, más allá de los límites espacio-temporales que la misma literatura como fenómeno social nos impone.

Otro conjunto de ideas, en el fondo relacionadas con lo expuesto, pero que para algunos críticos coordinan mal con la ética de la responsabilidad y con la estética del diálogo del autor con el héroe, se refiere al concepto de la cultura popular de la risa. Es la concepción de la cultura divergente de la postura de los fundadores la Escuela de Frankfurt. Para Adorno, los valores de la alta cultura entendida como logros más sublimes del género humano deben ser salvaguardados de la invasión bárbara de la cultura de masas. Bajún, en cambio, muestra la cultura popular de la risa (de la Edad Media y el Renacimiento) como capaz de oponer sus propios valores y resistir a la autoritaria cultura oficial representada por el Estado señorial y la Iglesia. La risa popular y colectiva, remanente de las religiones agrarias arcaicas europeas, dentro de las cuales tenía una función positiva y afirmativa, permite construir una visión del mundo *sub specie risu*, desde la risa, que permite percibir los aspectos de la realidad inaccesibles a la cultura autoritaria y seria. La cultura arcaica de la risa sobrevive en forma del “carnaval”, la serie de festividades de ciclo agrario en las cuales se resguardaban los elementos de las religiones paganas precristianas. En la Edad Media la cultura popular con sus carnavales, fiestas del Corpus, día de los inocentes, misas y procesiones paródicas, etcétera, se convirtió en una cultura popular urbana que tenía un espacio y un calendario asignados por la tradición y tolerados por la autoridad en calidad de una “válvula de escape” para las tensiones sociales de tiempo en tiempo. Desde luego, la capacidad revolucionaria de los “carnavales”, adoptados con entusiasmo por algunos movimientos juveniles de los años 60 y 70 del siglo XX es espuria: los carnavales históricos más

Andante tranquillo (♩ = ca. 100)

delicato

p

pp

mf

(Ped.)

bien o fueron derrotados⁹ o se integraron a la cultura oficial; irónicamente es lo mismo que sucedió con los movimientos mencionados de la segunda mitad del siglo XX.

La mejor manera de enfocar el “carnaval de Bajtín” es entender su valor de utopía teórica y sobre todo su integración a una teoría literaria capaz de explicar ciertos fenómenos literarios mal comprendidos por la historia literaria tradicional regida por los altos valores de las culturas dominantes, representados por el “canon” o la “gran tradición”. El enfoque de Bajtín dirige la atención del investigador hacia las manifestaciones que han quedado fuera del margen señalado por la alta cultura. Además, el carnaval con su espíritu libertario y su mensaje implícito acerca de la relatividad y carácter provisional de todo estado temporal –carga ideológica contestataria, si las hay– penetra en la literatura y otras manifestaciones artísticas y culturales mediante la *carnavalización*, influencia de dichos elementos festivos en los textos *carnavalizados* sea por contacto directo con las fiestas, sea mediante obras *carnavalescas* (escritas y elaboradas específicamente para ser integradas a una festividad concreta), sea a partir de otras obras artísticas carnavalizadas ya existentes. El “contacto libre y familiar”, con la consiguiente expresión libre de opiniones diversas mediante *anacrisis* (provocación de la palabra por la palabra) o *sinacrisis* (confrontación de los puntos de vista diversos sobre un mismo asunto) se da mejor en las páginas literarias que en los escenarios sociales aun considerados “democráticos”. Pero la fe en el poder de la palabra ideológica y sobre todo de la literatura concebida de esta manera es muy contagiosa. Bajtín explicó mediante su dispositivo carnavalesco la obra de Rabelais; Dostoievski, escritor serio por excelencia, posee un lugar privilegiado en las filas de los autores no sólo polifónicos, sino también carnavalizados, en la opinión del pensador ruso. En el siglo XX no pocas obras literarias han sido no solo explicadas desde este punto de vista, sino también escritas de acuerdo con estas recetas. Los elementos de la cultura popular mexicana, en particular, asimismo se dejaron interpretar como una oposición implícita y a veces manifiesta al poder y sus símbolos. Las ideas sobre la hibridación y el diálogo entre culturas han tenido una aceptación y un desarrollo en la crítica latinoamericana.

Tatiana Bubnova

⁹ Ver LE ROY LADURIE, Emmanuel, *El carnaval de Romans. De la Candelaria al miércoles de Ceniza (1579-1580)*, 1979, trad. Ana García Bergna, Ciudad de México, Instituto Mora, 1994. Este libro es una de las objeciones mejor sustentadas por parte de un historiador que el esquema de Bajtín ha recibido.

The image shows a musical score for piano, consisting of four measures. The top staff is the right hand, and the bottom staff is the left hand. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The first measure is marked *pp* and *cantabile*, with a *loco* instruction above the first staff. The second measure is marked *p*. The third measure is marked *mp*. The fourth measure is marked *mf* and includes a *roll* instruction with a dashed line. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

ROLAND BARTHES

(Cherburgo, Francia, 1915 – París, 1980)

Si hiciéramos el ejercicio de lectura de la obra de Roland Barthes, tal como la emprendió el filósofo Jacques Derrida en su texto *Las muertes de Roland Barthes*,¹ observaríamos los extremos de un camino intelectual que se abisma desde el ensayo sistemático a una escritura liberada y creativa. Este salto de casi treinta años, este cambio radical de su pensamiento y escritura, es en realidad la visión de dos extremos del devenir de un pensador cuyo desarrollo se comprende con la lectura de toda su obra. Barthes siempre tuvo la fortuna de ejercer un pensamiento crítico acerca de las ideas que le precedieron, pero también de ejercerlo acerca de sus mismos hallazgos, de tal manera que su obra refleja esa constante actividad crítica.

En *El grado cero de la escritura* de 1953 se observa un espíritu preestructuralista, al afirmar que la literatura está formada por el triángulo del lenguaje, el estilo y, algo novedoso para su época, la forma, aun cuando será hasta la segunda mitad de la década de los 60 cuando Barthes ocupará un lugar sustantivo, como estructuralista, en el panorama de la teoría literaria del siglo XX. En 1966 se publica *Crítica y verdad*, en respuesta al puntilloso artículo que había publicado —un año antes— el crítico de la vieja escuela francesa Raymond Picard, *Nouvelle critique ou nouvelle imposture* (*Nueva crítica o nueva impostura*). Las acusaciones de Picard a la generación de Barthes —entre los que podemos contar a Michel Foucault, Jacques Lacan, Gilles Deleuze y Jacques Derrida— señalan la resistencia de la academia acerca de la gran revolución que supuso el estructuralismo en el pensamiento crítico francés de esos años, acusándolo de producir “obras vacías intelectualmente, verbalmente sofisticadas, moralmente peligrosas

¹ Jacques Derrida lleva a cabo la lectura de su primer libro: *El grado cero de la escritura*, 1953, y el último: *Cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, 1980.

Meno mosso (♩ = ca. 76) A tempo (♩ = ca. 88) loco

mp p pp 3 3 3

(Ped.)

y que sólo deben su éxito al esnobismo”.² Barthes emprende a la vez que una defensa, una declaración de principios que sitúa a la obra literaria como un problema del lenguaje, la escritura y la lectura, más allá de consideraciones biográficas, históricas o psicológicas del autor, que habían sido los modos de aproximación de la crítica desde finales del siglo XIX.

Barthes asimila, como muchos de sus contemporáneos, el notable trabajo de antropología estructural de Claude Lévi-Strauss (1908-2009), quien a su vez asimila la herencia de Ferdinand de Saussure (1857-1913) y del formalismo ruso, sobre todo de Roman Jakobson (1896-1982). Lévi-Strauss introduce las nociones de lingüística saussuriana como sistema, opuesto binario, diacronía y sincronía, para describir comunidades étnicas, pero su influencia rebasará el ámbito antropológico para abarcar los estudios literarios, sociológicos, filosóficos y psicológicos. La publicación de *Les structures élémentaires de la parenté* (*Las estructuras elementales del parentesco*) en 1949, situó a Lévi-Strauss como el punto de partida de la nueva escuela crítica francesa, de la que Roland Barthes formará parte.

Desde el positivismo del siglo XIX, que intentó aplicar los principios de las ciencias naturales a las disciplinas humanas, no se había llegado a un consenso de cómo abordar, desde un punto de vista científico, fenómenos como la literatura. La lingüística de Saussure hizo posible pensar a la literatura desde sus aspectos inmanentes y la mención de una nueva ciencia: la semiología,³ sirvió a toda una generación de estudiosos de la literatura y los signos, entre los que podemos contar a Barthes, para elaborar un sofisticado corpus de conceptos específicos llamado metalenguaje, es decir, un lenguaje que habla del lenguaje.

Roland Barthes fue un caso singular en el contexto del estructuralismo francés. Si bien la primera parte de su obra se encarga de sentar las bases de la semiología: *Elementos de semiología* (1965), *Introducción al análisis estructural de los relatos* (1966), por citar dos de sus trabajos más conocidos, Barthes establecería una distancia crítica ante una semiología científica, sin abandonar la idea de que el lenguaje es el problema central de cualquier estudio sobre el sentido. Esta distancia tiene que ver, en parte, con el coloquio que organizó la universidad estadounidense Johns Hopkins en 1966, *The Languages of Criticism and the Sciences of Man: the*

² Paráfrasis de Roland BARTHES en *Crítica y verdad*, Ciudad de México, Siglo XXI, p. 9.

³ “Una ciencia que estudie la vida de los signos en el seno de la vida social; formaría parte de la psicología social, y, por consiguiente, de la psicología general”. Afirmación de Saussure durante el curso que impartió a principios de siglo en Ginebra (recogido póstumamente por sus alumnos Charles Bally y Albert Sechehaye en *Curso de lingüística general* de 1916), DE SAUSSURE, Ferdinand, *Curso de lingüística general*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1994, pp. 42-43.

colando ----- Nostalgico, lamentoso (♩ = ca. 76)

stringendo -----

cresc. poco a poco -----

(Ped) ----- Ped. ----- Ped. -----

Structuralist Controversy (Los lenguajes de la crítica y las ciencias del hombre: la controversia del estructuralismo), en el que Roland Barthes participó con la ponencia “Escribir un verbo intransitivo?”.⁴ Este encuentro entre intelectuales franceses y académicos estadounidenses daba la bienvenida al estructuralismo como la corriente teórica que solucionaba todos los problemas de interpretación del mundo, no solo de la literatura. Sin embargo, la ponencia de otro asistente al coloquio, Jacques Derrida, puso en cuestión esta corriente e inauguró la deconstrucción como una práctica filosófica que ganaría adeptos en Estados Unidos: Paul de Man, Hillis Miller y Geoffrey Hartman. Barthes asimiló a su propio pensamiento las ideas derridianas: “la noción misma de signo al postular el retroceso de los significados, el descentramiento de las estructuras”.⁵ Los historiadores de teoría literaria suelen considerar este encuentro de la Universidad Johns Hopkins como el momento de transición al posestructuralismo, que debería considerarse como un estadio de la misma crítica francesa que fue conocida como estructuralista.

El histórico coloquio no fue el único motivo por el cual Barthes se alejó de una práctica semiológica ortodoxa; Barthes mantuvo un diálogo constante con sus contemporáneos: su amistad intelectual con Julia Kristeva, Michel Foucault, Jacques Lacan y el mismo Jacques Derrida, modificaron, enriquecieron y ampliaron su perspectiva. A lo largo de los años 70, Barthes expuso en textos como “La aventura semiológica” o el libro *Roland Barthes por Roland Barthes* de 1975, las etapas de su pensamiento: el primero, signado por la influencia de Sartre, Marx y Brecht, del que provienen sus primeras publicaciones: *El grado cero de la escritura* (1953) y *Mitologías* (1957). El segundo, guiado por Lévi-Strauss y Saussure, reflejado en *Elementos de semiología* (1965) y *El sistema de la moda* (1967). El tercero, centrado en la textualidad, a partir del intercambio con Kristeva, Lacan, Sollers y Derrida, con obras como: *S/Z* (1970), *Sade, Fourier, Loyola* (1971) y *El Imperio de los signos* (1970); y el último cuyo tema, señalado por Barthes, es la moralidad, entendida para él como “el pensamiento del cuerpo en estado de lenguaje”,⁶ con sus libros *El placer del texto* (1973) y *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975), de construcción autobiográfica. Faltaría, para completar este último bloque, *Cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, publicada el mismo año de la muerte de Barthes, en

⁴ *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1987, pp. 25-33.

⁵ “La aventura semiológica” (1974) en *La aventura semiológica*, Barcelona, Paidós, 1990, p. 12.

⁶ *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975), Caracas, Monte Ávila, 1978, p. 160.

(stringendo) ----- Allegro risoluto, con fuoco (♩ = ca. 104)

The image shows a page of a musical score, likely for piano and orchestra. The score is written in a complex, modern style with many accidentals and dynamic markings. The tempo is marked "Allegro risoluto, con fuoco" with a metronome marking of approximately 104 quarter notes per minute. The score includes various performance instructions such as "legato", "violento", "nervoso", and "loco". Dynamic markings include "sf" (sforzando), "mf" (mezzo-forte), and "ff" (fortissimo). The score is divided into measures, with some measures containing multiple notes and rests. The bottom of the page has a pedal marking "(Ped.)" with an arrow pointing right.

1980, en donde la primera persona señala el proceso de lectura de la imagen, ya no desde la semiología, sino desde la subjetividad misma.

Las preocupaciones de Barthes sobre la escritura, el sentido y la interpretación no solo se centraron en la literatura, su obra recorre manifestaciones de la cultura popular, la moda, el cine y la fotografía. Para él,

innumerables son los relatos del mundo. Ante todo, hay una variedad prodigiosa de géneros, distribuidos entre sustancias diferentes, como si toda materia fuera buena para el hombre para confiarle sus relatos: el relato puede estar sustentado por el lenguaje articulado, oral o escrito, por la imagen, fija o móvil, por el gesto y por la mezcla ordenada de todas estas sustancias.⁷

Esta apertura que se anuncia en su etapa semiológica refleja la capacidad de Barthes para observar el mundo en términos de escritura y lectura y, sobre todo, como un ejercicio crítico que asumió en principio “el placer del texto”. Escritura y lectura serían para él dos caras de la misma moneda, un ejercicio circular para comprender la cultura. Barthes tampoco hizo una distinción entre el acto creativo de la obra artística y la obra crítica, esta última considerada desde siempre como el hijo bastardo del arte. En su “Lección inaugural de la cátedra de semiología literaria del Collège de France” en 1977, Barthes retoma preocupaciones de la década anterior, expresadas en su texto “Escribir ¿un verbo intransitivo?”: “entiendo por literatura no un cuerpo o una serie de obras, ni siquiera un sector de comercio o de enseñanza, sino la grafía compleja de las marcas de una práctica, la práctica de escribir”.⁸

970

La muerte del autor

Una vez asimilada la crítica de Derrida al estructuralismo y en un contexto de revolución académica, no es casual que 1968 sea el año de la publicación de su famoso artículo “La

⁷ “Introducción al análisis estructural de los relatos” en *La aventura semiológica*, Barcelona, Paidós, 1990, p. 163.

⁸ “Lección inaugural de la cátedra de semiología literaria del Collège de France” en *El placer del texto y lección inaugural*, Ciudad de México, Siglo XXI, 2004, p. 123.

energico (lo stesso tempo)

ff

loco

6

7

5

loco

mp

mf subito

molto espressivo

(Ped)

muerte del autor”. En alusión a la afirmación de Nietzsche, Barthes desplaza la figura sustantiva del autor (su psicología, intenciones, estatura cultural) hacia el lector (“un hombre sin historia, sin biografía, sin psicología [...] *alguien* que mantiene reunidas en un mismo campo todas las huellas que constituyen el escrito”),⁹ como la entidad que interpreta y da sentido a un texto. El lector como creador de sentidos fue sin duda una de las aportaciones más importantes a los estudios literarios. Una idea que suscribirían personalidades como Michael Foucault y que coincidiría con otras corrientes, contemporáneas a Barthes, como la *Reader response* anglosajona y la Teoría de la Recepción de la Escuela alemana de Constanza.

En “La muerte del autor” se lee la noción de intertextualidad, acuñada por Julia Kristeva, a partir del concepto de polifonía de M. M. Bajtín:

Hoy en día sabemos que un texto no está constituido por una fila de palabras, de las que se desprende un único sentido, teológico, en cierto modo (pues sería el mensaje del Autor-Dios), sino por un espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es original: el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura.¹⁰

En este texto también podemos leer la idea derridiana del descentramiento de sentido:

La literatura (sería mejor decir la *escritura*, de ahora en adelante), al rehusar la asignación al texto (y al mundo del texto) de un “secreto”, es decir, un sentido último, se entrega a una actividad que se podría llamar contrateológica, revolucionaria en sentido propio.¹¹

y, sobre todo, la aportación de Barthes: la consagración del lector como el constructor de sentido, instancia en donde se podría colocar también a la crítica, en tanto lectora:

el lector es el espacio mismo en que se inscriben, sin que se pierda ni una, todas las citas que constituyen la escritura; la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino [...]

⁹ “La muerte del autor” en *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1987, p. 70.

¹⁰ Ídem, p. 69.

¹¹ Ídem, p. 70.

The image shows a musical score for piano, consisting of four measures. The score is written for both the right and left hands. The first measure is marked 'colando' and has a dynamic of 'p'. The second measure is marked 'come un eco' and has a dynamic of 'pp'. The third measure is marked 'in lontananza' and has a dynamic of 'ppp'. The fourth measure is marked 'loco' and has dynamics of 'pp' and 'mp > pp'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The page number 971 is visible in the top right corner.

sabemos que para devolverle su porvenir a la escritura hay que darle la vuelta al mito: el nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor.¹²

En sus últimas publicaciones, Roland Barthes parece revivir al autor, al utilizar la primera persona y una subjetiva propuesta de lectura. Sin embargo, como el mismo *escribidor* explica en la presentación de *Roland Barthes por Roland Barthes*:

En cuanto produzco, en cuanto escribo, es el Texto mismo el que me desposesiona (afortunadamente) de mi duración narrativa. El Texto no puede contar nada; se lleva mi cuerpo a otra parte, lejos de mi persona imaginaria, hacia una suerte de lengua sin memoria, que es ya la del Pueblo, la de la masa insubjetiva (o sujeto generalizado), aunque yo siga estando separado de él por mi manera de escribir.¹³

Roland Barthes, en una esfera independiente a la Teoría crítica de la Escuela de Frankfurt, preocupada por leer la cultura como fenómeno de la modernidad capitalista, entendió como pocos las posibilidades infinitas del lenguaje, en donde el placer del texto, de la escritura y la lectura pasan igualmente por un pensamiento sistemático y crítico, como por un lúdico pensamiento creativo. Estas aproximaciones han sido su aportación al complejo mundo del sentido, a la teoría literaria y a la crítica de la cultura. La comprensión de un signo que no sólo funciona en su nivel referencial, sino también, en su nivel de representación y, por ello, produce infinitas lecturas.

Esther Cohen y Elsa Rodríguez Brondo

¹² *Ibidem*, p. 71.

¹³ *Roland Barthes por Roland Barthes*, op. cit., p. 6.

[colando] ----- Lontano, estatico (♩ = ca 80)

5 7 5 7 5 7 5 7 5
8 8 8 8 8 8 8 8 8

ancora più p pp mf pp mf p

(Ped.)

GEORGES BATAILLE

(Billom, Puy-de-Dôme, Francia, 1897 – París, 1962)

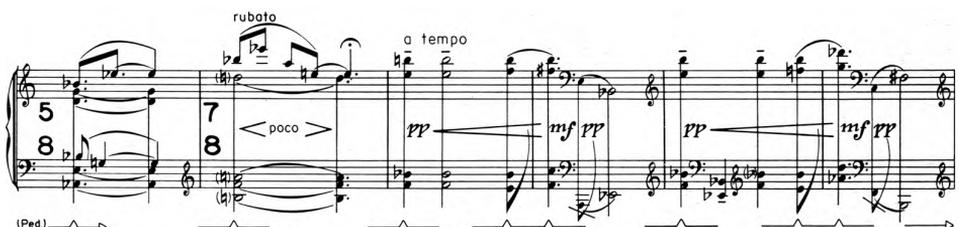
Georges Bataille: posibles aportes a la Teoría crítica contemporánea

Bataille no se distingue por haber dialogado de manera directa y continua con los pensadores emanados de la Escuela de Frankfurt. No obstante, acercamiento entre ambos polos hubo y lejos está de ser baladí. En la década de los 30 Bataille tuvo un fuerte lazo amistoso con un (h)nombre hondamente vinculado con la Teoría crítica: Walter Benjamin. Pierre Missac refiere que fue Bataille quien lo recibiría en París una vez que la represión nazi se había consolidado en Alemania.¹ Instalado en París, Benjamin participó en las reuniones del grupo Acéphale fundado por el propio Bataille, Caillois y Leiris. La intención de la agrupación era restituir el nexo del hombre moderno con lo sagrado dentro de un mundo que se perfilaba cada vez más coagulado por la actitud servil y asimilatoria emanada del capitalismo. El texto hoy clásico de Benjamin titulado “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, escrito hacia 1936, guarda más que un rasgo de hermandad con la postura de los acéfalos reunidos alrededor de Bataille. No obstante, el propio Benjamin consideró que las deducciones prácticas engendradas por Acéphale estaban dissociadas de la realidad social.²

Cuando el nazismo ocupó Francia, Benjamin tuvo que huir una vez más, y confió al propio Bataille numerosos manuscritos de su *Passagemwerk* (Proyecto de los Pasajes) en el que pretendía plasmar una “filosofía materialista de la historia” a través de sus impresiones de la vida parisina de finales del siglo XIX y principios del XX, vida adoquinada por pasajes de acero y cristal. Desde 1927 Benjamin se encontraba trazando esta obra, la cual a la postre dejaría inconclusa a raíz de su supuesto suicidio en 1940. Bataille, quien era funcionario de la

¹ SURYA, Michael, *Georges Bataille. An Intellectual Biography*, London, Verso, 2002, p. 266.

² Id., p. 268.



Bibliothèque Nationale, guardaría celosamente esos escritos. En gran parte a él se debe que hoy en día tengamos acceso a esta obra benjaminiana.³ Por lo demás, y de acuerdo a Surya,⁴ no solo Benjamin tuvo acercamiento con el Bataille de los 30, en el marco de las actividades de Acéphale, sino también Horkheimer y Adorno. Empero, los testimonios sobre este posible encuentro son nimios.

Si bien las referencias directas de Bataille a la Teoría crítica y a los progenitores de esta son prácticamente inexistentes, su pensamiento es, sin tapujos, donatario de varias confecciones que pueden ayudar a la agudización de esa perspectiva. Su pensamiento deambuló por las mismas preocupaciones y se nutrió de los mismos autores. Nos proponemos ahora introducir cuatro de ellas: la noción de “informe”, la categoría de “lo heterogéneo”, el despilfarro o *potlatch*, y por supuesto, la dimensión del erotismo. En las cuatro puntas de esta estrella batailleana encontramos una crítica radical del lazo social en tanto enfocan el tuétano de los sujetos que lo constituyen.

Informe

Hacia finales de los 20 e inicios de los 30, en las publicaciones nacidas del primer proyecto editorial de Bataille, revista *Documents*, existió un apartado que llevaba el nombre de “Diccionario crítico”, el cual estaba dedicado a subvertir la significación que el sentido común y el académico le otorgaban a algunos significantes (camello, chimenea, boca, ojo, etc.). En el número de *Documents* en el que tendría que trabajarse la palabra “diccionario”, Bataille escribió en su lugar: “Informe”.

Informe.

Un diccionario comenzaría en el momento en que ya no daría el sentido sino la necesidad de las palabras. Así, *informe* no es sólo un adjetivo con determinado sentido sino un término que sirve para desubicar, exigiendo generalmente que cada cosa tenga su forma. Lo que él designa carece de derechos en todo sentido y se hace aplastar por todas partes como una araña o un gusano de tierra. En efecto, para que los académicos estén contentos sería necesario que el universo tomara forma. La filosofía entera no tiene otro fin: se trata de otorgar una levita a lo

³ BENJAMIN, Walter, *Libro de los pasajes*, Madrid, Akal, 2004, p. 886.

⁴ SURYA, Michael, *op. cit.*, p. 266.

The image shows a page of a musical score for piano. It consists of three systems of music. The first system starts with a 'delicato' marking and a 'pp' dynamic. The second system includes 'allargando' and 'cresc.' markings. The third system features 'a tempo', 'molto rit.', and 'rit.' markings. The score includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks. At the bottom left, there is a 'Ped.' marking with a line indicating the pedal point.

que es, una levita matemática. En cambio, afirmar que el universo se parece a nada y sólo es *informe* es lo mismo que decir que el universo es algo parecido a una araña o un escupitajo.⁵

“Informe” es, pues, una intervención “antifilosófica”; una categoría que transmite la imposibilidad de una ontología sin fallas, de una semántica y una gramática completas. Al parecer de Bataille, lo informe se antepone a la pretensión del amo, sea político o universitario, a saber: clasificar la realidad y la subjetividad en un molde. La introducción de lo informe pretende desarraigar del idealismo de la forma. Se trata de un “bajo materialismo” apreciado tradicionalmente como el deshecho de la reflexión, pero que en verdad es lo que la constituye. Lo informe es la monstruosidad viscosa de la realidad. Esta misma lógica la veremos propagarse en lo que Bataille nombra “lo heterogéneo”.

Heterogéneo

Fue en “La estructura psicológica del fascismo” (1933), texto en el que Marx, Freud y Durkheim⁶ son fundamento, donde Bataille nos legó ampliamente su articulación sobre la categoría de lo heterogéneo. A la voluntad de homogenización cuantitativa y cualitativa ejercida por la parte productiva de la sociedad (burguesía y Estado) sobre el sujeto, el paleógrafo contrapone “la violencia, la desmesura, el delirio, la locura”, para decir que juntos “caracterizan en grados diversos a los elementos heterogéneos” y que “activos como personas o como multitudes, quebrantan las leyes de la homogeneidad social”. Así, lo heterogéneo es la singular diferencia que subyace en la constitución psíquica de los sujetos y los cimientos de lo social. En clave psicoanalítica, lo heterogéneo: “recuerda así de manera formal la de los elementos descritos (por el psicoanálisis) como inconscientes, que la censura excluye del yo consciente”. Por lo tanto: “lo inconsciente debe considerarse como uno de los aspectos de lo heterogéneo”.⁷ También, el gasto improductivo, lo sagrado (en sus formas diestra y siniestra)

⁵ BATAILLE, Georges, *Documentos*, Caracas, Monte Avila, 1969, p. 145.

⁶ Tal vez no haga falta decirlo pero es notable que Bataille argumenta su tesis sobre la constitución psíquica del fascismo a partir de dos autores esenciales para la Escuela de Frankfurt: Freud y Marx.

⁷ BATAILLE, Georges, “La estructura psicológica del fascismo”, en *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2003, pp. 144-148.

The image shows a musical score for piano, consisting of four measures. The first measure is marked "a tempo" and "pp". The second measure is marked "pp". The third measure is marked "p dolce". The fourth measure is marked "allargando" and "p". The score includes dynamic markings, articulation marks, and a pedal point at the bottom left.

así como lo erótico forman parte del mundo heterogéneo. Este mundo, dado que es esquivo para la normatividad, sea esta moral, científica, religiosa, artística o política, es la indestructible “parte maldita” de la sociedad. Es más, lo que Bataille señala es que no hay ejercicio del poder sin la presencia de esa parte y que la intolerancia hacia ella, lejos de erradicarla, la exacerba, tal y como lo lee en el fascismo.

En suma, atracción y repulsión son las dos reacciones que lo heterogéneo causa cuando se lo encara o cuando irrumpe. De esta ambigua concepción surgió en Bataille la intencionalidad por fundar un campo de conocimiento que se ocupara de lo heterogéneo, su nombre sería: heterología: “ciencia de lo que es radicalmente distinto”, su doblete sería “escatología”: “ciencia de la basura”, del des-hecho, ¿de lo informe?⁸ Se alcanza aquí a percibir por qué Bataille fue calificado por Leiris como “el hombre de lo imposible”.⁹ Y es que la heterología es imposible puesto que cualquier “despeje” de la ecuación del objeto heterogéneo implica su homogeneización, es decir, que deje de existir. En este sentido, pensamos que el reto que Bataille lanza a las ciencias del signo es el de ocuparse de lo singular sin traicionarlo, dejando abierta la incompatibilidad entre el deseo de su apropiación y el excedente que produce.

Potlatch

El *potlatch* fue un tema caro para Bataille. Lo trajo a colación en su texto “La noción de gasto”, también de 1933 y el cual está inspirado, vía Alfred Métraux, en aquel de Mauss titulado *Ensayo sobre el don, forma arcaica del intercambio*, publicado originalmente en 1925. El *potlatch* es el modelo, extraído de los indios de la costa noroeste de Norteamérica, que sirve a Bataille para afirmar que si el intercambio tiene por origen “no la necesidad de adquirir que satisface actualmente, sino la necesidad contraria de la destrucción y de la pérdida”, esta “necesidad” de despilfarro no es entonces un defecto patológico de algunos sujetos, sino aquello que se eleva a la categoría del rasgo más particular de todo animal parlante. El *potlatch* solía ser practicado por los tlingit, los haida, los tsimshian, entre otros, con motivo de los “cambios

⁸ BATAILLE, Georges, “El valor de uso de D.A.F de Sade”, en *Obras escogidas*, Barcelona, Barral, 1974, p. 253.

⁹ LEIRIS, Michel, “De Bataille el imposible a la imposible *Documents*”, en *Georges Bataille, Michel Leiris. Intercambios y correspondencias, 1924-1982*, Buenos Aires, El cuenco de plata, 2008, p. 24.

(allargando) ----- Grave, oscuro (♩ = ca. 69) rall. e perdendosi ----- lunga

The musical score is written for piano and bass. The piano part (top staff) begins with a tempo marking of (allargando) and a dynamic of *p* (piano). It includes markings for *sotto voce* and *più p*. The bass part (bottom staff) starts with a dynamic of *pp* (pianissimo) and later *ppp* (pianississimo). Performance instructions include *il basso legato* and *lunga* (longa). The score is marked with a copyright notice for the publisher and includes a small asterisk at the end.

de situación de las personas –iniciaciones, matrimonios, funerales–, e, incluso bajo una forma más evolucionada, jamás puede ir separado de una fiesta”. Pero, en específico, ¿en qué consiste el *potlatch*? Es un tipo de circulación de la riqueza que “excluye cualquier regateo y, en general, está constituido por un don considerable de riquezas ostensiblemente ofrecidas para humillar, desafiar y *obligar* a un rival”. El *potlatch* tiene por objeto dar para “poner en falta” a quien lo recibe, y por ese medio, es que este don no supone la estabilidad sino la tensión constante. Es un sacrificio de bienes que culpabiliza. O sea, el *potlatch* señala que es por la falta y el sacrificio que la sociabilidad existe y se sostiene. Sea un don o un desafío, la usura, o como decimos en México, “endrogar” al otro, siempre está presente en el *potlatch*. Es por esto que Bataille nos dice que “la riqueza se multiplica” en las civilizaciones de *potlatch* de una manera que “recuerda la inflación crediticia de la civilización bancaria”, lo que nos conduciría a la espeluznante afirmación de que el capitalismo está inscrito en la dinámica subjetiva desde tiempos inmemoriales. Empero, la diferencia central entre ambos tipos de intercambio (y esto es lo que interesa en grado especial a Bataille) subyace en que en el *potlatch* hay la presencia de “un atributo positivo de la pérdida”, de la cual se “desprenden la nobleza, el honor y el rango de la jerarquía”. El *potlatch* es ante todo “pérdida” y “destrucción parcial” que transfiere el “deseo de destruir” al donatario. El rango que el *potlatch* acentúa está dado por el “poder de perder”. Por esto es que “la fortuna no tiene en absoluto la función de situar a quien la posee *al abrigo de la necesidad*”. Nada que ver con lo que ocurre en el mundo capitalista en el cual el honor se adquiere a partir de la acumulación y se sostiene mediante la evitación de las pérdidas. Así, del lado del *potlatch* habría una “voluntad de falta”, mientras que del lado del capitalismo, reinaría la por Freud llamada “pulsión de apoderamiento”.¹⁰ Si en algún costado de la vida cotidiana de los sujetos se observa esa inclinación al desgaste y al sacrificio es en el erotismo, sin duda, el tema por el que mayormente se conoce a Bataille.

Erotismo

En su obra de 1957, *El erotismo*, Bataille nos dirá: “Somos seres discontinuos, individuos que mueren aisladamente en una aventura ininteligible; pero nos queda la nostalgia de la continuidad perdida”. Por este trayecto es que el erotismo será entendido como una experiencia que comunica con esa continuidad perdida: “El erotismo abre a la muerte. La muerte lleva a negar la duración individual”. De acuerdo a Bataille la humanidad se constituyó merced a

¹⁰ BATAILLE, Georges, “La noción de gasto”, en *Obras escogidas*, op. cit., pp. 44-47.

The image shows a musical score for piano. The tempo is marked "Andante misterioso" with a metronome marking of ♩ = ca 88. The score is in 4/4 time. The right hand (RH) starts with a series of chords and moving lines, marked with dynamics such as *sf*, *f*, *p*, *mf*, and *ff*. There are also markings for "deciso" and "loco". The left hand (LH) plays a lower register, marked "il basso sotto voce" and "pp". The score includes various articulations like accents and slurs, and a "Ped" (pedal) marking at the bottom left.

un abandono de la animalidad a través del edicto de leyes en pro del trabajo y a través de la simbolización de la muerte. Esta simbolización implica la prohibición de eso que rompe con el lazo social por situarse del lado de la individualidad: la satisfacción libidinal. No obstante, esta prohibición deja resabios, una pasión de reencuentro con lo perdido. Puesto que la ley opera fundamentalmente sobre el cuerpo, la carne como tal y sus recovecos se convierten en el espacio predilecto para la búsqueda del acabamiento. Es por esto que: “Lo que está en juego en el erotismo es siempre una disolución de las formas constituidas. Repito: una disolución de esas formas de vida social, regular, que fundamentan el orden discontinuo de las individualidades que somos”. Esta disolución está emparentada de lleno con el regreso al mítico Uno. En el erotismo de los cuerpos (carnal), en el de los corazones (afectivo) y en el religioso-místico, Bataille halla esa pasión por romper el dis-curso. Como es evidente, la violencia siempre está presente como antesala y estancia de ese impulso: “La violencia entraña esta negación descabellada, que pone fin a toda posibilidad de discurso”.¹¹ De manera que para Bataille el semblante de Eros tiene como verdad la faceta de Tánatos.

A manera de síntesis podemos decir que la impostura que implica la pretensión de hacer una clasificación cerrada, el rescate de la singularidad tanto en sus costados sublimes como demoníacos, la puntualización de una subjetividad orientada y constituida por la pérdida así como en constante búsqueda amorosa por romper el discurso, son, a nuestro entender, algunos aportes de Bataille a toda intención por ocuparse críticamente del sujeto y de la cultura. La principal objeción que podría hacerse a esta embestida ateológica es que la praxis que de esos aportes podría desprenderse, o bien resulta inviable, o bien, insinúa hacerse depositario de un desplante que no recula ante la muerte, y que por lo tanto e inevitablemente, terminaría en el acto sacrificial del propio sujeto.

Gibrán Larrauri Olguín

¹¹ BATAILLE, Georges, *El erotismo*, México, Tusquets, 2005. pp. 19, 29, 23 y 22.

The image shows a musical score for piano, likely from a 20th-century work. It consists of two staves, treble and bass clef. The time signature is 7/8. The score is divided into three measures. The first measure starts with a 'rall.' (ritardando) marking and a dynamic of *mf*. The second measure begins with 'a tempo, stringendo fino al Violento con brio' and includes a 'loco' marking and a dynamic of *pp*. The third measure continues with 'loco' and a dynamic of *mp*. There are various musical notations including slurs, accents, and dynamic hairpins. The piece concludes with a 'Ped.' (pedal) marking and a double bar line.

JEAN BAUDRILLARD

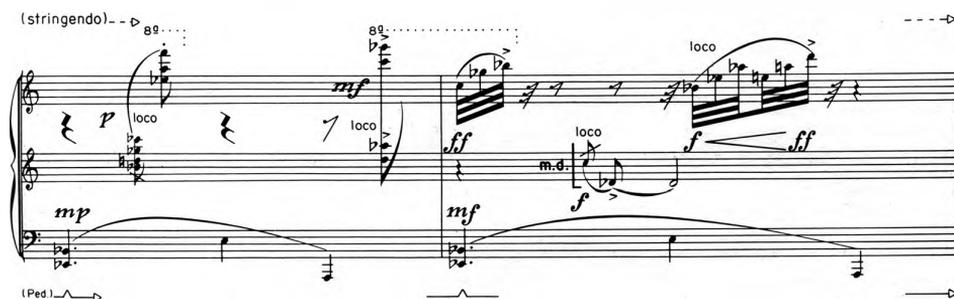
(Reims, Francia, 1929 – París, 2007)

Desde una perspectiva sociológica y a partir de un modelo marxista que se distanciará tempranamente de la ortodoxia, Jean Baudrillard abordará en sus primeras obras difundidas¹ los procesos y sistemas de consumo de los objetos producidos, asistido en su análisis por la semiótica, parámetro teórico que adquirió fortuna en Francia a finales de la década de los 50. En el mundo que representa –muy influenciado por el trabajo de Walter Benjamin en libros como *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936)– el sistema que contiene la promoción, distribución y consumo de los productos describe tácita y elocuentemente el orden actual concebible de realidad, pues en la reciente fase de la sociedad tecnificada, la experiencia de “lo natural” o lo original se encuentra siempre condicionada por alguna forma de mediación regulada. La usurpación –la cual, para este autor, tiende a ser absoluta– que los medios masivos de comunicación operan para suplantar cualquier experiencia alternativa de lo real y erigirse como incontestables enunciadores del discurso del orden del mundo, será un asunto de atención privilegiada en su obra a partir de la segunda mitad de la década de los 70.²

Si bien Baudrillard abordó frecuentemente casos que involucran al producto artístico –al tiempo que numerosos teóricos del arte han recurrido con regularidad a sus textos a partir, sobre todo, de la década de los 80– lo cierto es que, desde la perspectiva de este autor, lo artístico constituye un subgénero dependiente del sistema general de los objetos, siendo sus derivados tangibles e intangibles igualmente supeditados a los principios de la oferta

¹ En obras como: *El Sistema de los objetos* (1968); *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras* (1970); *El espejo de la producción* (1973); o *Crítica de la economía política del signo* (1974).

² Entre su abundante producción: *Cultura y simulacro* (1978); *Pantalla total* (antología, 1997); o *El complot del arte* (2005).



y el consumo. No obstante que Baudrillard reconoce la persistencia de una insubordinada “maldición del arte” en los primeros momentos de la modernidad industrial, no puede identificar en la posguerra las condiciones para alguna forma de resistencia crítica a partir de los recursos del arte: los medios sociales de distribución a los que pueden recurrir el artista y sus promotores los orillan a ajustarse a la ratificación encarrilada hacia el orden regulado por la mancuerna poder-economía. La necesidad expresiva, los procesos creativos, la posibilidad de generar una experiencia estética o la convocatoria al placer en el arte son factores irremediamente supeditados a las lógicas del consumo, mientras que las dinámicas de seducción en las que la producción artística puede participar se encaminan irrevocablemente hacia el beneficio de la mencionada mancuerna a partir de la transferencia dirigida al objeto del deseo hacia el fetiche –recurre Baudrillard a un modelo psicoanalítico nunca alejado de una matriz freudiana.³

En cierto sentido, la aparente cancelación que se ha operado para impedir una dimensión alternativa de la realidad a partir del arte, es un asunto que ha ocupado a varios teóricos ligados al historicismo dialéctico desde la segunda parte del siglo XX –entre ellos, Marcuse,⁴ Gadamer⁵ y Danto⁶–, tema que está ligado al problema de responder a la propuesta de la “muerte” o al “fin” del arte (más bien, a su anacronismo) que inaugura

³ “[...] La seducción es más fuerte que el poder, porque es un proceso reversible y mortal, mientras que el poder se pretende irreversible como el valor, acumulativo e inmortal como él. Comparte todas las ilusiones de lo real y de la producción, se pretende del orden de lo real y oscila entre lo imaginario y la superstición de sí mismo (con la ayuda de las teorías que lo analizan, aunque sea para ponerlo en cuestión). La seducción no es del orden de lo real. Nunca es del orden de la fuerza ni de la relación de fuerzas. Pero justamente por eso, envuelve todo el proceso real del poder, así como todo el orden real de la producción, con esta reversibilidad y desacumulación incesantes –sin las cuales no habría ni poder ni producción. [...]”. En BAUDRILLARD, Jean, “La eclíptica del sexo / Seducción / Producción”, *De la seducción* (1979), trad. Elena Benarroch, Madrid, Cátedra, 1981.

⁴ Ver MARCUSE, Herbert, “Art in the One-Dimensional Society”, en *Art and Liberation. Collected Papers of Herbert Marcuse*, vol. 4, ed. Douglas Kellner, London / New York, Routledge, 2007.

⁵ Ver GADAMER, Hans-Georg, “¿El fin del arte? Desde la teoría de Hegel sobre el carácter pasado del arte hasta el anti-arte de la actualidad”, en *La herencia de Europa*, trad. Pilar Giralt Gorina, Barcelona, Península, 1990.

⁶ Ver DANTO, Arthur C., *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, trad. Elena Neerman, Barcelona, Paidós, 1999.

The image shows a musical score for piano, likely a stringendo section. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a 'stringendo' marking and a fermata over a chord. The music is marked with dynamics: *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), *sf* (sforzando), and *fff* (fortissimo). There are several '7.' markings, possibly indicating fingerings or specific rhythmic patterns. The word 'loco' is written above the treble staff in two places, indicating a 'loco' passage. The bass staff has a long, sweeping line with a 'Ped' (pedal) marking at the beginning. The score ends with a double bar line and a fermata.

Hegel en sus *Lecciones de Estética*⁷ (editadas póstumamente en 1835): como manifestación elocuente de la libertad del espíritu, como señal de la voluntad orientada hacia el absoluto —huella orientada al vector del proceso histórico que actúa real y valiosamente a contrapelo de la sumisión a la historia como mero testimonio o documento—, el arte correspondería al pasado y no a nuestra actualidad o a nuestros sentidos del futuro. Frente a las diversas alternativas con las que se puede encarar esta provocación hegeliana, la elegida por Baudrillard es identificar, en el arte de su tiempo, no una cantera de materias resistentes o abrasivas a la sociedad regida por la economía industrializada, mediatizada y orientada al consumo, sino un repertorio de síntomas, cada vez más enfáticos, de la prosperidad de homogeneización, abarcadora y alienante de dicho sistema: si el arte en la modernidad se ha emancipado de las seculares condiciones de patrocinio aristocrático y religioso, su autonomía no ha significado una condición de libertad crítica, sino la inauguración de una categoría particular en el mercado de valores.

Uno de los casos inaugurales más evidentes de docilidad del arte actual a las lógicas e imaginarios del mercado lo ubica este autor en el arte pop, tendencia originada en la cultura anglosajona que será recibida por un sector importante de la intelectualidad francesa con una reserva antipática muy similar a la deparada al imaginario norteamericano de clase media saturado de electrodomésticos que se inculcaba exitosamente en Europa occidental a partir de la posguerra, que ocupó la atención denunciadora, no solo de Baudrillard, sino también de figuras como Barthes⁸ o Dorfles.⁹ Si bien algunas vanguardias artísticas de la primera parte del siglo XX (como el cubismo o el dadaísmo) habían conservado un potencial “maldito” al explorar nuevos u otros sistemas de representación de lo real o de contestar al orden social —dislocando la lógica del discurso, desmontando y re-contextualizando incluso los productos industriales, proponiendo nuevos sentidos para su lectura y concebir su función— el arte pop había usufructuado estas estrategias y recursos, las había banalizado,

⁷ “[...] el arte, por lo que se refiere a su destino supremo, es y permanece para nosotros un mundo pasado. Con ello, también ha perdido para nosotros la auténtica verdad y vitalidad. Si antes afirmaba su necesidad en la realidad y ocupaba el lugar supremo de la misma, ahora se ha desplazado más bien a nuestra representación. [...]”. Ver HEGEL, G. W. F., *Lecciones de Estética*, vol. 1, cap. 1, trad. Raúl Gabás, Barcelona, Edicions 62, 1989.

⁸ Ver BARTHES, Roland, *Mitologías* (1957), trad. Héctor Schmucler, Ciudad de México, Siglo XXI, 1980.

⁹ Ver DORFLES, Gillo, *Nuevos ritos, nuevos mitos* (1965), trad. Alejandro Saderman, Barcelona, Lumen, 1969.

The image shows a musical score for piano, likely from a 19th-century work. The score is written for the right hand (treble clef) and left hand (bass clef). The right hand part features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, with dynamic markings such as *loco*, *sf*, *fff*, *mp*, and *mf*. The left hand part provides a steady accompaniment with octaves and chords. The score is marked with 'stringendo' at the beginning and 'colando' later on. A tempo marking 'Violento, con brio (♩ = ca. 100)' is present. The piece concludes with a 4/4 time signature and a final cadence. A pedal marking '(Ped.)' is visible at the bottom left.

neutralizado su potencial contestatario y las había asimilado, a partir de una identificación plana (superficial) e irónica sin aristas críticas, con el dominio de los medios y el consumo masivos:

[...] Mientras que, antes del pop, todo arte se fundaba en una visión “en profundidad” del mundo, el pop, en cambio, pretende pertenecer al mismo género de ese orden inmanente de signos: ser homogéneo de su producción industrial y serial y, por lo tanto, del carácter artificial, fabricado, de todo el ambiente que lo rodea, homogéneo de la saturación en extensión al mismo tiempo que de la abstracción culturalizada de ese nuevo orden de cosas. [...] el pop significa el fin de la perspectiva, el fin de la evocación, el fin del testimonio, el fin del creador gestual y, lo que no es menos, el fin de la subversión del mundo y de la maldición del arte. Apunta no sólo a la inmanencia del mundo “civilizado”, sino además a la integración total de ese mundo. [...] ¹⁰

Para Baudrillard, el pedigrí cultural que sigue emanando de lo artístico desde el horizonte occidental amerita otorgarle una particular atención, acorde con la que destina a otros sofisticados productos suntuarios y a los demás objetos cuyo valor simbólico o de cambio es especulativo, al tiempo que proyectan beneficioso prestigio para sus poseedores o patrocinadores. Sin embargo, a diferencia de un automóvil deportivo, cuyo considerable valor comercial se encuentra en cierta medida respaldado por cuantificables indicadores de rendimiento —al tiempo que es un producto “exclusivo” representante de una tangible y progresiva tradición tecnológica hermanada tanto con la astronave como con el más económico de los sedanes familiares—, el producto artístico puede ser ajeno a calificaciones de efectividad y eficiencia, su valor especulativo es de mayor riesgo y su mercadotecnia promocional depende en mayor medida de la calificación por parte de especialistas, de la reactivación del mito de la exclusividad del genio o de una seducción que permita transferir al objeto de arte en objeto de deseo. Asimismo, es necesario realizar una operación que permita actualizar el valor de un objeto artístico, fundado tradicionalmente en Occidente en el “aura” que

¹⁰ BAUDRILLARD, Jean, *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras* (1970), tercera parte, cap. 6 (“La cultura mediática”), sección: “El pop, ¿un arte del consumo?”, trad. Alcira Bitio, Ciudad de México, Siglo XXI, 2009 (1974).

The image shows a musical score for piano and bass. The piano part is in the upper staff, and the bass part is in the lower staff. The score includes various dynamic markings such as *p*, *pp*, *f*, and *mp*. There are also tempo and performance instructions: *colando*, *Meno mosso* (with a note indicating a tempo of 88), *poco rall.*, *nervoso*, *lungo*, and *loco*. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score ends with a double bar line and a fermata over the final notes.

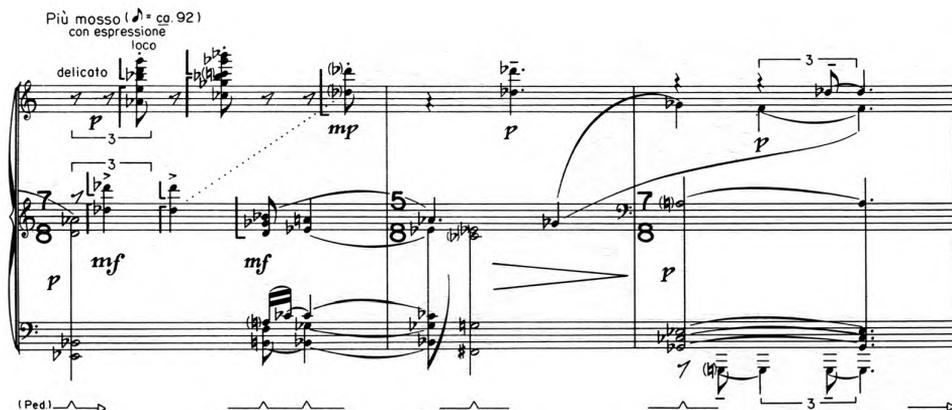
emana de su autenticidad única e irrepetible, en el contexto de una sociedad que encumbra la reproducción en serie, al tiempo que promueve la doctrina de la irrealidad (por ya no ser concebible) de lo singular e inimitable.¹¹ Una de las operaciones que identifica Baudrillard consiste en trasladar el sentido cultural de la antigua aureola de lo auténtico e inimitable hacia el modelo de la serie de producción que, en el caso del consumidor, promueve estimular la pulsión por el coleccionismo serial, mismo que orienta al sujeto o institución que la practica a satisfacer una aspiración por la totalidad que nunca queda satisfecha (promoviendo con la insatisfacción la continuidad del consumo), al tiempo que la colección simula la apropiación de singularidades dentro del paradigma de la serie. Al abordar el coleccionismo en *El sistema de los objetos* (1968), Baudrillard anuncia ya la cancelación del sentido de una singularidad ajena a su incorporación en un continente serial:

[...] El objeto verdaderamente único, absoluto, hasta tal punto que no tenga antecedentes, que carezca de dispersión en cualquier serie que sea, es inconcebible. No existe como tampoco existe un sonido puro. Y tal como las series de armónicos dan a los sonidos su cualidad percibida, así las series paradigmáticas más o menos completas dan a los objetos su cualidad simbólica al mismo tiempo que, en el campo de la relación humana, su cualidad de dominio y de juego. [...].¹²

De manera consecuente, el creador artístico incorpora en su producción el paradigma serial de la sociedad industrial (su “obra” adquiere sentido en la serie, y no en los componentes o piezas individuales), en cierto sentido se identifica con los procesos experimentales de la práctica tecno-científica, y sustituye la irrecobrable, anacrónica “aura” atribuida a lo original con otra suplente aplicada a la autoría, etiqueta que sustenta el valor del producto:

¹¹ Para una interpretación de Baudrillard sobre las implicaciones recientes de la pérdida del “aura” de lo original —referida por W. BENJAMIN en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*—, ver BAUDRILLARD, Jean, *Simulacres et Simulation* (1981). (*Simulacra and Simulation*, trad. Sheila Faria Glaser, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1994).

¹² BAUDRILLARD, Jean, “B. El sistema disfuncional o el discurso objetivo / El sistema marginal: la colección / El objeto único”, en *El sistema de los objetos* (1968), trad. Francisco González Aramburu, Ciudad de México, Siglo XXI, 2012 (1969).



[...] la serie se ha convertido en la dimensión constitutiva de la obra moderna, por lo que la inautenticidad de uno de los elementos de la serie se vuelve catastrófica [...] Si falta uno, se rompe un orden. Un falso Soulages vale tanto quizá como otro Soulages, pero hace sospechar de todos los Soulages. Es el código de reconocimiento lo que se vuelve sospechoso, y por ende la integridad de sentido de la obra. Si se quiere, ya no hay Dios que establezca la división entre los suyos. La obra deja de fundarse en Dios (en el orden objetivo del mundo), para estarlo en la serie misma. El cometido esencial entonces es preservar la autenticidad del signo. [...].¹³

Hace cuarenta años, la significativa firma del artista conservaba un valor de certificación que actualmente no se aplica al arte contemporáneo; sin embargo, resulta sencillo y consecuente con el trabajo posterior de Baudrillard proponer una sustitución entre el previo sentido de valor registrado en la firma –que identifica la correspondencia entre las homogéneamente negras pinturas y su autor, Soulages– con la certificación de marca (*branding*) que se espera en las propuestas artísticas y que está garantizada por el reconocimiento y fortuna crítica de su *marca*.

Por otro lado, el texto anteriormente citado ya registra la segunda gran preocupación de Baudrillard, junto con el estudio del sistema de los objetos producidos: la pérdida de un parámetro que se constituya como “orden objetivo del mundo”, suplantado por otro simulado que tiende a abarcar, minuciosa y verosímelmente (para llegar a ser más tangible que lo real) todos los ámbitos de relación con el mundo; a tal orden simulado este autor define como “hiperrealidad”,¹⁴ cuyo imperio totalizador sigue prosperando. La atención a la noción de simulacro no es exclusiva de Baudrillard y ya había sido enunciada por Deleuze en *La lógica del sentido* (1969), en torno a la cancelación contemporánea de la distinción platónica (*República*, Libro X) entre realidad e ilusión (apariencia), modelo y copia,¹⁵ pero la vehemencia

¹³ BAUDRILLARD, Jean, “El gestual y la firma: semiurgia del arte contemporáneo”, en *Crítica de la economía política del signo* (1972), trad. Aurelio Garzón del Camino, Ciudad de México, Siglo XXI, 1974.

¹⁴ La “Hiperrealidad” está descrita en “La precession des simulacres” (1978), en BAUDRILLARD, Jean, *Cultura y simulacro*, trad. Pedro Rovira, Barcelona, Kairós, 1987.

¹⁵ Ver DELEUZE, Gilles, “Simulacro y filosofía antigua”, “Platón y el simulacro”, apéndices de *Lógica del sentido* (1969), trad. Miguel Morey, Barcelona, Paidós, 2005.

The image shows a musical score for piano, consisting of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Dynamics range from piano (p) to pianissimo (pp). A 'poco rall.' marking is present at the top right. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and articulation marks.

discursiva de Baudrillard –que fue depurando en la década de los 80 una prosa encendida, de tono profético de ecos gnósticos, en la que los neologismos híbridos se entreceran con un aliento poético– le fue granjeando para su propuesta un amplio y diverso espectro de lectores, y para su autor el lugar de una figura de culto dentro de una corriente de pensamiento definida como posmoderna. A inicios de los 80, declaraba que el estadio cultural descrito en *El sistema de los objetos* había sido superado a partir de la acelerada prosperidad interactiva de los medios virtuales:

[...] Nuestra propia esfera privada ya no es una escena en la que se interprete una dramaturgia del sujeto atrapado tanto por sus objetos como por su imagen; nosotros ya no existimos como dramaturgo o como actor, sino como terminal de múltiples redes. La televisión es su prefiguración más directa, pero el espacio mismo de habitación es lo concebido actualmente como espacio de recepción y de operación, como pantalla de mando, terminal dotada de poder telemático, es decir, de la posibilidad de regularlo todo a distancia, incluido el proceso de trabajo en las perspectivas de trabajo telemático a domicilio, y sin duda, además, el consumo, el juego, las relaciones sociales, el ocio. Cabe imaginar simuladores de ocio o de vacaciones del mismo modo que existen simuladores de vuelo para los pilotos de avión. [...].¹⁶

Además de anunciar de manera temprana el cambio de paradigma de valor mercadotécnico que se trasladó de la potencia hacia la eficiencia, así como la prosperidad de los productos “inteligentes”, Baudrillard anticipó los pormenores de la realidad virtual y de la ahora llamada “realidad aumentada”. Involucrado en referir y reflexionar sobre asuntos como la clonación, el encumbramiento de una redituable noción de lo sexual que se distancia de la práctica hacia la alta definición de su superficie de representación, así como a denunciar los simulacros perpetrados por medio del escándalo político y las guerras televisadas, Baudrillard destinó tiempo también a abordar el escenario del arte contemporáneo, ratificó su certeza de una plena domesticación de sus aristas radicales y la interpretó como una conspíricación cultural a favor del sistema imperante:

¹⁶ BAUDRILLARD, Jean, “Éxtasis de la comunicación”, en FOSTER, Hal, ed., *La posmodernidad*, trad. Jordi Fibla, Barcelona, Kairós, 1985. (FOSTER, ed., *The Anti-aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Seattle, Bay Press, 1983).

Meno mosso (♩ = ca 84) loco Più mosso (♩ = ca 100) molto rit. (♩ = ca 80) 3g... lunga 3

pp pp molto rubato legato e cantabile p mp pp lunga lunga pp lunga

(Ped.) →

[...] Pero ¿qué puede significar aún el arte en un mundo hiperrealizado de antemano, cool, transparente, publicitario? ¿Qué puede significar lo porno en un mundo pornografiado de antemano? ¿Qué si no es lanzarnos un último guiño paradójico, el de la realidad que se ríe de sí misma bajo su forma más hiperrealista, el del sexo que se ríe de sí mismo bajo su forma más exhibicionista, el del arte que se ríe de sí mismo y de su propia desaparición bajo su forma más artificial: la ironía? [...].¹⁷

Jorge Reynoso Pohlenz

¹⁷ BAUDRILLARD, Jean, “El complot del arte” (1996), en *Pantalla total* (1997), trad. Juan José del Solar, Barcelona, Anagrama, 2000.

Andante tranquillo (♩ = ca. 100)

The musical score is for a piano piece. It features a left hand with a steady triplet accompaniment and a right hand with chords and melodic lines. The tempo is marked 'Andante tranquillo' with a quarter note equal to approximately 100 beats per minute. The key signature has two flats. The score includes dynamic markings such as *p*, *pp*, and *mf*. There are performance instructions like 'delicato' and '89...'. A pedal instruction '(Ped.)' is located at the bottom left.

ZYGMUNT BAUMAN

(Poznan, Polonia, 1925 - Londres, 2017)

ZYGMUNT BAUMAN: MODERNIDAD LÍQUIDA, AMBIVALENCIA Y FRAGILIDAD HUMANA. LA INFLUENCIA DE LA ESCUELA DE FRANKFURT

1. Modernidad líquida y desarraigo afectivo

La caracterización de la fase tardía de la modernidad como un “tiempo líquido” –la expresión, acuñada por Zygmunt Bauman–¹ da cuenta del tránsito de una modernidad “sólida” –estable, repetitiva– a una “líquida” –flexible, voluble– en la que los modelos y estructuras sociales ya no perduran lo suficiente como para enraizarse y gobernar las costumbres de los ciudadanos y en el que, sin darnos cuenta, hemos ido sufriendo transformaciones y pérdidas como la de la duración del mundo y sus objetos, vivimos bajo el imperio de la caducidad ² y la seducción; de la acumulación no funcional y del individualismo exacerbado –fenómenos que han determinando una nueva configuración de las relaciones “humanas”, tornándolas precarias, transitorias y volátiles–. Un momento en que se renuncia a la memoria como condición de un tiempo post-histórico. La modernidad líquida esta dominada por una inestabilidad asociada a la desaparición de los referentes a los que anclar nuestras certezas.

Y es que tal vez Lipovetsky tenga razón al señalar que

¹ BAUMAN, Zygmunt, *Modernidad líquida*, Ciudad de México, FCE, 2003.

² VÁSQUEZ ROCCA, Adolfo, “Baudrillard: Cultura, simulacro y régimen de mortandad en el Sistema de los objetos”, en *Cuademo de Materiales*, núm. 21, Madrid, 2007.

The image shows a musical score for piano, consisting of three staves. The top staff is the right hand, the middle staff is the left hand, and the bottom staff is the bass line. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The dynamics range from *pp* (pianissimo) to *mf* (mezzo-forte). There are also performance instructions like *loco* and *rall.* (rallentando). The piece is in 3/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The score is marked with a *pp* dynamic at the beginning, followed by *p cantabile*, *mp*, and *mf*. There are also markings for *loco* and *rall.* The score includes a *Ped.* (pedal) marking at the bottom left.

no vivimos el fin de la modernidad, sino por el contrario, estamos en la era de la exacerbación de la modernidad, de una modernidad elevada a una potencia superlativa. Estamos en una era “híper”: hipercapitalista, de hiperpotencias, hiperterrorismo, hipervacaciones, hiperindividualismos, hipermercados...³

De modo que lo que nos tiene que preocupar es la fragilización de los individuos. El individuo hipermoderno es libre, pero frágil y vulnerable. Disfruta de su individualismo hedonista y bulímico, pero vive angustiado por la falta de referencias.

La modernidad líquida es una figura del cambio y de la transitoriedad: “los sólidos conservan su forma y persisten en el tiempo: duran, mientras que los líquidos son informes y se transforman constantemente: fluyen. Como la desregulación, la flexibilización o la liberalización de los mercados”.⁴

Zygmunt Bauman muestra cómo la esfera comercial lo abarca todo, cómo las relaciones, “los riesgos y angustias de vivir juntos y separados”, son siempre pensadas en términos de costos y beneficios, de conveniencia. El “homo economicus” y el “homo consumens” definen y conforman la sociedad de mercado. Frente a ellos, el “homo sacer”, los habitantes de los campos de refugiados, “obstinada permanencia de lo efímero, que puede convertirse un día en el hábitat común y corriente de todos los habitantes de un planeta repleto y globalizado”.⁵

Asistimos a lo que Bauman llama el desvanecimiento de todo lo sólido en el aire y la permanencia de todo lo líquido en la realidad.⁶ El desencanto(s) que ya analizamos, tiene implicaciones no solo en la constitución social sino que incide directamente en todas las manifestaciones sociales. La ausencia de algo definitivo en el centro de la vida empuja a buscar una satisfacción momentánea en excitaciones, satisfacciones, en actividades continuamente nuevas, lo que nos induce a una falta de quietud y de tranquilidad (hasta velar por la seguridad quita la tranquilidad) que se puede manifestar como el tumulto de la gran ciudad, la manía de los viajes, la lucha despiadada contra la competencia, la falta específica de

³ LIPOVETSKY, Gilles, *Los tiempos hipermodernos*, Barcelona, Anagrama, 2006.

⁴ BAUMAN, Zygmunt, *Modernidad líquida*, op. cit.

⁵ BAUMAN, Zygmunt, *Amor líquido. Sobre la fragilidad de los vínculos humanos*, Ciudad de México, FCE, 2005.

⁶ BAUMAN, Zygmunt, *La sociedad sitiada*, Buenos Aires, FCE, 2004.

Meno mosso (♩ = ca. 76)

A tempo (♩ = ca. 88)

loco

lontano

mp

p

pp

mp

p

(p)

3

3

3

3

Ped.

fidelidad moderna en las esferas del gusto, los estilos, las relaciones. La ambivalencia parece ser el estatuto (el *sitz im leben*: espacio vital) de la recomposición cultural propia de la era de la globalización.

Es mediante la apelación a algunos críticos relevantes de la modernidad –Freud, Simmel, Adorno, Horkheimer, Shestov, Müller-Hill, Kafka, etc.– que Bauman se esfuerza por construir una auténtica ontología de la modernidad, así como una fenomenología crítica de sus implicaciones culturales, morales y políticas, y de sus límites –perfilados por la presencia infranqueable de la ambivalencia–, con las que su texto adquiere el rango de una aportación señera a esta misma tradición moderna de la sospecha.⁷

Bauman se apoya en autores como Horkheimer y Adorno, quienes realizan una crítica demolidora de la Ilustración y dejan entrever un influjo de desconfianza y pesimismo sobre buena parte de la literatura filosófica europea de la segunda mitad del siglo XX. Es Horkheimer, uno de los miembros fundadores de la Escuela de Frankfurt, quien desarrolla la “Teoría crítica”,⁸ a partir del predominio de una racionalidad procedimental a partir de la cual el conocimiento humano no opera según presupuestos jerárquicos-metafísicos (teoría tradicional) sino pragmático-procedimentales (Teoría crítica) en el interior de las comunidades científicas y de los contextos socio-culturales del mundo. Esto significa que todo modo de conocer es interesado y que solo conocemos por el interés. Con lo que sienta las bases de la Escuela de la Sospecha. De allí que Bauman en *Modernidad y ambivalencia*⁹ pretendiera, como bien lo apunta Wellmer,¹⁰ complementar la tarea emprendida por los pensadores más destacados de la primera generación de la Escuela de Frankfurt. Bauman “intenta envolver con carne histórica y sociológica el esqueleto de la *Dialéctica de la Ilustración*”.¹¹ Lo que dota a Bauman de una particular originalidad a la vez que de una filiación a tradiciones filosóficas

⁷ VARGAS, Lluís Pla, “La modernidad y sus abismos”, en *Astrolabio*, núm. 3, Barcelona, 2006.

⁸ HORKHEIMER, Max, *Teoría tradicional y Teoría crítica*, Barcelona, Paidós, 2009.

⁹ BAUMAN, Zygmunt, *Modernidad y ambivalencia*, Barcelona, Anthropos, 2005.

¹⁰ WELLMER, Albrecht, *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno* (1985), Madrid, Visor, 1993, pp. 15-16.

¹¹ BAUMAN, Zygmunt, *Modernidad y ambivalencia*, op. cit., p. 39.

calando ----- Nostalgico, lamentoso (♩ = ca 76)

stringendo -----

cresc. poco a poco

(Ped.)

Ped.

reconocibles y contrapuestas: “por un lado —anota Wellmer—, la que originándose en Schopenhauer, pasa por Nietzsche¹² para acabar alcanzando a Klages¹³ y, por otro, la que desde Hegel, pasando por Marx y Weber, arriba hasta el joven Lukács”.

La incertidumbre en que vivimos se corresponde a transformaciones como el debilitamiento de los sistemas de seguridad que protegían al individuo y la renuncia a la planificación de largo plazo: el desarraigo afectivo se presentan como condición del éxito. Esta nueva (in)sensibilidad exige a los individuos flexibilidad, fragmentación y compartimentación de intereses y afectos, se debe estar siempre bien dispuesto a abandonar compromisos y lealtades. Bauman se empeña en mostrar cómo la esfera comercial lo impregna todo, que las relaciones se miden en términos de costo y beneficio —de “liquidez” en el estricto sentido financiero.

¹² El influjo del pensamiento de Nietzsche, en los varios niveles de la cultura occidental, se insertó en un ambiente espiritual acompañado de otros movimientos, enraizados en el proyecto de una nueva moralidad y religiosidad postcristianas. Movimientos contemporáneos y ligados muchas veces al nietzscheanismo han sido el wagnerismo, el espiritismo y el ocultismo, las sectas antroposóficas y teosóficas, algunas formas de socialismo o de anarquismo, y grupos análogos, que buscaban en este tipo de filosofías, y en las ciencias contemporáneas, la justificación de su visión del mundo y de sus prácticas heterodoxas neopaganas. En este contexto Nietzsche influyó de modo notable en la praxis de la psicología en sus mismos orígenes, aún antes y más fuertemente que en filosofía. Un ejemplo claro de ello es Ludwig Klages, uno de los fundadores de la caracterología y de la grafología. La psicología klagesiana se funda en su pensamiento filosófico nietzscheano que inspiró su militancia en círculos teosóficos y ocultistas proarios y antisemitas —algunos lo consideran como uno de los fundamentos teóricos del nacionalsocialismo—. La “psicología del futuro”, si quiere ser fecunda, afirma Klages, debe inspirarse en las intuiciones nietzscheanas. Sobre todo, el psicólogo debe, como Nietzsche, superar su misma humanidad, poniéndose más allá del bien y del mal, descubriendo la malicia esencial del corazón humano. Para Klages, finalmente, el psicoanálisis es una versión vulgarizada de la psicología de Nietzsche. Klages es hoy un autor casi olvidado, tal vez por su vinculación con el nacionalsocialismo, y fue vencido por el psicoanálisis. Sin embargo, su influjo fue grande en sus contemporáneos, sobre todo en aquellos dedicados al estudio del carácter. Además de su discípulo Hans Prinzhorn, podemos nombrar entre los autores que se inspiran enormemente en el caracterólogo alemán a Philipp Lersch, tercer sucesor de Wundt en Leipzig, y después profesor en Munich.

¹³ KLAGES, Ludwig, *Los fundamentos de la caracterología*, Buenos Aires, Paidós, 1965, pp. 306-307.

(stringendo) ----- Allegro risoluto, con fuoco (♩ = $\text{cg. } 104$)

vio lento nervoso loco loco

legato

mf < sf mf < sf

(Ped.) →

2. Individualismo y privatización

El incremento del individualismo y el incremento de la protección de las formas de la vida privada —de la propiedad privada, del domicilio privado— se ve reforzado por el desarrollo de la tecnología digital, con sus posibilidades telemáticas. La proliferación de las computadoras personales en los hogares medios del continente está alterando drásticamente los modos de convivencia o de enclaustramiento en nichos personales, estaciones de trabajo, o búnkeres del entretenimiento solitario. Una expansión muy parecida a la de los televisores hace cinco o seis décadas.

La exploración de nuevos mundos, el vértigo de las nuevas carreteras de la información, que nos permiten traspasar fronteras y gozar de una hiperconectividad que propicia la comunicación con alejados individuos de todo el orbe, pero que paradójicamente limita nuestros lazos afectivos familiares y fragmenta nuestros espacios de relación cotidiana. La complejidad del ser humano se disgrega en un contacto instrumental que rehuye la franquicia del cara a cara.

La relación de alteridad, cara a cara, a la que también se refiere Lévinas, es una relación ética originaria, fundante de la afectividad y que se expresa a través de la imagen, a través del rostro que me mira y me reclama, sin que pueda olvidarle, sin que pueda dejar de ser responsable de su miseria.¹⁴

Así para Lévinas el rostro, y en particular la mirada, es el principio de la conciencia emotiva, ya que la identidad solo puede constituirse a partir de la mirada del otro; frente a ella develamos nuestra frágil desnudez, nos volvemos vulnerables y comprensibles, somos traspasados.

Así el ser humano no puede entenderse ni ser entendido sino en una compleja red de relaciones, constituidas por miradas que se entrecruzan con otras, en un entorno amueblado por signos identitarios de diverso orden y registro, por la fisonomía del rostro, por el acento de un gesto facial.

Llega un momento en que

¹⁴ VÁSQUEZ ROCCA, Adolfo, "Individualismo, modernidad líquida y terrorismo hipermoderno; de Bauman a Sloterdijk", en *Errancia*, núm. 3, UNAM, Ciudad de México, 2012 <http://www.iztacala.unam.mx/errancia/v3/errancia_3.html>.

energico (lo stesso tempo)

ff loco mp

ff molto espressivo mf subito

(Ped.)

los individuos se retiran habitualmente del campo de intercambio de miradas –que los griegos siempre comprendieron también como campo de intercambio de palabras– a una situación donde ya no necesitan el complemento de la presencia de los otros, sino que, por decirlo así, son ellos mismos los que pueden complementarse a sí mismos.¹⁵

Internet se convierte así en un simulacro del encuentro persona a persona en una sociedad donde rozarse en un supermercado o acariciar por la calle al niño de otro puede dar motivos respectivamente para disculparse o para ser sospechoso de desorden sexual.

En lugar de “relaciones”, en la modernidad líquida, debe hablarse de conexiones. A diferencia de “relaciones” o “pareja” y categorías semejantes que enfatizan el compromiso mutuo y excluyen su opuesto, el descompromiso, la “red” representa una matriz que conecta y desconecta a la vez. No es sino el solipsismo de la navegación por la Web.

Bauman en su análisis de las relaciones humanas en la sociedad globalizada, profundiza en las paradojas del eros contemporáneo, siempre temeroso de establecer lazos fuertes. La angustia ambivalente del querer “vivir juntos y separados” es lo que constituye la actual condición humana, la del sexo sin compromiso de las parejas semiadasadas.

3. Estados transitorios y volátiles de los vínculos humanos

Junto al individualismo podemos reconocer también como nota característica de nuestras sociedades del consumo la alienación del trabajo y la degradación de los sin empleo. Bauman se vale de conceptos tan provocadores como el de “desechos humanos” para referirse a los desempleados (parados), que hoy son considerados “gente superflua, excluida, fuera de juego”. Hace medio siglo los desempleados formaban parte de una reserva del trabajo activo que aguardaba en la retaguardia del mundo laboral una oportunidad. Ahora, en cambio, dado el desarrollo tecnológico “se habla de excedentes, lo que significa que la gente es superflua, innecesaria, porque cuantos menos trabajadores haya, mejor funciona la economía”. Para la economía sería mejor si los desempleados desaparecieran. De acuerdo a esta racionalidad

¹⁵ SLOTERDIJK, Peter. *Esféras, I, Burbujas*, Barcelona, Siruela, 2003.

The image shows a musical score for piano, consisting of three systems of music. The first system is marked 'calando' and includes dynamics 'p' and '7'. The second system is marked 'come un eco' and includes dynamics 'pp', 'mf', and 'mp'. The third system is marked 'in lontananza' and includes dynamics 'ppp', 'loco', 'mp > pp', and 'più p'. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and uses various dynamic markings to create a sense of movement and atmosphere. The bottom left corner has a 'Ped.' marking with a right-pointing arrow.

utilitarista, en la actual producción social los ciudadanos pobres se corresponderían con los de residuos que las fábricas vierten en sus entornos creando tasas de contaminación. Los pobres son detritus, se abandonan como *stocks* improductivos en las aceras, quedan quietos en las esquinas de las barriadas periféricas. Se alcoholizan en los suburbios, forman parte del aire tóxico de los cordones industriales. Están ahí como parte del sistema competitivo. El número de ricos parece gestarse a partir del número de pobres. Materialmente son un efecto de la producción, moralmente son una consecuencia que el escrutinio del mercado aplica sobre la heterogeneidad de los seres humanos.¹⁶

Es el Estado del desperdicio, el pacto con el diablo: la decadencia física, la muerte es una certidumbre que azota.¹⁷ Es mejor desvincularse rápido, los sentimientos pueden crear dependencia. Hay que cultivar el arte de truncar las relaciones, de desconectarse, de anticipar la decrepitud, saber cancelar los contratos a tiempo.

El alto grado de competitividad en la vida social, en las confrontaciones deportivas, en las carreras universitarias de mayor prestigio, en el consumo, se corresponde con la agresividad del talante empresarial que domina nuestras sociedades.

4. Decrepitud; estados transitorios y volátiles

El amor y también el cuerpo decaen. El cuerpo no es una entelequia metafísica de nietzscheanos y fenomenólogos. No es la carne de los penitentes ni el objeto de la hipocondría dietética. Es el jazz, el rock, el sudor de las masas. Contra las artes del cuerpo, los custodios de la vida sana hacen del objeto la prueba del delito. La “mercancía”, el objeto malo de Melanie Klein aplicado a la economía política, es la extensión del cuerpo excesivo. Los placeres objetables se interpretan como muestra de primitivismo y vulgaridad masificada.

¿Quién soy? Esta pregunta sólo puede responderse hoy de un modo delirante, pero no por el extravío de la gente, sino por la divagación infantil de los grandes intelectuales. Para Bauman la identidad en esta sociedad de consumo se recicla. Es ondulante, espumosa, resbaladiza, acuosa, tanto como su monótona metáfora preferida: la liquidez. ¿No sería mejor hablar de una metáfora de lo gaseoso? Porque lo líquido puede ser más o menos denso, más o menos pesado, pero desde luego no es evanescente. Sería preferible pensar que somos más bien densos, como la imagen de la *Espuma* que propone Sloterdijk para cerrar su trilogía *Esféras*, allí con la implosión de las esferas se intenta dar cuenta del carácter multifocal de la

¹⁶ VÁSQUEZ ROCCA, ADOLFO, “Zygmunt Bauman: modernidad líquida y fragilidad humana”, en *Nómadas*, núm. 19, UCM, Madrid, 2008, pp. 309-316.

¹⁷ BAUMAN, Zygmunt, *Vidas desperdiciadas: La modernidad y sus parias*, Barcelona. Paidós Ibérica, 2005.

(calanda)----- Lontano, estatico (♩) = ca 80

ancora più p

pp mf pp mf p

(Ped.)

vida moderna, de los movimientos de expansión de los sujetos que se trasladan y aglomeran hasta formar espumas donde se establecen complejas y frágiles interrelaciones, carentes de centro y en constante movilidad expansiva o decreciente.¹⁸

La imagen de la *espuma*¹⁹ es funcional para describir el actual estado de cosas, marcado por el pluralismo de las invenciones del mundo, por la multiplicidad de micro-relatos que interactúan de modo agitado, así como para formular una interpretación antropológico-filosófica del individualismo moderno. Con ello *Espumas* responde a la pregunta de cuál es la naturaleza del vínculo que reúne a los individuos y forma lo que la tradición sociológica llama “sociedad”, el espacio interrelacional del mundo contemporáneo.

Nuestras comunidades son artificiales, líquidas, frágiles; tan pronto como desaparezca el entusiasmo de sus miembros por mantener la comunidad esta desaparece con ellos. No es posible evitar los flujos, no se pueden cerrar las fronteras a los inmigrantes, al comercio, a la información, al capital. Hace un año miles de personas en Inglaterra se encontraron repentinamente desempleadas, ya que el servicio de información telefónico había sido trasladado a la India, en donde hablan inglés y cobran una quinta parte del salario.

Adolfo Vázquez Rocca

¹⁸ VÁSQUEZ ROCCA, Adolfo, “Peter Sloterdijk; espumas, mundo poliesférico y ciencia ampliada de invernaderos”, en *Konvergenias*, núm. 16, Buenos Aires, 2007, pp. 217-228.

¹⁹ SLOTERDIJK, Peter, *Esfemas*, III, *Espumas*, Barcelona, Siruela, 2005.



WALTER BENJAMIN

(Berlín, 1892 – Portbou, España, 1940)

La filosofía como crítica

Hermann Cohen

La Teoría crítica, entendida en términos generales, está asociada al pensamiento surgido en Alemania a partir del final de la Primera guerra mundial. La filosofía se plantea a partir de ese momento las consecuencias de un *quiebre* en la concepción de la racionalidad moderna en la medida en que, como lo plantea Theodor Adorno, uno de sus mayores exponentes, solo el arte y la filosofía serán capaces de presentar una alternativa a una razón instrumental que condujo finalmente a los totalitarismos del siglo XX. La mal llamada “Escuela de Frankfurt” (nunca existió como tal) estuvo conformada por pensadores, filósofos, críticos y psicoanalistas que, desde su muy particular posición, expresaron la necesidad de un cambio de paradigma en las ciencias sociales. Entre ellos se encuentran, en primer lugar, Adorno y Horkheimer, principales representantes del Instituto de Investigación Social, al inicio en Frankfurt —y más adelante en Nueva York, a partir de su emigración en 38 y 34 respectivamente—, Herbert Marcuse, Eric Fromm, Leo Löwenthal, Otto Kirchheimer y Walter Benjamin.

Walter Benjamin (1898–1940), uno de los filósofos más prolíficos y eclécticos de este prestigioso grupo, permaneció, como su propia obra, siempre en los *márgenes* de todo pensamiento “institucional”. De hecho, su relación más intensa fue con Adorno, con quien tuvo mayores afinidades aunque también grandes diferencias. Uno de los planteamientos centrales de la Teoría crítica y, en particular, de Adorno, fue la concepción de su trabajo teórico, no en el sentido de la construcción de un sistema filosófico sino como un ejercicio ensayístico, con los ensayos de Montaigne como modelo. Benjamin nunca se sometió a los principios del Instituto dirigido por Horkheimer, a pesar de que en una parte de su obra tardía tuvo

The image shows a musical score for piano, likely a piece by Walter Benjamin. The score is written on a grand staff with treble and bass clefs. It includes various dynamic markings such as *pp*, *p*, *mf*, and *f*. Tempo markings include *delicato*, *allargando*, *a tempo*, *molto rit.*, and *rit.*. Performance instructions like *cresc.* and *Ped.* are also present. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and is marked with time signatures of 6/8 and 7/8. The piece concludes with a double bar line and a fermata.

que aceptar correcciones y adiciones sugeridas por éste, ante su precaria situación de exilio en Francia, a partir de 1933, año del ascenso de Hitler al poder.

La obra de Benjamin, a diferencia de los otros filósofos, no nos presenta un sistema teórico cerrado sino que se centra en el concepto de *fragmentariedad* como única posibilidad de construcción y acercamiento a la obra. Su apuesta es ciertamente la crítica entendida en un primer momento en términos románticos, es decir, *inacabable*, para terminar explicándola en términos alegórico-barrocos. Para Benjamin “la filosofía es esencialmente comentario y crítica”.¹ Y la crítica aparece como un detonador que muestra el espectro oculto de los acontecimientos, pone fuera de foco la imagen para darle un vuelco y volverla nítida desde una nueva perspectiva; en pocas palabras, se trata para el filósofo de “cepillar la historia a contrapelo”² (“Tesis VII”) y abrir un espacio de interlocución con aquellas voces que fueron, en el pasado, despojadas y vencidas.

A partir de la premisa filosofía-crítica, quisiera abordar la teoría crítica benjaminiana en tres de sus más representativas aportaciones: la historia, el lenguaje, así como la relación entre materialismo histórico y mesianismo judío. Esto, por supuesto, no agota la riqueza del pensamiento crítico de Walter Benjamin.

1. La historia

Benjamin rompe de manera radical con la concepción positivista de la historia, eje de la lógica capitalista, entendida como una sucesión lineal de acontecimientos que conducen al mal llamado progreso. Para el filósofo, “la idea de un progreso del género humano en la historia es inseparable de la representación de su movimiento como un avanzar por un tiempo homogéneo y vacío”.³ Por el contrario, Benjamin formulará de manera contundente la idea de una historia como un cúmulo de ruinas a las que un ángel (el de Klee) de “ojos desorbitados” mira con asombro: “una catástrofe única” a la que “nosotros llamamos

¹ ADORNO, Theodor, “Caracterización de Walter Benjamin”, *Crítica cultural y sociedad*, Barcelona, Ariel, 1973, p. 120.

² BENJAMIN, Walter, “Tesis VII”, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, trad. Bolívar Echeverría, México, Contrahistorias, 2005, p. 22.

³ “Tesis XIII”, ídem, p. 27.

The image shows a musical score for piano, consisting of four measures. The first measure is marked "a tempo" and "pp". The second measure is marked "(pp)". The third measure is marked "p dolce". The fourth measure is marked "allargando" and "p". The score includes dynamic markings, articulation marks, and a pedal point at the bottom.

progreso”.⁴ Las *Tesis sobre la historia* son una especie de testamento teórico del pensamiento benjaminiano sobre la historia. Publicadas póstumamente, recogen el último destello crítico de Benjamin, es decir, el filósofo apuesta por una historia en movimiento en permanente devenir y en la que el *historiador* cumple la tarea del *pepenador*; en otras palabras, la de rescatar del olvido a quienes fueron *expulsados* del curso de los acontecimientos y alejados de toda noción de *experiencia*. Para Benjamin, el historiador es aquel que se dedica a recoger los fragmentos y desechos de una sociedad en ruinas para procurarles un lugar en la historia de la humanidad.

“No hay documento de cultura que no sea a la vez un documento de barbarie”:⁵ en esta frase categórica, Benjamin propone de manera inédita la dialéctica de todo acontecer cultural y humano. La cultura no es lo opuesto a la barbarie: ambas representan las dos caras de una misma moneda; el llamado progreso va acompañado necesariamente por la ruina de los desposeídos, de las víctimas, y de los sin nombre. Aquí radica la violenta crítica de Benjamin contra la concepción tradicional de historia y de cultura, ya que la historia de los olvidados corre el riesgo de ser subsumida por el discurso hegemónico y perder con ello su carácter redentor. No basta solo con narrar la historia olvidada, es necesario asumirla como un *quiebre* fundamental. En las *Tesis*, Benjamin plantea un nuevo paradigma que impide resolver cualquier problema en términos que no se ajusten a los de un *materialismo histórico* que, como veremos más adelante, no conduce a ninguna parte si no va acompañado por el enano jorobado de la *teología*.

Si las *Tesis* (1940) son su legado póstumo ante la historia, habría que destacar que ya en 1928, con la publicación de su texto sobre el Barroco alemán (*Trauerspiel*), Benjamin introducía su teoría del *luto* y de la *melancolía*; luto por un mundo desalojado de su más íntimo sentido y melancolía en la medida en que ésta permitiría reavivar el mundo. En este texto, que le costó a Benjamin su posibilidad de llevar una “vida académica” como muchos de sus colegas, el filósofo pone en el centro de su visión sobre la modernidad el concepto de *crisis*, crisis como *crítica* de una sociedad precipitada por la creciente acumulación de bienes que acompañan al huracán del progreso. De ahí la vuelta, si podemos llamarlo así, al Barroco, entendido como lo plantea José Antonio Maravall, como una relación indudable con las crisis

⁴ “Tesis IX”, ídem, p. 23.

⁵ “Tesis VII”, ídem, p. 22.

(allargando) ----- Grave, oscuro (♩ = ca. 69) rall. e perdendosi ----- lunga

1891 sotto voce p più p pp

pp

ppp

il basso legato

lunga

lunga

(Ped.) →

MAZDAZAR V. TROST

sociales.⁶ En efecto, Benjamin recurre a esa época emblemática y al concepto de alegoría para darle un rostro a la modernidad: la de la calavera. Como escribe el propio autor:

La fisonomía alegórica de la historia-naturaleza que escenifica el *Trauerspiel* está presente en tanto ruina. Pero con ésta, la historia se redujo sensiblemente a escenario. Y así configurada la historia no se plasma ciertamente como un proceso de una vida eterna, más bien como *decadencia incontenible* [...] Las alegorías son al reino de los pensamientos lo que las ruinas en el reino de las cosas.⁷

Así descrita, la historia para Benjamin es efectivamente un devenir fragmentario, decadente y alegórico, violento en tanto que se encuentra en permanente estado de crisis, en el que, sin embargo, la llegada del Mesías está potencialmente presente en la “puerta entreabierta” que deja al final de su testamento filosófico.

2. El lenguaje

Desde su temprano ensayo “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos” (1916), Benjamin deja clara su postura frente al *origen* del lenguaje como *catástrofe*. El filósofo hablará de dos tipos de lenguaje, como su título lo expresa, el primero, divino; el segundo, profano. Benjamin hace una exégesis del texto bíblico para mostrar en qué medida la bienaventuranza del lenguaje divino, en donde el lenguaje se comunica consigo mismo, se viene abajo con el “nombrar humano”. Dios otorga al hombre la posibilidad de nombrar a la naturaleza y, con ello, la facultad de nombrar cae en la profanación, en un lenguaje impuro; la verdadera caída es la del lenguaje en la indeterminada *sobrenominación* del lenguaje que se aleja de la bienaventuranza divina para caer en lo profano de la comunicación. Ya no se trata, en términos benjaminianos, de comunicarnos *en* el lenguaje sino *a través de*, y es aquí, en esta instrumentalización del lenguaje donde el hombre y la naturaleza se separan, donde la palabra vaga en el devenir de una historia y se convierte en pura “charlatanería”.

Dios no creó al hombre de la palabra ni lo nombró. No quiso hacerlo subalterno al lenguaje sino que, por el contrario, le legó ese mismo lenguaje que le sirviera como médium de la

⁶ Cfr. MARAVALL, José Antonio, *La cultura del barroco*, Barcelona, Ariel, 1983, p. 128.

⁷ BENJAMIN, Walter, “El origen del *Trauerspiel* alemán”, en *Obras, I*, trad. Alfredo Brotons Muñoz, Madrid, Abada, 2006, p. 393.

The image shows a musical score for piano. The tempo is marked "Andante misterioso (♩ = ca. 88)". The score is in 4/4 time and consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The piece begins with a dynamic marking of *pp* and the instruction "il basso sotto voce". The first staff has a 7-measure rest. The second staff begins with a 7-measure rest, followed by a series of notes with dynamic markings *ff*, *f*, *p*, *ff*, and *mf*. There are also performance markings such as "deciso" and "loco" above the staff, and "m.s." below it. The score ends with a 7-measure rest and a dynamic marking of *f*. A "Ped" (pedal) marking is at the bottom left.

Creación a él, libremente de sí mismo. Dios descansó cuando hubo confiado al hombre su mismidad creativa.⁸

Sin embargo, delegar en el hombre la facultad de crear nombrando, incluso si esta ha sido una voluntad divina, es ya, como lo explicita Benjamin, “un barrunto de luto”. Es así como surge el lenguaje humano que guarda relación con la esfera de lo divino solo en su lejano aliento. Benjamin no es lo suficientemente claro, pero algo en esta delegación cambió radicalmente el designio del propio Dios. Su “mismidad creativa” no se tradujo en palabra divina. El lenguaje que conocemos es así el lenguaje humano, caído en la arbitrariedad del signo y no aquél cuyo referente inmediato sería su propia “entidad espiritual”. Solo en Dios se da la comunión entre conocimiento y nombre, porque solo ahí el nombre alcanza una intimidad con la palabra creadora.⁹ De esta manera, el *origen* en la concepción benjaminiana aparece como ambiguo y heterogéneo, divino en tanto creado por Dios, profano en la medida en que el nombrar del hombre desemboca siempre en una “sobrenombración” profana.

Si el origen de la historia como tal se manifiesta por principio en un lenguaje humano, y si éste se encuentra inmerso en la esfera de lo “caído”, ¿hasta dónde es posible recuperar nuestro pasado, nuestro presente y nuestro futuro, cuando todo *nombre* lleva la sombra de su origen profano, cuando en éste habita, paradójicamente, el silencio? Es cierto, como lo plantea Benjamin, que todo nombre lleva la marca de su incapacidad de dar cuenta *total* de su “verdad”, como cierto es a su vez que “toda la naturaleza está atravesada por un lenguaje mudo, también residuo de la palabra creadora divina conservada en vilo”. Sin embargo, habría que hacerle justicia a Benjamin al decir que en este infinito desplazarse del sentido y en la aproximación siempre diferida del nombre, se encuentra cimentada la posibilidad misma del atisbo, aunque efímero, del origen divino de la palabra. “Cada lenguaje relativamente más elevado es una traducción del inferior, hasta que la palabra de Dios se despliega en la última claridad, la unidad de este movimiento lingüístico”.¹⁰ Resta al poeta, al crítico y al traductor la ardua tarea de abrir horizontes y desplegar, con sus acciones, la “unidad” de la palabra divina.

⁸ “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos” en *Illuminaciones IV*, Madrid, Taurus, 1998, p. 67.

⁹ Cfr. ídem, p. 69.

¹⁰ Ídem, p. 74.

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into three measures. The first measure starts with a *rall.* (rallentando) marking and a *sf* (sforzando) dynamic. The second measure begins with *a tempo, stringendo fino al Violento con brio* and features a *pp* (pianissimo) dynamic with a *loco* (loco) marking. The third measure continues with *pp* and *loco* markings, ending with a *mp* (mezzo-piano) dynamic. There are various articulation marks, including slurs and accents, throughout the piece. A pedal point is indicated at the bottom left with a *Ped.* marking and a right-pointing arrow.

3. Materialismo histórico y mesianismo judío

La relación que Benjamin establece entre el materialismo histórico y el mesianismo judío es hasta el día de hoy motivo de controversia. No se trata solo de su jorobadito escondido debajo del tablero de ajedrez que aparece en la primera *Tesis de filosofía de la historia* (1940), acompañado por el autómatas materialismo histórico, sino de otros textos como el “Fragmento teológico-político”, donde Benjamin insiste en vincular el mesianismo (judío o no) con un materialismo histórico como “método” para llevar a la humanidad a su salvación. En este sentido, el filósofo y crítico ve en el vínculo de lo divino con lo profano la única posibilidad de elevar la historia a un rango superior. Benjamin escribe en el “Fragmento”:

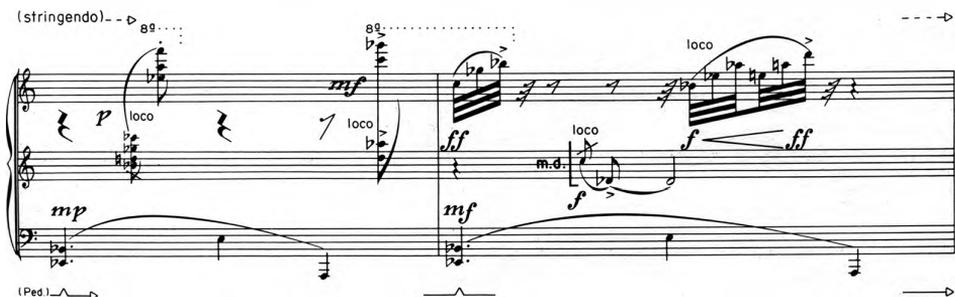
Si una flecha indicadora señala la meta hacia la cual opera la *dynamis* de lo profano y otra señala la dirección de la intensidad mesiánica, es cierto que la pesquisa de felicidad de la humanidad libre se afana apartándose de la dirección mesiánica. Pero igual que una fuerza es capaz de favorecer en su trayectoria otra orientada en una trayectoria opuesta, así también el orden profano de lo profano puede favorecer la llegada del Reino mesiánico. Lo profano no es desde luego una categoría del Reino, pero sí que es una categoría y además atinadísima, de su *quedo acercamiento*.¹¹

Lo profano y lo divino configuran en el pensamiento benjaminiano una *constelación* inseparable, una “propuesta”, como escribe Bolívar Echeverría en su “Introducción” a las *Tesis*, de transformar el utopismo occidental mediante el mesianismo judeocristiano, más allá de su apariencia escandalosa, que “abre la puerta al malentendido”, se encuentra el punto más inquietante y sugerente de este texto de Walter Benjamin. ¿Utopismo occidental? ¿Mesianismo judío?¹²

Esther Cohen

¹¹ “Fragmento teológico-político”, en *Discursos interrumpidos*, I, Madrid, Taurus, 1973, pp. 193-4.

¹² BENJAMIN, Walter, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, trad. Bolívar Echeverría, Ciudad de México, Contrahistorias, 2005, p.13. Dada la brevedad de este artículo, es imposible abordar la compleja relación del estrecho vínculo que Benjamin tiene con el misticismo judío. Para ello, sugiero la lectura de mi artículo “Benjamin y el misticismo judío”, en FINKELDE, Dominick / WEBELS, Edda / DE LA GARZA CAMINO, TERESA / MANCERA, FRANCISCO, eds., *Topografías de la Modernidad. El pensamiento de Walter Benjamin*, Ciudad de México, UNAM / UIA / Goethe Institut Mexiko, 2007, pp. 139-149.



La tradición de los oprimidos nos enseña que la regla es el estado de excepción en el que vivimos

Benjamin

NEGRA

WALTER BENJAMIN

(Berlín, 1892 - Portbou, España, 1940)

Siete tesis sobre Walter Benjamin y la Teoría crítica

I. Walter Benjamin pertenece a la Teoría crítica en el sentido más amplio. Es decir, pertenece a esa corriente de pensamiento inspirada en Marx que, a partir de la Escuela de Frankfurt o en torno a ella, cuestiona no solo el poder de la burguesía sino también los fundamentos de la racionalidad y de la civilización occidentales. Al ser amigo cercano de Theodor Adorno y de Max Horkheimer, está claro que influenció sus escritos y sobre todo la obra capital *Dialéctica de la Ilustración*, en donde encontramos numerosas ideas suyas e incluso, a veces, “citas” sin referencia a la fuente. A su vez, él fue sensible a los principales temas de la Escuela de Frankfurt, pero se distingue de esta por ciertos rasgos singulares que constituyen su aporte específico a la Teoría crítica.

Benjamin nunca pudo ocupar un puesto universitario; la tesis que presentó para su habilitación como docente —sobre el tema del drama barroco alemán— fue rechazada y ello lo condenó a una existencia precaria de ensayista, de “hombre de letras” y de periodista franco-tirador que, por supuesto, se degradó considerablemente durante los años del exilio parisino (1933–1940). Ejemplo típico-ideal de la *freischwebende Intelligenz* de la que hablaba Mannheim, Benjamin era, en grado sumo, un *Aussenseiter*, un *outsider*, un marginal. Esta situación existencial contribuyó posiblemente a la agudeza subversiva de su mirada.

II. Benjamin fue, en ese grupo de pensadores, el primero en cuestionar la ideología del progreso, aquella filosofía “incoherente, imprecisa, sin rigor”, que no percibe en el proceso histórico sino “el ritmo más o menos rápido según el cual los hombres y las épocas avanzan en la vía del progreso” (“La vida de los estudiantes”, 1915). También fue más lejos que los

The image shows a musical score for piano, consisting of three systems of music. The first system begins with a *stringendo* marking and a tempo of *89*. The music is written for the right hand (treble clef) and left hand (bass clef). The right hand features a series of chords and melodic lines, with dynamics ranging from *f* to *ff*. The left hand provides a steady accompaniment, starting with a *mf* dynamic. The second system continues the piece, with the right hand playing a *loco* passage. The third system concludes the piece, with the right hand playing a *loco* passage and the left hand playing a *f* dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

demás en su intento de liberar al marxismo, de una vez por todas, de la influencia de las doctrinas burguesas “progresistas”; así, en el *Libro de los pasajes*, se había impuesto el objetivo siguiente:

Podemos considerar que, metodológicamente, este trabajo apunta hacia la posibilidad de un materialismo histórico que haya aniquilado dentro de sí mismo la idea de progreso. Es justamente al oponerse a las costumbres del pensamiento burgués como el materialismo histórico encuentra sus fuentes.

Benjamin estaba convencido de que las ilusiones “progresistas” –en particular la convicción de “nadar en la corriente de la historia” y una visión acrítica de la técnica y del sistema productivo existentes– contribuyeron a la derrota del movimiento obrero alemán ante el fascismo. Benjamin incluía dentro de esas ilusiones nefastas la sorpresa ante la existencia del fascismo en nuestra época, en una Europa tan moderna, producto de dos siglos de “proceso de civilización” (en el sentido que Norbert Elias atribuía a este término): como si el Tercer Reich no fuera, precisamente, una manifestación patológica de esa misma modernidad civilizada.

III. Aunque la mayoría de los pensadores de la Teoría crítica compartían el objetivo de Adorno de poner la crítica romántica y conservadora de la civilización burguesa al servicio de los objetivos emancipadores de la Ilustración, Benjamin es tal vez aquel que mostró más interés por la apropiación crítica de los temas y de las ideas del romanticismo anticapitalista. En el *Libro de los pasajes* se refiere a Korsch para evidenciar la deuda que tenía Marx, a través de Hegel, con los románticos alemanes y franceses, incluso con los más contrarrevolucionarios. No dudó en utilizar argumentos de Johannes von Baader, Bachofen o Nietzsche para demoler los mitos de la civilización capitalista. Encontramos en él, como en todos los románticos revolucionarios, una sorprendente dialéctica entre el pasado más lejano y el futuro emancipado, de ahí su interés por Bachofen –en quien se inspirarían tanto Engels como el geógrafo anarquista Elisée Reclus– y por la tesis de éste acerca de la existencia de una sociedad sin clases, sin poderes autoritarios y sin patriarcado, en los albores de la historia.

Esa sensibilidad también permitió a Benjamin comprender, mucho mejor que sus amigos de la Escuela de Franckfurt, el significado y el alcance de un movimiento romántico / libertario como el surrealismo, al cual asignaba, en su artículo de 1929, la tarea de captar las

1004

(stringendo) Violento, con brio (♩ = *cg.* 100)

88 89 89 calando>

ff loco sf fff sf fff mf mp mf

5 4 4 4

f sf sf mf

(Ped.)>

fuerzas de la embriaguez (Rausch) en pro de la causa revolucionaria. Marcuse se daría cuenta también de la importancia del surrealismo como intento de asociar el arte y la revolución, pero lo haría cuarenta años más tarde.

IV. Más que los otros pensadores de la Teoría crítica, Benjamin supo movilizar de forma productiva los temas del mesianismo judío para el combate revolucionario de los oprimidos. Los motivos mesiánicos no están ausentes de ciertos textos de Adorno –por ejemplo *Minimalia moralia*– o de Horkheimer, pero es en Benjamin, y en particular en sus Tesis “Sobre el concepto de historia” cuando el mesianismo se vuelve vector central de una refundación del materialismo histórico para librar a éste de convertirse en un muñeco autómatas, tal como le había sucedido en manos del marxismo vulgar (socialdemócrata o estalinista). Existe en Benjamin una especie de *correspondencia* (en el sentido baudeleriano del término) entre la irrupción mesiánica y la revolución como interrupción de la continuidad histórica –la continuidad de la dominación.

Para el mesianismo tal como él lo entiende –o más bien lo inventa–, no se trata de esperar una salvación proveniente de un individuo excepcional, de un profeta enviado por los dioses: el “Mesías” es colectivo, puesto que a cada generación le ha sido otorgada “una débil fuerza mesiánica” que debe ejercerse de la mejor manera posible.

V. De todos los autores de la Teoría crítica, Benjamin es el más apegado a la *lucha de clases* como principio de comprensión de la historia y de transformación del mundo. Como escribía en las “Tesis” de 1940, la lucha de clases “no deja de estar presente para el historiador formado por el pensamiento de Marx”; en efecto, no deja de estar presente en sus escritos, como vínculo esencial entre el pasado, el presente y el futuro, y como espacio de la unidad dialéctica entre la teoría y la práctica. La historia no aparece, para Benjamin, como un proceso de desarrollo de las fuerzas productivas, sino más bien como un combate a muerte entre opresores y oprimidos; al rechazar la visión evolucionista del marxismo vulgar, que percibe el movimiento de la historia como la acumulación de “conquistas”, insiste más bien en las victorias catastróficas de las clases reinantes.

Contrariamente a la mayoría de los miembros de la Escuela de Frankfurt, Benjamin apostó, hasta su último aliento, a las clases oprimidas como fuerza emancipadora de la humanidad. Aunque profundamente pesimista no se resigna jamás y sigue viendo en “la última clase sometida” –el proletariado– aquella que, “en nombre de las generaciones vencidas, lleva a su término la obra de la liberación” (Tesis XII). No comparte en absoluto el optimismo

The image shows a musical score for piano, likely from a 20th-century work. It is divided into two main sections. The first section is marked "(calando)" and includes the instruction "nervoso". It features a melodic line with a triplet of eighth notes and a bass line with a triplet of eighth notes. Dynamics range from *pp* to *p*. The second section is marked "Meno mosso" with a tempo marking of a quarter note equal to 88 beats per minute, and includes the instruction "poco rall.". This section is marked "lunga" and "loco", with dynamics including *p*, *f*, and *mp*. It contains more complex rhythmic figures, including a triplet of sixteenth notes and a triplet of eighth notes. The score concludes with a final measure marked "7" and "8".

miope de los partidos del movimiento obrero sobre su “base de masas”, pero no deja de ver en las clases dominadas la única fuerza capaz de acabar con el sistema de dominación.

VI. De todos los pensadores de la Teoría crítica, Benjamin era tal vez el más obstinadamente fiel a la idea marxiana de la revolución. Ciertamente, como Marx, la define no como una “locomotora de la historia”, sino como la interrupción de su curso catastrófico, como la acción salvadora de la humanidad que jala el freno de emergencia. Pero la revolución social sigue siendo el horizonte de su reflexión, el punto de fuga mesiánico de su filosofía de la historia, la clave de su reinterpretación del materialismo histórico.

Pese a las derrotas del pasado –desde la revuelta de esclavos dirigida por Espartaco en la antigua Roma, hasta el levantamiento de la Spartakusbund de Rosa Luxemburgo en enero de 1919– “la revolución tal como la concibió Marx”, ese “salto dialéctico”, todavía es posible (Tesis XIV). Su dialéctica consiste en efectuar, gracias a un “salto de tigre en el pasado”, una irrupción en el presente, en el “tiempo de hoy” (el *Jetztzeit*).

VII. El pensamiento de Benjamin está profundamente arraigado en la tradición romántica alemana y en la cultura judía de Europa central, responde a una coyuntura histórica precisa, que es la de la época de las guerras y de las revoluciones, entre 1914 y 1940. Y, sin embargo, los temas principales de su reflexión, y en particular sus “Tesis sobre el concepto de historia”, son de una *universalidad* sorprendente: nos dan herramientas para comprender realidades culturales, fenómenos históricos y movimientos sociales en otros contextos, en otros períodos, en otros continentes. Pero eso es válido también, en última instancia, para toda la Teoría crítica.

Michael Löwy

Traducción del francés: Ángela Silva

Più mosso (♩ = ca. 92)
con espressione
loco

delicato

p *mf* *mf* *p* *p*

3 3 3 3 3

7 8 5 7 8

(Ped.)

The image shows a musical score for piano, likely from a 20th-century work. It features a complex arrangement of notes, rests, and dynamic markings. The tempo is marked 'Più mosso' with a quarter note equal to approximately 92 beats per minute. The performance style is 'con espressione loco'. The score includes dynamic markings such as *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *mp* (mezzo-piano). There are also markings for 'delicato' and 'loco'. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a time signature of 3/8. The piece concludes with a pedal point marked '(Ped.)' and a final fermata.

HOMI K. BHABHA

(Bombay, India, 1949)

Una de las principales aportaciones de Homi K. Bhabha a la Teoría crítica fue mostrar que la nación moderna es un sistema de significación cultural y por ende que los límites epistemológicos y enunciativos de las grandes narrativas nacionalistas y etnocéntricas conviven con otro espectro de historias que atraviesan esa narración oficial con voces disonantes y disidentes: los colonizados, las mujeres, las minorías.

Comúnmente, los discursos nacionalistas representan el origen de la nación como simple y puro en una historia lineal. Bhabha describe esto último en *Nación y narración* como “Una representación cuya compulsión cultural reside en la unidad imposible de la nación como fuerza simbólica”.¹ Esta compulsión cultural a la unidad delimita la retórica de los discursos sobre la nación moderna y sus desplazamientos. Para retomar una intuición derridiana, en el origen hay “contaminación diferencial”.² La cuestión para Bhabha no es simplemente probar la pluralidad en el origen, sino el hecho de que la postulación de manera póstuma de un origen simple y de una historia lineal oblitera una pluralidad de historias.

La compulsión por construir una unidad es de alguna manera la negación de esas otras historias. Sin embargo, esa postulación de un tiempo homogéneo de la narración lineal trabaja en la deconstrucción de la nación moderna y en la posibilidad de generar nuevos

¹ BHABHA, Homi K., *Nación y narración*, trad. María Gabriela Ubaldini, Buenos Aires, Siglo XXI, 2010, p. 12.

² La idea de una contaminación en el origen o de un génesis atravesado por la alteridad está presente a lo largo de la obra de Derrida, inclusive desde sus primeros trabajos sobre Husserl. Ver a este respecto: DERRIDA, Jacques, *Le problème de la genèse dans la philosophie de Husserl*, Paris, PUF, 1990, VI-VII.

The image shows a musical score for piano, likely a contemporary piece. It consists of three staves: a treble clef staff at the top, a bass clef staff in the middle, and a grand staff (bass and treble clefs) at the bottom. The music is written in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 3/4 time signature. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like *p* (piano) and *pp* (pianissimo). A tempo marking "poco rall." is indicated at the top right. The piece concludes with a double bar line and a fermata over the final notes.

espacios de significación. A pesar de que los discursos de lo nacional transmiten siempre una continuidad, existe un *divaje** entre la conservación del mito de los orígenes y su reactivación performativa. Este *divaje* es parte también de una significación incompleta que permite según Bhabha que “las fronteras y los límites se conviertan en espacios intermediarios a través de los cuales se negocian los significados de la autoridad cultural y política”.³

Bhabha, además de su propia experiencia de la India postcolonial —nació en Mumbai en 1949, dos años después de que el país obtuviera su independencia—, reconoce la herencia de tres autores en su obra: Ernest Renan, Frantz Fanon y Benedict Anderson.

1. El 11 de marzo de 1882, Ernest Renan (1823–1892) dictó en la Sorbona la ya célebre conferencia “¿Qué es una nación?” en donde analiza cómo se produce la nación moderna, empezando por el hecho de su reciente creación y sobre todo por la pretensión errónea de creer que hay lazos consanguíneos que en su origen:

No hay en Francia diez familias que puedan suministrar la prueba de un origen franco, e inclusive tal prueba esencialmente defectuosa, a consecuencia de mil cruzamientos desconocidos que puedan descomponer todos los sistemas de los genealogistas.

Renan busca entre otras cosas denostar la idea, que ya comenzaba a popularizarse a finales del siglo XIX, de que existe una relación ente nación y raza. Sin embargo, si algo tienen en común los ciudadanos de una nación es el olvido:

Ahora bien, la esencia de una nación consiste en que todos los individuos tengan muchas cosas en común, y también en que todos hayan olvidado muchas cosas. Ningún ciudadano francés sabe si es burgundio, alano, taífalo, visigodo; todo ciudadano francés debe haber olvidado la noche de San Bartolomé, las matanzas del Mediodía en el siglo XIII.⁴

Respecto a este contrato de olvido, a esta voluntad histórica, Bhabha señala:

* La palabra *divaje* aún no es registrada por el DRAE. La conservamos en cursivas por ser de uso en la prosa especializada (N. de los Eds.)

³ *Op. cit.*, p. 15.

⁴ RENAN, Ernst, “¿Qué es una nación?”, en *Nación y narración*, *op. cit.*, pp. 21–38.

Meno mosso (♩ = ca. 84)

loco

pp

Più mosso (♩ = ca. 100)

molto rubato legato e cantabile

p

mp

pp

molto rit. ————

88... 3

lunga

ppp

lunga

lunga

(Ped) →

Este olvido —un *minus* en el origen— constituye el comienzo de la narrativa de la nación. [...] Es a través de esta sintaxis de olvido —o de la obligación del olvido— que la identificación problemática de un pueblo nacional se vuelve visible.⁵

Lo relevante de esto, para la teoría crítica, es entender que la diacronicidad entre olvido y memoria es performativa* y en este sentido produce nuevas formas de identificación cultural.

2. Bhabha reconoce en Franz Fanon (1925-1961) a uno de sus principales precursores en cuanto a la teoría poscolonial.⁶ Fanon, psiquiatra y escritor nacido en Martinica, analizó la psicopatología de la colonización, de la negritud y sobre todo de la historia narcisista de la supremacía cultural blanca.⁷ Fanon, quien participara en la guerra de independencia de Argelia, trabajó en el hospital psiquiátrico de Blida-Joinville, lo que le permitió identificar el drama subjetivo de la alienación colonial como despersonalización. Para Bhabha una de las aportaciones del autor de *Piel negra, máscaras blancas* (1952) y *Los condenados de la tierra* (1961) fue mostrar que si bien, según a Benjamin, el estado de emergencia no es la excepción sino la regla, “el estado de emergencia siempre es también un estado en el que *emerge* algo”.⁸ Lo que emerge de la lucha colonial es un nuevo sujeto. Ahí donde cabe la pregunta de Freud: ¿qué quiere una mujer?, cabe la pregunta de Fanon: ¿qué quiere un hombre negro? Sobre esta inserción de la teoría psicoanalítica en el ámbito del análisis colonial Bhabha apunta:

Al articular el problema de la alienación cultural colonial en el lenguaje psicoanalítico de la demanda y el deseo, Fanon cuestiona radicalmente la formación de la autoridad tanto individual como social, en tanto ambas se desarrolla en el discurso de la soberanía social.⁹

⁵ BHABHA, Homi K., “Diseminación” en *Nación y Narración*, *op. cit.*, p. 409.

* El concepto de *performatividad* todavía no es registrado por el DRAE. Lo conservamos a lo largo de este libro tanto por ser de uso común en la prosa especializada como por su relevancia (N. de los Eds.).

⁶ Ver a este respecto el capítulo de Bhabha: “Interrogar la identidad. Frantz Fanon y la prerrogativa poscolonial” en *El lugar de la cultura*, *op. cit.* pp. 61.89.

⁷ Ver *El lugar de la cultura*, p. 61.

⁸ Ídem, p. 62.

⁹ Ídem, p. 64.

Andante tranquilo (♩ = ca. 100)

delicato 89

pp mf

1 Ped.

De alguna manera, Bhabha reconoce que a través de la pregunta por el psiquismo del sujeto poscolonial, Fanon incursiona en una crítica social de las instituciones y sobre todo una crítica de lo social para poner en cuestión, a través de la violencia política y psíquica —que también es dolor corporal—, los conceptos de Hombre, Sociedad, Ley o Cultura. Al ahondar en el problema de la identidad colonial, Fanon accede a la cuestión de la diferencia, de una identificación como escisión del sujeto.

3. En *Comunidades imaginadas*,¹⁰ de 1983, Benedict Anderson (1936) define la nación: “una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana”.¹¹ La nación como un sistema de significación cultural en donde la comunión es más bien imaginada. Anderson está consciente de que la nación y la nacionalidad son una producción y al igual que Renan advierte que la nación moderna es bastante reciente en el tiempo —por eso se imagina como soberana, pues además es característico de la modernidad el fin de la proyección de un orden divino—. Benedict Anderson escribe en parte para mostrar que el marxismo no ha abordado correctamente la nación y el nacionalismo, es por ello que uno de sus principales objetivos será evidenciar que la nación es imaginada ante todo como una comunidad, a pesar de la desigualdad y la explotación. La idea de la producción de la nación como significación cultural ha sido muy fructífera para la teoría crítica; Bhabha se basa en Anderson pues mostró la racionalidad política de la nación como una forma de narrativa. Esto último no solo ha guiado a la teoría crítica hacia las imbricaciones entre política y literatura, sino que también ha permitido dirigir nuestra atención hacia las narrativas marginales que son altamente significativas y desde las que pueden emerger nuevos significados.

A partir de estos tres autores que Homi K. Bhabha reconoce como precursores de su obra, podemos entender mejor sus aportaciones a la teoría crítica, ya que las cuestiones de la significación cultural y la identidad se desarrollan a nivel subjetivo como reconocimiento de la alteridad constitutiva de la identidad, se dan también en cierta manera a nivel inconsciente y, sobre todo, a nivel lingüístico gracias a la literatura y a las invenciones idiomáticas que atraviesan el ámbito de lo público y emergen como posibilidades políticas. A Bhabha le interesa justamente ese espacio liminar en donde la identidad, singular o comunitaria, re-articula los signos de la cultura y desplaza el peso ideológico de la identidad esencialista:

¹⁰ ANDERSON, Benedict, *Comunidades imaginadas*, Buenos Aires, FCE, 1993.

¹¹ Ídem, p. 5.

The image shows a musical score for piano, consisting of three staves. The top staff is the right hand, the middle is the left hand, and the bottom is the bass line. The music features a melody in the right hand with a 'loco' section and a 'roll' section. The left hand provides a steady accompaniment with triplets. Dynamic markings include *pp*, *p* *contabile*, *mp*, and *mf*. There are also performance instructions like 'loco' and 'roll' with dashed lines. The score is marked with a 'Ped.' (pedal) at the bottom left.

Lo que innova en la teoría, y es crucial en la política, es la necesidad de pensar más allá de las narrativas de las subjetividades originarias e iniciales, y concentrarse en esos momentos o procesos que se producen en la articulación de las diferencias culturales. Estos espacios “entre-medio” [*in-between*] proveen el terreno para elaborar estrategias de identidad [*selfhood*] (singular o comunitaria) que inician nuevos signos de identidad y sitios innovadores de colaboración y cuestionamiento, en el acto de definir la idea misma de sociedad.¹²

Nombraré también a dos autores contemporáneos a Bhabha que influyeron en su obra: Edward Said y Jacques Derrida. El primero a partir de su crítica al orientalismo y los estereotipos occidentales sobre el Oriente. A Derrida, Bhabha le dedica el título de uno de sus ensayos más célebres: “DisemiNación. El tiempo, el relato y los márgenes de la nación moderna”.¹³ La referencia a la diseminación derridiana es directa, lo que abre a una *DisemiNación* según Bhabha es el hecho de pensar la nación como narración y el pueblo como una estrategia retórica, “los ‘objetos históricos’ de una pedagogía nacionalista”.¹⁴ Esta narración pedagógica sobre el “origen” de la nación como significación del pueblo, está sujeta, como todo signo, a ser iterado. Esta iterabilidad, a la que debe su dimensión performativa, abre la emergencia de los discursos minoritarios y las historias marginales que en el discurso pedagógico responden a una estrategia suplementaria, a una secundaridad que solo se sumaría a la historia nacional u oficial; sin embargo y, de nuevo siguiendo a Derrida, el suplemento está en el origen y rompe con el tiempo vacío y homogéneo de la narrativa pedagógica y del discurso dominante.

Pero al igual que para la subjetividad, también en lo social la identidad está atravesada por la alteridad, Bhabha piensa la nación como escindida, barrada:

En lugar de la polaridad de una nación autogenerada prefigurativa “en sí misma [*in-itself*]” y las otras naciones extrínsecas, lo performativo introduce una temporalidad del “entre-medio” [*in-between*]. La frontera que marca la mismidad [*selfhood*] de la nación interrumpe el tiempo autogenerante de la producción nacional y altera la significación del pueblo como homogéneo. El problema no es simplemente la “mismidad” de la nación como opuesta a la alteridad de otras

¹² *El lugar de la cultura, op. cit.*, p. 18.

¹³ *Nación y narración, op. cit.*, pp. 385–423 y *El lugar de la cultura, op. cit.*, pp. 175–209.

¹⁴ *El lugar de la cultura, op. cit.*, p. 182.

Musical score for piano, consisting of two staves. The score is divided into four measures. The first measure is marked "Meno mosso (♩ = ca. 76)" and contains a melody starting with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The second measure is marked "A tempo (♩ = ca. 88)" and includes dynamics of *p* and *pp*, with a "lontano" marking above the staff. The third measure is marked "loco" and features a triplet of eighth notes. The fourth measure is marked "loco" and also features a triplet of eighth notes. The score includes various articulations such as slurs, accents, and phrasing slurs. A pedal point is indicated at the bottom left with "(Ped.)" and a right-pointing arrow.

naciones. Nos enfrentamos con la nación escindida dentro de sí misma [itself], articulando la heterogeneidad de su población. La Nación barrada Ella / Misma [It/Self], alienada de su eterna autogeneración, se vuelve un espacio significativo liminar que está internamente marcado por los discursos de las minorías, las historias heterogéneas de pueblos rivales, autoridades antagónicas y tensas localizaciones de la diferencia cultural.¹⁵

La diferencia cultural no se refiere a una pluralidad de culturas, de tradiciones, de razas, sino a aquello que Bhabha llama lo híbrido, “la cesura temporal, *que es también el momento históricamente transformador*, cuando se abre un espacio demorado entre-medio [in between]”¹⁶ nos obliga a leer de otro modo los contextos de la cultura y las significaciones culturales. De modo que la herencia cultural de la esclavitud o el colonialismo introduzcan otro lugar de inscripción e intervención que sea a la vez el espacio de la traducción.

Miriam Jerade

¹⁵ Ídem, p. 184.

¹⁶ *El lugar de la cultura*, op. cit., p. 291.

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves (treble and bass clef). The score is divided into two main sections. The first section is marked "calando" and "Nostalgico, lamentoso (♩ = ca 76)". It features a melody with several triplet markings (indicated by a '3' in a box) and a bass line with sustained chords. The second section is marked "stringendo" and "cresc poco a poco". It begins with a 4/4 time signature and includes a 3/4 time signature change. The score includes performance instructions such as "Ped." (pedal) and "cresc poco a poco" (crescendo poco a poco). The piece concludes with a final chord and a double bar line.

gico las más de las veces diametralmente opuesto: si los autores alemanes pretendían recomponer el rostro de la racionalidad occidental a través de una teoría que fuera crítica con los propios presupuestos lógicos de la razón, en una suerte de *diálogo dialéctico*, como anunciaron Adorno y Horkheimer,¹ con la época de la Ilustración, la obra blanchotiana se circunscribe a las lógicas del *desastre*, que unen el programa filosófico post-Auschwitz con el revisionismo deconstructivo de los procedimientos posmodernos. La figura de Blanchot, por tanto, es clave para analizar ese espacio intersticial, a modo de bisagra, que se abre en el centro mismo de la filosofía del siglo XX. Mientras que autores posteriores darán, en sus pesquisas, con motivaciones totalmente desvinculadas de la Escuela de Frankfurt y con referentes propios (más Heidegger o Nietzsche que Hegel; influencia directa del estructuralismo; crítica a los lenguajes de la ciencia y a los grandes discursos o metarrelatos asentados, entre ellos también el psicoanálisis y el marxismo, piezas de toque dentro de la Teoría crítica), en Blanchot los problemas sobre el discurso humanista tras el Holocausto y la crítica autofagocitante de la razón occidental establecen una conexión directa con las temáticas frankfurtianas, solo que con soluciones diferentes, lo que augura y precipita un cambio en el aire de época de la filosofía francesa y universal de medio siglo.

Sirva de ejemplo el tratamiento que hace Blanchot del mito de Orfeo y las posibles concomitancias con las concepciones de la Teoría crítica.² Para autores como Horkheimer, el concepto de Teoría crítica venía a deparar una suerte de revisión de la razón y de los posicionamientos teóricos que desde Kant habían consolidado la tradición ilustrada del pensamiento filosófico. La Teoría crítica consistiría en asumir la condición performativa del conocimiento, el cual no únicamente recopila datos, sino que ofrece la posibilidad de alterar el mundo que examina, constituyéndolo a través del diseño que proporcionan el pensamiento y el análisis. Blanchot rescata esta idea desde la fábula órfica: Orfeo tiene la misión de asomarse a los Infiernos, de adentrarse en el Inframundo para recuperar aquello que ama, el alma de Eurídice, pero ésta se desintegra con sólo ser mirada. La irrupción del pensamiento destruye el mundo que pretendía articular, lo descompone en espacios estructurados, en lí-

¹ ADORNO, Theodor W. / HORKHEIMER, Max, *Dialéctica de la Ilustración: fragmentos filosóficos*, Madrid, Trotta, 2005.

² Para analizar la importancia del mito de Orfeo en nuestro autor, cfr. BLANCHOT, Maurice, *El espacio literario*, Barcelona, Paidós, 2000.

The image shows a musical score for piano, consisting of three systems of music. The first system is marked "energico (lo stesso tempo)" and includes dynamics like *sf* and *loco*. The second system features a *loco* marking and a dynamic of *mp*. The third system is marked "molto espressivo" and includes a dynamic of *mf subito*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

neas de fuerza dicotómicas y materiales útiles para la razón, pero no en la verdad misma, que acaba pulverizada bajo la mirada de Orfeo, “aquella que pierde lo que aprehende”.³

Quizá lo realmente importante de la lectura blanchotiana del mito sea que nuestro autor ve un comienzo ahí donde la Escuela de Frankfurt habría podido descubrir una barrera, un final. La Teoría crítica revela el potencial del pensamiento como actividad capaz de alterar el mundo, de ofrecer resultados y perspectivas útiles para la sociedad, mientras que Blanchot contempla los restos en descomposición como el auténtico material de su pensamiento. En Blanchot, definitivamente, se pone a prueba el viejo adagio que pretendía equiparar el pensamiento y la existencia a través de las herramientas de la razón. El encuentro entre una esfera y otra es enteramente imposible. Si unos hablan de las posibilidades de una concepción teórica crítica con las propias maniobras transformadoras de la razón, el otro se centra en las imposibilidades, en los restos del naufragio y no en la viabilidad de un regreso a tierras menos inhóspitas: “pensar el desastre (suponiendo que sea posible, y no lo es en la medida en que presentimos que el desastre es el pensamiento), es ya no tener más porvenir para pensarlo”.⁴

Lo cual repercute directamente en la escritura de unos y otros autores. Mientras que Adorno haría fortuna con la frase “imposible escribir después de Auschwitz”, Blanchot va a abandonarse a la escritura en tanto que imposibilidad misma, y a entrelazar un discurso teórico que desentrañe las propiedades del lenguaje y su constitución ontológica autodestructiva:

escribir es en primer lugar querer destruir el templo antes de edificarlo; es al menos, antes de atravesar el umbral, preguntarse por las servidumbres de un lugar de ese tipo, preguntarse sobre la falta original que constituirá la decisión de enclaustrarse en él. Escribir es finalmente negarse a atravesar el umbral, negarse a “escribir”.⁵

Llegamos aquí al núcleo del pensamiento blanchotiano. De Hegel, y a través de la poesía de Mallarmé y los trabajos críticos de Brice Parain, nuestro autor había descubierto la condi-

³ BLANCHOT, Maurice, *El diálogo inconcluso*, Caracas, Monte Ávila, 1970, p. 302.

⁴ BLANCHOT, Maurice, *La escritura del desastre*, Caracas, Monte Ávila, 1990, p. 9.

⁵ BLANCHOT, Maurice, *El libro por venir*, Madrid, Liotta, 2005, p. 244.

The image shows a musical score for piano, consisting of three systems of music. The first system is marked "colando" and "pp". The second system is marked "come un eco" and "pp". The third system is marked "in lontananza" and "pp". The score includes dynamic markings such as *f*, *mf*, *mp*, *p*, and *pp*, and includes performance instructions like "loco" and "più p". The score is written for piano with a grand staff (treble and bass clefs) and includes a pedal marking "(Ped.)" at the bottom left.

ción *negativa* de todo lenguaje. La palabra mata a la cosa, da al traste con el objeto real y su esencia prelingüística, y sumerge al objeto bajo las coordenadas del pensamiento racional y sus esquemas prefijados. La poesía, principalmente, y algunas de las obras narrativas que Blanchot analiza (la obra de Kafka, Beckett o Borges), constituyen el despliegue consciente por ese trazado negativo o dimensión *neutra*, que nuestro autor había constatado en su obra *El espacio literario*.⁶ Para el pensador francés existe un no-lugar, un espacio de inscripción de todo lenguaje, que es el espacio de la literatura, espacio de no-poder (frente al poder deformador que otros autores achacan al lenguaje, como harán Foucault o Austin). De este modo, si la teoría crítica, por influencia de Marx, localiza en el acto de análisis, en la propia elaboración del pensamiento, una violencia alteradora, Blanchot se recluye en los intersticios del lenguaje, en las (im)posibilidades de la palabra poética, y alza su discurso sobre esas cenizas.

¿Cómo entender, entonces, la obra literaria? Blanchot describe la obra como *desobra*, esto es, como su propia imposibilidad, en tanto que lugar de inscripción para la propia ausencia de la obra. La escritura, por tanto, se vuelve un espacio liminar para la palabra, en donde lo dicho pelagra ante la proximidad de su propio silencio, el origen aparece recommenzado cada vez que la obra finaliza, y el exterior imposible, impensable, entra en el hueco de las palabras bajo la forma de una renuncia. La obra adquiere conciencia de sí misma, de su propia inexistencia, de su *virtualidad*, diríamos hoy, o en términos blanchotianos, de su *afuera* constituyente, un exterior que ocupa su propio centro y convierte al objeto literario en un objeto ontológicamente imposible, a la manera de los indecibles derridianos (*pharmakon*, *différance*, suplemento, etcétera).

De este modo, el pensamiento blanchotiano, pensamiento del desastre, anuncia ya algunos de los conceptos clave de la alambicada retórica nihilista de los autores posmodernos. Junto a este espacio literario o espacio neutro, al afuera no conceptuable o la desobra, el autor reflexiona sobre el olvido, la paciencia o la muerte, términos, de uno u otro modo, fronterizos con respecto a la metafísica tradicional, y que han de ser definidos, de tal manera, justamente por la imposibilidad de ser pensados.⁷ En dos de sus más interesantes y complejas obras, *El paso (no) más allá*⁸ y *La escritura del desastre*, nuestro autor analiza ese momento en que el pensamiento ya no es capaz de perpetuar una relación con aquello que piensa. El pensamiento ya no aparece en correspondencia con el sujeto, sujeto cartesiano y centro de la elaboración de todo discurso, sino que se escribe más allá, en el espacio del afuera, por la distancia infinita e inabarcable que separa al sujeto de su propio lenguaje o acto de pensar. El olvido, de este modo, es la distancia infinita con el recuerdo, y no una modalidad de ausencia,

⁶ *Op. cit.*

⁷ Cfr. especialmente BLANCHOT, Maurice, *La espera el olvido*, Madrid, Arena, 2004.

⁸ BLANCHOT, Maurice, *El paso (no) más allá*, Barcelona, Paidós, 1994.

[calando]----- Lontano, estatico (♩ = 80)

The image shows a musical score for piano. It consists of two staves, treble and bass clef. The tempo is marked 'Lontano, estatico' with a quarter note equal to 80 beats per minute. The score begins with a dynamic marking of 'ancora più p' and a piano (p) dynamic. The music features a series of chords and melodic fragments, with dynamic markings of 'pp' (pianissimo) and 'mf' (mezzo-forte). Fingering numbers (5, 7, 8) are indicated for various notes. A pedal instruction '(Ped.)' is present at the bottom left. The score is divided into measures by vertical bar lines, with some measures containing multiple notes and rests.

y la paciencia constituye la espera de algo que ya no esperamos, que hemos dejado de esperar y que se construye paradójicamente por su (no)presencia, su (no)advenimiento, así como la muerte se configura en el discurso blanchotiano en tanto que momento imposible, una ficción que nunca acaba de llegar, pues la muerte precisa de un sujeto moribundo que nunca logra experimentar su propia muerte o sujetarse a ella, por lo que toda relación entre el yo y la muerte se torna imposible e inabarcable. La muerte constituye para Maurice Blanchot una extrañeza para la cual no tenemos lenguaje, una otredad que escapa a los mecanismos reductores de la razón, pues “morir no se localiza en un acontecimiento, ni dura al modo de un devenir temporal: morir no dura, no se termina y, al prolongarse en la muerte, arranca a ésta del estado de cosa en el que querría apaciguarse”; entonces, este morir sin remate “es lo que vuelve sospechoso al muerto e inverificable a la muerte, retirándole de antemano el beneficio del *acontecimiento*”.⁹

La lectura de Blanchot de esta imposibilidad es su mayor aportación a la filosofía actual. Pero el trabajo de nuestro autor no acaba ahí. Uno de sus textos más celebrados, “La literatura y el derecho a la muerte”,¹⁰ descubre en ese alzamiento de la muerte sin propiedad, sin sujeto, la condición de todo lenguaje escrito. La palabra poética, en tanto que advenimiento de una realidad de la que nos separa, acontece del mismo modo a como la vida descubre en su prolongación la huella dilatada de una muerte que no acaba de llegar, pero que llega constantemente en tanto que imposibilidad y dilación, promesa y prórroga. La literatura, por tanto, es siempre escritura de la muerte, la muerte misma en tanto que duración que no dura, acontecimiento que no tiene lugar.

⁹ *Op. cit.*, p. 124.

¹⁰ BLANCHOT, Maurice, *La parte del fuego*, Madrid, Arena, 2007.



CORCHEA

ERNST BLOCH

(Ludwigshafen am Rhein, Alemania, 1885 – Tübinga, Alemania, 1977)

Ernst Bloch: las aventuras del sueño desiderativo

“Lo que existe, no puede ser verdad” –esta contundente formulación filosófica con la que Bloch resumió lo que sería *El principio esperanza* a Georg Simmel–, constituye una expresión que, redefiniendo el apotegma de Hegel “la verdad es el todo”, frente y contra el Holocausto y la barbarie nazi, se traza para rechazar con radicalidad que la era de la oscuridad sea un fátum indetenible e ineluctable.

Escrita durante su exilio en EUA, entre 1938 y 1947, esta *magnum opus* de Bloch, que lleva hasta sus últimas consecuencias el programa crítico que había iniciado en *El espíritu de la utopía*, se niega combativamente a que sigamos “sumidos en la noche más profunda de la historia”. Indaga las más diversas aventuras del sueño desiderativo, es decir, de los sueños que tienen como su contenido prioritario –o al menos esbozado– el deseo de un mundo mejor y florecientemente humanizado, escudriñando sus planteamientos y alcances a través de la utopía que es redefinida en su más extensa amplitud.

Bloch asume que la tarea planetaria en nuestra era no podía ser otra que salir del nihilismo, cuestiona tanto los encantamientos funcionales al poder totalitario como los desencantamientos que falsifican el futuro para cerrarle el paso a toda liberación, a partir de demostrar que el *novum* esperado no podrá ser tal más que como eclosión de un deseo esperanzador cuya fuerza más íntima proviene de que, en verdad, atraviesa prácticamente toda la historia de la civilización.

Para propugnar que otro futuro es posible –de modo similar aunque distinto a la “cita mesiánica” de la que habla Walter Benjamin–, reconceptualiza heurísticamente de modo sumamente innovador el pasado para hacer emerger su importancia trascendental demostrando –a partir de arrebátárselo al positivismo que siempre lo reduce a ser la narración de

The image shows a page of a musical score for piano. It features two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Key markings include 'delicato' at the beginning, 'pp' (pianissimo) in the first measure, 'cresc.' (crescendo) in the second measure, 'mf' (mezzo-forte) in the third measure, 'f' (forte) in the fourth measure, and 'p' (piano) in the fifth measure. Performance instructions are placed above the staff: 'se. allargando' above the first measure, 'a tempo' above the third measure, 'molto rit.' above the fourth measure, and 'a tempo rit.' above the fifth measure. There are also some markings like '8e.' and '8e.' above the staff. The score is written in a key with one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The page number '1019' is visible in the top right corner.

lo que fue—, que en él late la fuerza contenida pero profunda que convoca a otro porvenir. Así, introduciendo un giro en la conceptualización de la temporalidad de la historia civilizatoria, para Bloch el discurso crítico solo le puede imprimir firmeza a su mirada del porvenir si mira al pasado para descubrir en él que “lo bueno nuevo” nunca es totalmente nuevo: que la utopía de un futuro mejor tiene cabida, justo y ante todo, porque el anhelo de su mundanización, de su vuelta mundo, ha estado presente durante siglos. Es desde esa reconceptualización crítico-programática del pasado como fundamento del porvenir que Bloch desmenuza, de modo fascinante y vitalizador, las aventuras del principio esperanza no solo en las utopías políticas o sociales de la Antigüedad, el Medioevo y la Modernidad, sino también en las utopías médicas, técnicas, arquitectónicas, geográficas, artísticas y hasta religiosas, lo que lo lleva incluso a explorar ciertas aventuras de los sueños desiderativos en Oriente, no únicamente en Occidente.

En este sentido, podría decirse que, mientras en Benjamin la cita mesiánica con el pasado pone énfasis en el dolor y la tragedia que hacen aparecer el anhelo de un futuro mejor como relámpago en un tiempo de peligro, en Bloch el pasado es enfatizado desde la utopía para mostrar que las huellas de un mundo mejor en la historia de las civilizaciones contienen un poder que convoca a que la soberanía política se afirme para luchar por hacerlo realidad y propulse incluso la plenitud.

Desde este mirador crítico-epistemológico, complejizando la peculiar relación que Bloch traza entre la utopía y la temporalidad de la historia civilizatoria, podría aseverarse que mientras el libro I de *El principio esperanza* —por abordar los pequeños sueños diurnos, la conciencia anticipadora y las imágenes desiderativas en el espejo— se concentra en los fundamentos *presentes* de la utopía, el libro II —por investigar las utopías en sus más distintas expresiones histórico-culturales, por lo cual se titula “Esquemas de un mundo mejor”— se concentra en los fundamentos que vienen de su *pasado*, para dejar al libro III la plenitud que diversas utopías anhelan alcanzar en el *porvenir*—de ahí que la sección a la que se aboca lleva por nombre “Imágenes desiderativas del momento pleno” y, por eso, cierra con Marx—. Así, la interacción de la utopía con la tridimensionalidad temporal de la historia civilizatoria es indagada de modo original desde el principio esperanza.

Al concentrarse en los fundamentos *presentes* de la utopía, Bloch (re)define, asimismo, esta dimensión de la temporalidad histórica de un modo singular. El libro I de *El principio esperanza* se opone a los sueños que se sintetizan paradigmáticamente en la “noche de los cuchillos

1020

The musical score consists of four measures. The first measure is marked 'a tempo' and 'pp'. The second measure is marked '(pp)'. The third measure is marked 'p dolce'. The fourth measure is marked 'allargando' and 'p'. The score includes dynamic markings, articulation marks, and a pedal point at the bottom.

largos” de la que emergió Hitler, pero que también permean al *average man on the street*, es decir, se opone a los sueños convertidos en una venganza retenida que explota no como rebeldía sino como furor ensimismado en un comportamiento engehecido y rabioso, explora el contenido utópico que se guarda en la vida cotidiana de los sujetos en esos “pequeños sueños soñados despierto”. Más aún, ubica en la fuerza contenida en lo que denomina “lo todavía no consciente” y en la praxis como fundamento de la historia —cuyo poder transformador convoca a partir de analizar de modo muy sugerente las *Tesis ad Feuerbach* de Marx—, el núcleo más profundo del principio esperanza. Esto significa que el presente al que alude de ningún modo se remite a ser el tiempo en el que Bloch escribió sino que lo desborda para referirse, precisamente, a un *presente siempre en curso* en el que, mientras la barbarie moderna no haya generado la aniquilación total y la vida humana no haya vencido la enajenación, hay que saber identificar y reconocer los fundamentos de la *conciencia anticipadora*: fundamentos que justo son “lo todavía no consciente” y la praxis.

Conceptualizado desde la dialéctica sujeto-objeto, el *todavía no* tiene en Bloch dos dimensiones: el *todavía no consciente* y el *todavía no ha llegado a ser*. Construido a partir de la crítica a la concepción del inconsciente de Freud —para quien el inconsciente es regresión o sedimentación negativa de lo reprimido—, Bloch caracteriza lo *todavía no consciente* como una fuerza preponderantemente positiva, en la cual se contienen hondas aspiraciones de un mundo mejor aunque bajo formas que no le imprimen una conciencia propiamente reflexiva. En este sentido, para él, el sueño diurno no es anticipación del sueño nocturno como en Freud, no es antelación de una pesadilla y sobre todo vínculo con el pasado, sino ensoñación de un futuro que aspira a ser prometedor y que se desliza inscrito dentro de formas que, pese a que obstruyen su cabal autorrealización, en cierta medida ya la posibilitan. De ahí que, para redondear los desafíos que convoca a asumir, incluyendo pero rebasando su conformación como categoría psicoanalítica, el *todavía no* contenga otra dimensión esencial: lo *todavía no ha llegado a ser*, es decir, la dimensión que del lado de la realidad objetiva material complementa lo *todavía no consciente* de lado del sujeto.

Desde esta óptica, no se debería concluir —como plantea Wayne Hudson en *The Marxist Philosophy of Ernst Bloch*— que haya fallado siendo ambiguo en el uso de la expresión alemana *noch nicht*, ya que, si bien puede ser traducida como lo “todavía no”, para poner énfasis en algo que no es pero se espera en el porvenir, o también como lo “aún no”, para subrayar la carencia existente aquí y ahora en el presente, estos dos significados, en verdad, lejos de ser

(allargando) ----- Grave, oscuro (♩ = ca. 69) rall. e perdendosi ----- lunga

1891 sotto voce p più p pp

pp

7

ppp

il basso legato

lunga

(Ped.)

antinómicos, solo juntos con su complementariedad pueden dar cuenta de lo que en Bloch se juega con el uso de la expresión *noch nicht*: lo *todavía no convoca al ejercicio de la praxis como fundamento articulador de un presente limitado y un futuro prometedor*.¹ En este sentido, lo *todavía no*, de ningún modo concibe el futuro de forma dilatada como un porvenir que al ser siempre anhelado resulta finalmente inalcanzable.

Precisamente por eso, para mostrar suficientemente la consistencia de su concepción, después de abordar lo *todavía no* y los estratos de la categoría “posibilidad”, Bloch presenta su pormenorizado estudio de las *Tesis ad Feuerbach* de Marx, clasificándolas en cuatro órdenes (grupo gnoseológico, grupo histórico-antropológico, grupo de unidad teoría/praxis o prueba/corroboração y grupo de la consigna y su sentido), con el objetivo de *fundamentar su principio esperanza y lo todavía no como motor de la utopía desde la teoría de la praxis de Marx*.

Queda integrada así la plataforma para la sección con la que cierra el abordaje de la relación entre la utopía y el presente en el libro I de *El principio esperanza*, “Imágenes deside-rativas en el espejo”, que al cuestionar el uso del espejo para que los dominados modernos, amenazados por su situación, se proyecten y se miren en él en su búsqueda por asemejarse a sus señores, cuando ellos no lo son –sonriendo ante la angustia y el vacío pero seducidos por las mercancías iluminadas tras los escaparates para luego consumirlas y portarlas–, invita a un uso de contrapoder del espejo de modo que se le redimensione y se le reinvente; así, las fábulas y el circo, los viajes y el baile, el cine y el teatro, emergen como frescas fuerzas que podrían despertar una especie de *pathos* conmovedor en el sujeto moderno, si este toma posición y se abre a la vivencia de una unificación desde la que la emoción íntima presente en la obra y en sus experiencias termine siendo una proyección de su misma emoción esperanzadora.

Una vez que el libro I ha abordado la relación entre la utopía y el presente, el libro II escudriña ampliamente la relación entre la utopía y el pasado. Desde hace dos mil años, afirma Bloch, ya se anhelaba eliminar la explotación del hombre por el hombre y lo fue, al menos, en el pensamiento. Además del sueño del Estado dórico de Platón –que formuló el proyecto de una sociedad justa–, ubica en la fábula política helenística “La Isla del Sol” de Yámbulo –que en su respeto a la divinidad astral simboliza su ideal de una sociedad sustentada en la concordia y el comunismo arcaico–, y en la *Biblia* –que lee como un texto que narra “los sufrimientos de un pueblo esclavizado” desde una noción de Dios que emplaza al “éxodo de la esclavitud” ofreciendo el reino del amor al prójimo–, las principales utopías promotoras del principio esperanza en la Antigüedad. Mientras que en la Edad Media formula que le

¹ Estas cursivas y las subsecuentes son mías.

1022

Piano

Andante misterioso (♩ = ca. 88)

pp il basso sotto voce

ff

mf

f

deciso : loco

Ped →

dan forma a ese principio la utopía de la “Ciudad de Dios” de San Agustín —quien ve en Cristo una perspectiva que rompe la cadena del tiempo cíclico griego al insistir escolásticamente en que todos los estados violentos no son más que momentos de una historia que apunta a la plenitud—, y, mucho más destacadamente aún, la utopía del abad calabrés del siglo XIII Joaquín de Fiore —quien, con el proyecto de la sociedad del Tercer Evangelio, trae la promesa del reino de la luz del más allá al ámbito de la historia y pugna por una sociedad que por fin brinde a los pobres una comunidad fraternal y monástica sin clases sociales, proyecto que ejerció una nítida influencia en el líder revolucionario Thomas Müntzer (a quien Bloch dedicó la obra *Thomas Müntzer, teólogo de la revolución*)—. A las que habría que sumar las expresiones del principio esperanza en la Modernidad —la utopía de la libertad de Moro, el socialismo de Estado de Campanella, el “ars inveniendi” de Bacon, el Estado comercial cerrado de Fichte, los proyectos de los socialistas utópicos, así como la lucha por la nueva mujer y las novelas utópicas (como la magnífica *Noticias desde ninguna parte* de William Morris, que invita al combate transformador y lanza la imaginación a figurar cómo podría ser la vida social después del triunfo de la revolución)—. Pero no solo, puesto que, para redondear toda esta constatación de la presencia de la utopía en la historia de las civilizaciones, Bloch incorpora utopías arquitectónicas (como la del cristal de la muerte en Egipto) y utopías geográficas (como las de los paraísos americano y asiático).

En este sentido, la síntesis que Bloch intenta entre romanticismo y marxismo de ningún modo termina extraviada en el romanticismo. Su contundente demostración de la presencia de la utopía en la historia de las civilizaciones está dirigida a dar cuenta de su poder esperanzador, pero no lo lleva a unificarlas indiferenciadamente ni a concluir que el futuro vendrá del retorno a un pasado ensoñador. Por eso, construye los conceptos *utopía concreta*, para denominar la utopía que por autosustentarse concientemente en la praxis posee una capacidad efectiva de anticipación, para definir una utopía que sabe beber del pasado pero para hacer de la acción histórica el fundamento del porvenir, y *utopía abstracta*, para nombrar aquellas utopías que, sin dejar de proyectar bajo una u otra forma el anhelo de un mundo mejor, están atravesadas por una función de compensación ante las distintas formas de dominación histórica, de modo que, al neutralizar el dolor que estas acarrearán, dejan sus ensoñaciones en un ámbito ideal que bloquea su autorrealización.

En nítido contraste con el modo en que cierra el libro II de *El principio esperanza* —que dirige hacia el nacionalsocialismo hitleriano su crítica al “socialismo de Estado”, no hacia la URSS, para mostrar que, más bien, constituye una forma del capitalismo de Estado—, el libro III, después de haber sido premiados los dos libros anteriores, fue publicado en una pequeña edición en 1959 y rechazado por el “marxismo soviético”. Dos de sus líneas crítico-

(89) *rall* *sf* *mf* *pp* *loco* *pp* *loco* *mp* *loco*
 a tempo, stringendo fino al Violento con brio...
 I Ped.

heurísticas más innovadoras resultaron extremadamente problemáticas para el discurso del poder en la URSS.

En rechazo a las concepciones positivistas del marxismo oficial, que reducían el gran arte griego o medieval a mera expresión respectivamente de las sociedades antigua y feudal, Bloch –a quien le gustaba evocar la frase de Schelling que afirma que en lo que en el arte sentimos como belleza un día nos saldrá al paso como verdad– veía al arte como el campo *par excellence* de la utopía. Ve en las grandes obras estéticas una especie de “juventud eterna”, que trasciende el espíritu de su tiempo, porque en ellas brota la esperanza imperecedera de la armonía y/o de una libertad factible que anhelamos alcanzar. *Fausto* de Goethe, *Hamlet* de Shakespeare, *Don Quijote* de Cervantes, *La divina comedia* de Dante, pero, ante todo, la ópera *Fidelio* de Beethoven (que cuenta la lucha de Leonora contra la antiutopía de la muerte al rescatar de prisión, por amor, a Florestán, condenado por razones políticas), aparecen como expresiones del principio esperanza guiado por el sueño desiderativo que anhela alcanzar pletóricamente la *plenitud*.

Pues comparte con Adorno la idea de que sobre todo en Beethoven florece y prospera sin palabras el deseo absoluto de la vida y el “paisaje misterioso del bien supremo”, Bloch no tiene reparo en caracterizar la música como el “arte utópico por antonomasia”. En este sentido, sin duda, *Beethoven, filosofía de la música* (una obra que Rolf Tiedemann integró, de modo póstumo, como una monografía musical muy intensa a partir de apuntes dispersos legados por Adorno), así como el capítulo en torno al “mundo humano de máxima intensidad” en el libro III de *El principio esperanza*, constituyen dos de los textos de mayor comprensión de la fuerza esperanzadora y sublime contenida en la belleza del arte que son trascendentales para la historia de la filosofía de la música.

Si ya la filosofía blochiana del arte resultó incómoda para el marxismo oficial, fue peor con su valoración de las religiones. Mientras Benjamin entrecruza marxismo y teología, sin vencer a aquél desde ésta, para hacer del Mesías una alegoría que convoca al despertar combativo que pugna por la redención, Bloch ve en la utopía el gran secreto de la religión. Constata lo humano profundo escondido bajo lo divino no solo en los dioses apolínicos de Homero y Hesíodo en Occidente, sino también en la luz astral de Zoroastro y el nirvana de Buda en Oriente, aunque, sin duda, sus coincidencias mayores se encuentran con el “éxodo de la esclavitud” de Moisés y, más aún, de Cristo. Porque su peculiar lectura de la *Biblia*, a contrapelo de lo que asume como la represión o el falseamiento antiutópico de este texto propulsado por la Iglesia, ve en ella la cúspide más alta que ha alcanzado el principio esperanza dentro de la religión y no solo el opio del pueblo, porque la negación de la muerte y el mal como destino inevitable se sustenta en la afirmación de la utopía prometeico-piadosa

(stringendo) -- >

mp

loco

mf

ff

f

sf

m.d.

Ped.

del sujeto de plena humanidad (como también lo muestra en *El ateísmo en el cristianismo*), define al cristianismo como la esencia, esto es, como la “verdad de la religión”.

Cerrando su viaje, después de su definición del arte y la religión como elevadas expresiones del principio esperanza, su *magnum opus* concluye con la utopía concreta de Marx no por casualidad sino justo porque la califica como el máximo proyecto del sueño desiderativo que anhela la plenitud.

Para concluir, deberíamos decir que si se ensaya un análisis comparativo entre *El principio esperanza* y la *Dialéctica de la Ilustración*, podría verse que, sin dejar de ser efectiva su convergencia profunda en el combate contra el nazismo y la barbarie, su divergencia proviene de que al horizonte de Horkheimer y Adorno le es inmanente un cierto pesimismo crítico, precisamente porque, aunque pretenden trascenderlo, no alcanzan a diseccionar el proyecto de señorío del progreso de la técnica occidental, porque en ellos progreso tecnoeconómico y dominación conforman un binomio de disociación casi irrealizable. Mientras que Bloch los rebasa, sin estar fascinado ante el progreso de la técnica en la modernidad capitalista, debido a que se inclina a convocar la fuerza utópica concreta que podría emerger de la esperanza que no es espera contemplativa sino espera histórica sustentada en la praxis que lucha por su liberación; así pues las trayectorias del pensamiento crítico llevan al viaje del sueño desiderativo que pugna por su plenitud.

Luis Arizmendi

The image shows a musical score for piano, consisting of three systems of staves. The top staff is the right hand, and the bottom staff is the left hand. The score includes various performance instructions and dynamics. At the beginning of the first system, there is a marking "(stringendo)" with a right-pointing arrow above it. The tempo marking "89" is placed above the first measure of the right hand. The first system ends with a fermata over the final note. The second system begins with a fermata over the first note of the right hand. The tempo marking "89" is repeated above the first measure. The second system ends with a fermata over the final note. The third system begins with a fermata over the first note of the right hand. The tempo marking "89" is repeated above the first measure. The third system ends with a fermata over the final note. The score includes dynamic markings: *f* (forte), *ff* (fortissimo), *mf* (mezzo-forte), and *f*. There are also markings for "loco" (ad libitum) and "7" (sevens). The left hand has a marking "(Ped.)" with a right-pointing arrow at the beginning of the first system. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C).

SEMICORCHEA

BERTOLT BRECHT

(Augsburgo, Alemania, 1898 – Berlín Oriental, 1956)

BRECHT Y BENJAMIN. MATERIALISMO Y ESTÉTICA: DEL MESIANISMO JUDÍO A LA POLITIZACIÓN DEL ARTE

Introducción

En este breve escrito indagaremos sobre las vinculaciones entre la perspectiva del poeta y dramaturgo alemán Bertolt Brecht y los autores de la denominada “primera generación” de la Escuela de Frankfurt.

Hay coincidencia entre los diferentes investigadores que han estudiado la trayectoria de la “escuela” en distinguir dentro de esta una suerte de “círculo interior” vinculado con los lineamientos teórico-filosóficos –que entrecruzan las perspectivas estético cognoscitivas del idealismo alemán con el psicoanálisis freudiano y un marxismo antiortodoxo– establecidos por Max Horkheimer en su discurso de asunción como director del Instituto de Investigación Social de la Universidad de Frankfurt; y cierto “círculo exterior” de autores cuyos trabajos en el campo de la estética, la política, la sociología, la crítica cultural, dialogan más o menos estrechamente con los desarrollos de los autores del “círculo interior”. Si según Honneth,¹ dentro del “círculo interior” podríamos ubicar a Horkheimer, Adorno, Marcuse (tal vez podría agregarse a Leo Löwenthal); los autores del “círculo exterior” serían Franz

¹ Cfr. HONNETH, Axel, *Teoría crítica*, en GIDDENS, Anthony / TURNER, Jonathan, comps., *La teoría social hoy*, Ciudad de México, Alianza, 1992.

The image shows a musical score for piano, likely from a Brecht/Benjamin work. It consists of three staves: a treble clef staff, a bass clef staff, and a grand staff (treble and bass clefs). The score is marked with various dynamics and performance instructions. At the top left, it says "(stringendo)". In the middle, it says "Violento, con brio (♩ = ca. 100)". At the top right, it says "calando". The score includes dynamic markings such as *sf*, *fff*, *mf*, and *mp*. There are also markings for "loco" and "5". The score is divided into two systems by a double bar line. The first system has a tempo marking of 88. The second system has a tempo marking of 89. The score ends with a double bar line and a right-pointing arrow.

Neumann, Otto Kircheimer, Erich Fromm, Bruno Bettelheim, Ernst Bloch y, además, Walter Benjamin.

Pero por otro lado hay autores cuyos escritos influyen –tanto de modo determinante como objetos de crítica– la obra de ambos “círculos”, en tanto forman parte bien del acervo de la “cultura germánica” en general (como Kant, como Hegel o Schelling, Schopenhauer o Hölderlin o el propio Goethe) o del clima cultural de ese momento particular, pero que no pertenecen stricto sensu a la “escuela”. Podemos ubicar aquí a sociólogos como Max Weber, Georg Simmel, a aquellos autores pertenecientes al llamado “marxismo hegeliano” de los años 20 como Karl Korsch o György Lukács, intelectuales y ensayistas (o periodistas) como Karl Krauss o Siegfried Kracauer y artistas como Kafka, Schönberg, Tzara, Breton, Aragon, Malevitch, Tatlin, Einsenstein, y Brecht.

En el cruce interdisciplinario que plantean los frankfurtianos en general, la relación entre lo estético y lo político, atravesada por una *kulturkritik* (más que por una *ideologiekritik*, aunque podamos encontrar esta última también), resulta uno de los principales tópicos considerados por un autor del “círculo interior” como Adorno. Pero como sostiene Buck-Moors, las formulaciones de éste se encuentran alimentadas por sus estrechos vínculos con un autor del “círculo exterior” como Benjamin. Por proximidad (en el caso de Benjamin) o por distancia (en el caso de Adorno), la figura de Bertolt Brecht puede interpretarse como mediadora en esta relación entre Benjamin y Adorno. Cuestión sobre la que pretendemos avanzar en las páginas que siguen.

Brecht, Benjamin y los diferentes –y politizados– caminos de la estética materialista

Sin duda que los trabajos de Brecht forman parte del “zeitgeist” (espíritu de época) de la Alemania de los años 20 y 30, de modo que por tanto no habrían pasado inadvertidos a un “crítico cultural” como Walter Benjamin, quien por entonces se encontraba en estrecho contacto con un importante periodista como Kracauer, pero también comenzaba –una vez entrados los años 30 de la mano de Adorno– a publicar algunos artículos en la *Zeitschrift für Sozialforschung* (Revista para la Investigación Social) del Instituto.

Obras como *Baal* (de 1918), *Tambores en la noche* (de 1920, una pieza sobre la fracasada Revolución Espartaquista protagonizada por Rosa Luxemburgo, donde Brecht sacude al

Musical score for piano, featuring performance instructions such as *calando*, *Meno mosso*, *poco rall.*, *nervoso*, *lungo*, *loco*, and dynamic markings like *p*, *pp*, and *mp*. The score includes a treble clef, a bass clef, and a pedal marking (Ped.).

auditorio hacia el final con un gesto típicamente vanguardista, que desnuda la naturaleza de la “obra artística” como representación y como “distancia” respecto de la realidad)² y *Un hombre es un hombre* (de 1926), lo habían hecho un escritor conocido. Pero esta cuestión se potenció en adelante, una vez que Brecht incorporara lecturas provenientes del marxismo, con el desarrollo de lo que denominó “teatro épico” o “dialéctico” (desde 1926 hasta 1929), en textos como *Línea de conducta*, *Acuerdo* y –el más conocido y logiado– *La excepción y la regla*.

¿En qué consiste el teatro de este dramaturgo alemán? Todas las obras de Brecht están completamente relacionadas con lo político y lo histórico y suponen una importante progresión artística. Lo estético en ellas siempre supone la conjunción entre la forma y el contenido, cuestión que también se encuentra en sus piezas operísticas y en sus canciones. Desde sus inicios su obra implicó una negación determinada tanto de las prácticas como de la perspectiva ideológica de la burguesía y, por supuesto, de todo el arte burgués. Brecht muestra que éste sólo estaba orientado al entretenimiento del espectador sin promover ninguna reflexión crítica. En suma, desarrolló una nueva forma de teatro que se prestaba a “mimetizar” lo real en el mundo actual y moderno, encargándose de representar en plena escena al conjunto de fuerzas que determinan la condición humana. Aparte de considerar hasta cierto punto lo afectivo, buscaba constituir un público racionante; por eso en sus trabajos nada se daba por hecho en el intento de comprometer al espectador con la obra que estaba presenciando.

Por ese motivo Brecht siempre defendió la posición de que el arte podía fomentar la transformación social. Por ello articula arte, política e historia en lo que denominó el “efecto de distanciamiento” (un arma contra el romanticismo y el sentimentalismo). Un “shock” del relato analizado desde lejos como despojado de toda sensación, que toma distancia del ego propio, en que suponía que la implicación del espectador con la obra no iba a ser “melodramática” y subjetiva, sino que permitiría referirse a componentes poéticos considerados tanto morales como políticos. Lo que daría lugar a un teatro épico, narrativo, que continúa buscando sacudir la conciencia crítica de espectadores y actores. Un arte que exige examinar con atención el manuscrito, no sentirlo. En cualquier caso el carácter de

² “Todo esto no es más que puro teatro. Simples tablas y una luna de cartón. Pero los mataderos que se encuentran detrás, esos sí que son reales”.

Più mosso (♩ = ca. 92)
con espressione
loco

delicato

(Ped.)

la obra de arte debía partir de la representación de la búsqueda de transformación social, lo que implicaba que el componente vanguardista (de reconciliación entre lo cotidiano y lo artístico), resultaba algo absolutamente necesario. Por eso es que el intento de Brecht es el de impactar tanto en la conciencia de los espectadores como así también en la de los intérpretes, convocando a que el producto artístico (sobre todo en el caso de su producción teatral) asuma un carácter de modificación y cambio continuo y permanente hasta el mismísimo momento del estreno. De este modo, la (genial) intencionalidad y la ingenuidad mantenían un equilibrio.

Hacia 1927-1928 Walter Benjamin conoce a Bertolt Brecht, presentado por la común amiga de ambos –y supuesta amante de Benjamin– Asja Lacis; quien a la vez había introducido a Benjamin en la lectura y uso de la teoría marxista. Previamente Benjamin, ya por entonces periodista, crítico literario, estudiante de filosofía y de estética, había realizado algunos estudios donde intentaba cruzar una teoría cognoscitiva como la kantiana con reflexiones sobre el arte contemporáneo utilizando conceptos provenientes de la cábala judía. Textos como *Acerca del carácter de la filosofía futura* (Buenos Aires, Planeta-Agostini, 1986) y *Orígenes del drama barroco alemán* (Madrid, Taurus, 1990) son buenos ejemplos de los intereses teóricos y filosóficos del Benjamin de los años 20, compartidos por uno de sus principales amigos, Gershom Scholem (quien lo guía en sus estudios de la cultura judía y en la interpretación de la cábala) y por el joven estudiante de filosofía y también amigo de Kracauer, Theodor Adorno (quien profesa profunda admiración por los temas e intereses de Benjamin, aunque no comparta sus orientaciones teológico-filosóficas).

Si el encuentro con Lacis había sido importante para la posterior perspectiva de Benjamin, el encuentro y amistad con Brecht serán decisivos para la incorporación del materialismo histórico a sus previas reflexiones “estético-cognoscitivas” mediadas por conceptos religiosos, entre otras cuestiones por el carácter politizado de Brecht, que determinará el inicio de toda una serie de escritos donde Benjamin abordará la problemática relación entre arte y política, así como despertarán su fuerte interés por los diferentes movimientos de la vanguardia artística europea.

En 1928, enmarcada en el agitado clima cultural de la República de Weimar, Brecht había estrenado con enorme éxito de público *La ópera de los tres centavos* (donde representaba críticamente la sociedad capitalista como una sociedad prostituida por el afán insaciable de lucro) y –en 1930– la también exitosa *Ascenso y caída de la ciudad de Mahagonny*, ambas con música de Kurt Weill.

poco rall. -----

The image shows a musical score for piano, likely from Kurt Weill's *Die Dreigroschenoper*. It consists of a grand staff with a treble clef on the top line and a bass clef on the bottom line. The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor). The score includes several measures with complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Dynamic markings include *p* (piano) and *pp* (pianissimo). A 'poco rall.' instruction is placed above the staff, followed by a dashed line. The score ends with a double bar line and a right-pointing arrow.

Por ese mismo año, Adorno había publicado una crítica muy elogiosa de esta última ópera, considerando favorablemente la relación entre “forma y contenido” que presentaba el texto escrito por Brecht y la música escrita por Weill. El motivo de ello tenía que ver con que en principio parecía haber acuerdo entre las posiciones estético-políticas de Benjamin y Adorno, y las de Brecht.

Benjamin se había mostrado muy interesado en el desarrollo de las concepciones brechtianas sobre el “teatro épico”, que consideraba un ejemplo de “arte dialéctico”, es decir, un arte que plasmaba de modo concreto las contradicciones presentes en la sociedad burguesa contemporánea:

Brecht contraponen su teatro en cuanto épico al teatro dramático en sentido estricto, cuya teoría formuló Aristóteles... Lo que se ha eliminado en la dramaturgia brechtiana es la catarsis aristotélica, la exoneración de las pasiones por medio de la compenetración con la suerte conmovedora del héroe. El interés relajado del público, al que están destinadas las representaciones del teatro épico, tiene su particularidad precisamente en que apenas se invoca a la capacidad de compenetración de los espectadores. El arte del teatro épico consiste más bien en provocar el asombro en lugar de la compenetración.³

Pero además, el acuerdo se extendía al hecho que Brecht –que a pesar de su filiación claramente comunista, nunca se había afiliado al partido– consideraba que la tarea de los artistas e intelectuales tenía que ver con el mismo proceso de producción de la “obra artística” y no con acatar la “línea” de política cultural de “el partido”.

Sin embargo, este fue el último punto de acuerdo entre Adorno y Brecht. Porque si bien Brecht no estaba afiliado a ningún partido –como Adorno y como Benjamin–, planteaba por otro lado la necesidad del compromiso político y de la intervención política pública del intelectual y del artista, esto es, no solamente una actuación en el campo de la crítica cultural, sino más bien la “subordinación del artista a los imperativos prácticos”. Para Brecht, como luego para Benjamin, esto tenía que ver con el papel crítico que el intelectual debía cumplir para “iluminar” la conciencia de los desposeídos, del proletariado en general. Y esto también se vinculaba con la postulación brechtiana de utilización de las modernas técnicas

³ Cfr. BENJAMIN, Walter, “¿Qué es el teatro épico? (segunda versión)”, en “Tentativas sobre Brecht”, *Illuminaciones*, III, Madrid, Taurus, 1998.

Meno mosso (♩ = ca 84) Più mosso (♩ = ca 100) molto rit. ————

loco
pp

molto rubato
legato e cantabile
p

ppp
lunga

lunga

lunga

(Ped.) →

de producción “invirtiendo su función para transformarlas de herramientas ideológicas en herramientas para la emancipación humana”.⁴ Y esa “emancipación humana” (en sentido marxiano), en la que radicaba el fundamental desacuerdo de Adorno, solo iba a resultar posible en la medida que la clase social capaz de representar los intereses universales (en tanto no poseía intereses particulares), es decir, el proletariado, pudiera “conocer” su situación de explotación y por tanto transformarla.

El problema para Benjamin es que “el conocimiento” en la era Moderna, la “experiencia” humana, se encuentra absolutamente “empobrecida”. Para el Benjamin materialista histórico, influenciado por el pensamiento de Brecht, el motivo de la experiencia empobrecida de la Modernidad es que el individuo moderno convive en un mundo que está saturado por mercancías. En esta etapa (que tiene que ver con textos como *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*; *Edward Fuchs, coleccionista e historiador*; *Breve historia de la fotografía* y, especialmente, el de *El autor como productor*) va a aparecer no solamente una visión sobre el despliegue de la mercancía en la sociedad capitalista sino también una visión sobre la técnica (que también en este caso será coincidente con la posición que al respecto manifestará Brecht).

Para la burguesía, frente a este empobrecimiento de la “experiencia” moderna, el último refugio que le queda al sujeto es la propia subjetividad,⁵ plasmada estéticamente en la teoría del “arte por el arte”. Pero frente a esto, Benjamin va a plantear –en un texto como *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*– que la teoría del “arte por el arte”, la idea esta de que existe una esfera estética que está liberada de condicionamientos materiales tanto políticos como económicos, es una idea que termina llevando al fascismo, sobre todo cuando éste hace la última “operación artística” al estetizar la guerra. Por eso se recuerda la frase final del artículo donde Benjamin dice: “el fascismo estetiza la guerra y el comunismo responde con la politización del arte”.⁶

Lo que claramente hace es en cierto modo “celebrar” la pérdida de “autonomía” de la esfera artística. ¿Por qué? Básicamente porque supone que, cuando comienza a subvertirse

⁴ Cfr. al respecto BUCK-MOORS, Susan, *Orígenes de la dialéctica negativa*, Ciudad de México, Siglo XXI, 1981; también JAY, Martin, *La imaginación dialéctica*, Buenos Aires, Taurus, 1991.

⁵ BENJAMIN, Walter, “Sobre algunos temas en Baudelaire”, *Iluminaciones*, II, Madrid, Taurus, 1972.

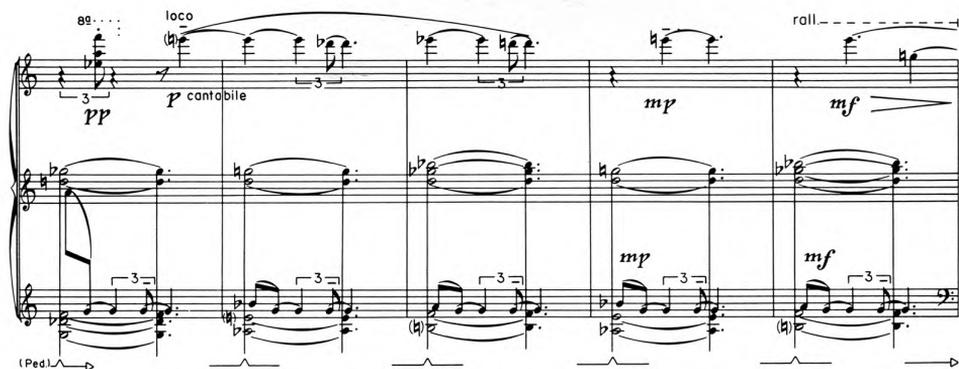
⁶ Cfr. BENJAMIN, Walter, *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*, en *Discursos Interrumpidos*, I, *Filosofía del arte y de la historia*, Buenos Aires, Taurus, 1989.

la “autonomía” de la obra de arte, esta comienza a poder ser fundamentada en otros “valores” diferentes de los meramente “estéticos” (que serían en última instancia valores que refieren a la estética burguesa). Esos “otros” valores son para Benjamin “políticos”, por eso habla de la “politización del arte”.

Claramente está pensando en todas aquellas vanguardias artísticas que “poblaron” y acompañaron el desarrollo de la Revolución bolchevique y más allá, esto es, el “constructivismo” y el “futurismo” ruso (para Benjamin claramente enfrentado al futurismo italiano, cuya figura más conocida, Marinetti, es el ejemplo paradigmático de la “estetización” de la guerra y por ende de la “política”), el cine de Eisenstein y de Vertov, el dadaísmo de Duchamp y por último el surrealismo. En todos estos casos nos encontramos con el intento de discutir el “canon” burgués de belleza estética así como de intentar reconciliar el arte con la vida cotidiana (la gran utopía vanguardista), cuestionando la noción de “autor” de una obra y sosteniendo que “cualquier sujeto” puede hacer arte. El arte en estos nuevos términos, una vez subvertida su autonomía, puede ser adoptado por las masas, quien por ende son las últimas responsables de su “politización”.

Además de la influencia “vanguardista”, se observa bastante claramente aquí la influencia de Brecht. Ya que es básicamente este quien le plantea indirectamente la relación entre “arte” y “política” en el marco de una fundamentación materialista. Por ese entonces nos encontramos por un lado con un Brecht en el exilio, que sin embargo produce obras importantes como *La vida de Galileo* (1938), donde recrea la biografía del científico y describe el mea culpa del personaje como alegato en contra del autoritarismo y en contra del Estado. Hasta aquí el vínculo con un Benjamin exiliado en París es todavía estrecho. Pero hacia el año 39, en la medida que el nazismo prosigue su avance en Francia, Benjamin decide emigrar. El desenlace trágico estaba indicado como previsible, ya que en su huida a Portugal, Benjamin es detenido en la frontera entre Francia y España (en Portbou para ser exactos), y decide quitarse la vida.

A pesar de no haber tomado la misma trágica decisión que Benjamin, la vida de Brecht no se mostraba mucho más promisoría. Aunque nunca dejó de producir distintos tipos de obras: durante su estancia en Suecia escribió esa notable obra pacifista *Madre Coraje y sus hijos* (1941), donde busca exponer el modo en que los grandes capitalistas promueven conflictos bélicos a partir de un afán desmedido de lucro; y, por último, ya instalado en Berlín oriental, escribe *El círculo de tiza caucásico* (1944-45), donde, en una metáfora de la sociedad actual, cuenta la conflictiva historia de una madre perteneciente a los sectores altos de la so-



ciudad que se arrepiente de haber abandonado a su hijo y la criada que toma al niño como si fuera propio. Pero luego de toda una vida de exilios, y sin nunca haber renunciado a su perspectiva ideológico-política marxista, Brecht se encontraba envuelto en una serie de discusiones con las autoridades germano-orientales de la cultura, que duraron prácticamente desde el origen de su estancia allí hasta el día de su muerte en 1956. Paradójico año donde una revolución (la húngara), también socialista, plantaba al parecer un nuevo horizonte “utópico revolucionario”. Aquel al que, verba mediante, pertenecían estos autores.

Rodolfo Gómez

Meno mosso (♩ = ca. 76)

A tempo (♩ = ca. 88)

lontano

loco

mp *p* *pp*

mp *p* (*p*)

3 3 3

(Ped.)

The image shows a musical score for piano, consisting of three systems of staves. The first system is marked 'Meno mosso (♩ = ca. 76)' and includes dynamic markings *mp* and *p*. The second system is marked 'A tempo (♩ = ca. 88)' and includes the instruction 'lontano' and dynamic markings *pp* and (*p*). The third system is marked 'loco' and includes triplets of eighth notes. A pedal instruction '(Ped.)' is located at the bottom left. The score is written in a key with one flat (B-flat) and a common time signature.

MARTIN BUBER

(Viena, 1878 – Jerusalén, Israel, 1965)

La civilización es la victoria de la sociedad sobre la naturaleza que transforma todo en mera naturaleza.

Horkheimer y Adorno¹

Fourier reprocha a Descartes haber dispensado de la duda a “ese árbol de mentiras que se llama civilización”.

Benjamin²

Pero también puede suceder que yo, al contemplar el árbol, por propia gracia y voluntad me vea llevado a entrar en relación con él, y entonces el árbol ya no es más un eso.

Buber³

1035

Martin Buber ante la Teoría crítica

Tal vez la aportación de Martin Buber a la Teoría crítica haya sido el *pensamiento dialógico* y sus derivas políticas. Si bien sabemos que la intersubjetividad no interesó particularmente

¹ HORKHEIMER, Max / ADORNO, Theodor W., “Elementos del antisemitismo. Límites de la Ilustración”, en *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid, Trotta, 2009, p. 230.

² Cf. BENJAMIN, Walter, *Libro de los pasajes*, Madrid, Akal, 2005, W 13, 2, p. 653.

³ Cf. BUBER, Martin, *Yo y tú. Y otros ensayos*, Buenos Aires, Lilmod, 2006.

calando ----- Nostalgico, lamentoso (♩ = ca 76) stringendo -----

cresc. poco a poco -----

(Ped.) ----- Ped. -----

a Adorno,⁴ es posible pensar que en su dialéctica, que siempre se mantuvo en diálogo con Hegel y tantos otros filósofos, ocupe un lugar importante el dialogismo del pensamiento.⁵

En 1923 Buber publicó *Yo y tú*,⁶ una obra filosófica breve, profunda y poética⁷ en la que cuestiona la figura del sujeto moderno autónomo y solitario, explotador de la naturaleza que transforma todo en mero objeto. En ese libro Buber define al sujeto a partir de la relación. Plantea dos tipos de relaciones inherentes a lo humano, que el autor denomina “palabras primordiales” o “palabras básicas” (según la traducción) y están compuestas por dos pares de pronombres: *yo-tú* designa las relaciones intersubjetivas, y *yo-eso* refiere a las relaciones sujeto-objeto. Mientras las primeras son recíprocas, simétricas y envuelven a ambos sujetos, las segundas presuponen una separación entre el yo autónomo y su objeto, más parecida a la que caracteriza el conocimiento en la Modernidad. Ambos tipos de relación se consideran necesarios: las primeras por su contenido ético y las segundas por su potencial político y vital. Las instituciones (que se forman a partir de relaciones yo-eso) se vuelven contra las personas cuando olvidan las relaciones yo-tú que las nutrieron desde su origen. Pensar al sujeto en relación intersubjetiva, no solo con el otro ser humano sino con la naturaleza y la cultura, supone saberse observado por aquello que tradicionalmente ocupó el lugar del objeto. Lejos del animismo, Buber ubica al ser humano en un lugar que cuestiona su voluntad de dominio y lo obliga a responder ante y por el medio ambiente. Este texto poético luego va a traducirse en expresiones políticas y de crítica social tan creativas como comprometidas con la justicia.

La filosofía de Buber se alimenta tanto de la tradición profética judía cuyo horizonte indiscutible es la justicia social, como del socialismo utópico que aprendió de su amigo Gustav Landauer.⁸ Su pensamiento dialógico, teñido de una judeidad anárquica, se traduce

⁴ Cfr. BUCK-MORSS, Susan, *Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*, Ciudad de México, Siglo XXI, 1981, pp. 182-3.

⁵ Cfr. JAY, Martin, *La imaginación dialéctica. Historia de la Escuela de Frankfurt y el Instituto de Investigación Social (1923-1950)*, Madrid, Taurus, 1974, p. 83.

⁶ BUBER, Martin, *Yo y Tú y otros ensayos*, Buenos Aires, Lilmod, 2006.

⁷ Cuenta Borges en una conferencia que dio en 1967 –la ironía borgeana no tiene fin–, que cuando lo leyó le sorprendió que esos maravillosos poemas fueran un texto de filosofía. Cf. BORGES, Jorge Luis, *Arte poética. Seis conferencias*, Barcelona, Crítica, 2001, p. 48.

⁸ Cfr. LANDAUER, Gustav, *La Revolución*, Buenos Aires, Araucaria, 2005.

(stringendo) ----- Allegro risoluto, con fuoco (♩ = ca. 104)

violento nervoso loco loco

legato sf sf sf mf < sf mf < sf

(Ped.)

políticamente en un compromiso con el socialismo utópico. Estos componentes, que se tejen cuidadosamente a lo largo de su formación, se traducen en un sionismo sui géneris, crítico incansable del sionismo político vulgar de Theodor Herzl y David Ben Gurión (que fue el que hegemonizó el “retorno” de los judíos a Sión). Buber consideraba al sionismo político como una réplica fallida del mismo sistema político que demostró no tener cabida para los judíos de Europa. El filósofo pensaba que el Estado-nación excluyente no hacía honor a la herencia profética que planteaba un retorno a la tierra prometida con el fin de alcanzar la justicia incluyente y universal. Buber consideraba que el socialismo utópico era más factible que el llamado socialismo real, porque se creaba (y se recreaba constantemente) a partir de las relaciones intersubjetivas. El suyo era un sionismo ético-político, socialista utópico, que formó un movimiento binacional y bicultural en 1925 conocido como Brith Shalom.⁹ Nutrido por las relaciones yo-tú, esta clase de socialismo no conducía a un aparato impuesto ni uniformador: era el resultado de una política impulsada por la ética dialógica. Su libro *Caminos de utopía*¹⁰ recorre el pensamiento de varios autores que no eran tomados en cuenta por la izquierda de su tiempo: Fourier, Kropotkin, Landauer, entre otros muchos. El caso de Fourier interesa especialmente porque Walter Benjamin lo considera en su crítica al positivismo que se había instalado en el materialismo histórico para neutralizarlo. En su decimoprimer “Tesis sobre la filosofía de la historia”, Benjamin critica la concepción explotadora de la naturaleza que impera en el marxismo vulgarizado y lo confronta con el socialista utópico. La idea fourierista del trabajo cuyo objetivo es mejorar a la naturaleza y no explotarla vuelve notablemente en el *Libro de los Pasajes*.¹¹

Las dos obras buberianas mencionadas (*Yo y Tú* y *Caminos de utopía*) iluminan los textos políticos del filósofo sobre el sionismo, escritos entre 1918 y 1965 y que fueron escogidos por Paul Mendes Flohr en el valioso libro *Una tierra para dos pueblos. Escritos políticos sobre la cuestión judeo-árabe*.¹² Mediante una crítica implacable, que recuerda a las voces de los profetas

⁹ Cfr. BUBER, Martin, “Brith Shalom”, en *Una tierra para dos pueblos*, Salamanca, Sígueme / UNAM, 2009, pp. 60-62.

¹⁰ BUBER, Martin, *Caminos de utopía*, Ciudad de México, FCE, 1998.

¹¹ BENJAMIN, Walter, *Libro de los Pasajes*, Madrid, Akal, 2005, pp. 633-661.

¹² BUBER, Martin, *Una tierra para dos pueblos. Escritos políticos sobre la cuestión judeo-árabe*, Salamanca, Sígueme / UNAM, 2009.

The image shows a musical score for piano, likely a piece by Liszt given the 'loco' and 'energico' markings. It consists of three staves: treble, middle, and bass. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The middle and bottom staves have bass clefs. The score is marked with various dynamics and performance instructions. At the beginning, it says 'energico (lo stesso tempo)' and 'ff'. There are 'loco' markings above the first and third measures. The piece is marked with a '6' in the first measure and a '7' in the second measure. In the third measure, there is a '7' above the staff and 'loco' below it. In the fourth measure, there is an 'mp' marking. At the end of the piece, there is a 'mf subito' marking. Pedal markings are shown at the bottom of the page.

bíblicos, Martin Buber cuestionaba el nacionalismo ramplón que desde los inicios –y cada vez con más fuerza– fue apoderándose del amor a Sión. La idolatría de la idea europea de Estado-nación implantada en Palestina-Israel, opacaba la exigencia profética de justicia. El modelo que le parecía adecuado para la asociación con los pueblos del Levante era la confederación de pequeñas comunidades propuesta por Landauer. En cuanto a Fourier (más allá de sus críticas), podríamos decir que para Buber, fiel a su pensamiento dialógico, el retorno de los judíos a la tierra prometida debía comprometerlos con una relación de no explotación, de respeto y consideración mutua: una relación yo-tú tanto con la tierra como con los habitantes que los recibían en ella, esto es, los palestinos. Según Buber el socialismo utópico era el más realizable de todos y se propuso impulsarlo en Palestina-Israel desde su llegada en 1938. Por eso militó en el movimiento sionista, siempre alzando la voz desde una disidencia radical con las corrientes hegemónicas que apostaban al modelo de Estado-nación y a la no cooperación con los habitantes palestinos.

Puede decirse que la mirada de Martin Buber sobre el sionismo y sobre la relación entre judíos, cristianos y musulmanes –entre israelíes y palestinos–, se nutre de elementos propios de la dialéctica negativa y de la Teoría crítica. Su mirada particular sobre el antisemitismo fue crítica y diferente, se resistió siempre a su uso –frecuentemente chantajista– con fines nacionalistas. Nunca estuvo de acuerdo en justificar las injusticias cometidas por el proyecto sionista contra los palestinos a partir de la destrucción de los judíos europeos orquestada por Hitler. Nunca olvidó la geografía social: Palestina-Israel no forma parte de Europa sino del Levante y el nacionalismo palestino creciente no tenía nada que ver con el alemán.

Con respecto al juicio a Eichmann, fiel a su ética dialógica, el filósofo tuvo una postura singular, junto a otros intelectuales (como Shmuel Hugo Bergman y Yudah Magnes, entre otros) se opuso a la pena de muerte y propuso que su castigo fuese el trabajo de la tierra de Israel en una granja colectiva.

Ahora bien. Buber no perteneció al Instituto de Frankfurt, estuvo más cercano a Hermann Cohen y a la Escuela de Marburgo. Además, Buber colaboró como maestro en la Freies Jüdisches Lehrhaus, un centro de estudios judaicos para adultos fundado por Rosenzweig en 1920, que también funcionaba en Frankfurt. Su compromiso con la lengua hebrea, los textos religiosos judíos y el sionismo no acordaba con los intereses del Instituto que sería dirigido por Horkheimer. La idea del sionismo como posibilidad de *progreso* para

1038

The image shows a musical score for piano, likely a piece by Debussy given the style and markings. The score is written for both treble and bass clefs. It features several dynamic markings: *p*, *pp*, *ppp*, *f*, *mf*, *mp*, and *più p*. Performance instructions include *calando*, *come un eco*, *in lontananza*, and *loco*. The score includes a *Ped.* (pedal) marking at the bottom left. The piece is marked with a 7/8 time signature and includes a triplet of eighth notes. The score is divided into four measures, with measure numbers 6, 7, and 8 indicated. A dashed line at the top indicates a section boundary.

la región levantina (herencia de la Ilustración) que defendía Buber tampoco hubiera sido aceptada por la Teoría crítica. Buber veía con agrado los avances técnicos en el campo y consideraba a los palestinos como un pueblo “atrasado” en esta materia, que recibiría gustoso los adelantos tecnológicos europeos introducidos por los colonos sionistas. Aunque es preciso aclarar que el entusiasmo de Buber con el progreso no eclipsaba su sensibilidad moral y dialógica, que consideraba con máximo respeto tanto a los pobladores palestinos que se encontraban desde antes, así como a esa tierra y su naturaleza. Podemos decir que la suya era una lectura ilustrada en el mejor sentido de la palabra. El autor de *Una tierra para dos pueblos* consideraba que el objetivo del movimiento sionista era la rehabilitación de los judíos y con ello, la regeneración de la sociedad. En su incansable búsqueda de justicia social y el ejercicio sostenido de crítica política, el sionismo buberiano era eminentemente profético. Su actitud de filósofo comprometido, que consideraba la relación entre ética y política como necesaria, lo llevó a enfrentarse casi permanentemente con el primer ministro israelí David Ben Gurión. Buber no estaba de acuerdo con el modelo del Estado nacional para la región del Levante sino que proponía en 1944 entrar en una federación con los países de la Gran Siria.¹³ Al considerar inmoral la aspiración del sionismo político de crear una mayoría judía –perseguida en Europa por ser minoría– que determinase a la minoría palestina, el modelo contemplaba una organización de comunidades en las que ninguna mayoría determinara a una minoría. El dialogismo tenía su expresión política en el encuentro y el proyecto común con los pueblos de la región y no en los dictados de Europa. Por esa razón el autor de *Yo y Tú* fue un interlocutor muy importante en la defensa de los derechos del pueblo palestino.

Si bien no puede adscribirse el pensamiento de Buber a la Teoría crítica, sí comparte con ella el horizonte de justicia. Sin embargo, mientras Walter Benjamin piensa en las potencialidades políticas del mesianismo, Martin Buber prefiere la exigencia ética de los profetas a través del socialismo utópico. Si Buber optó por el sionismo como el lugar para traducir políticamente la profecía bíblica, Benjamin se resistió a formar parte de este movimiento o a ir a vivir a la tierra de Israel invitado por su amigo Scholem. Buber no era respetado por Scholem, a quien molestaba su traducción sui géneris –nada academicista– de los cuentos jasídicos; su socialismo utópico se consideraba superado por un marxismo creyente en el progreso; y su sionismo pro-palestino y levantino era imposible de comprender por la mentalidad eurocéntrica que imperaba en el movimiento sionista. Y sin embargo, a pesar de no haber habido afinidad en acto entre él y los pensadores del Instituto de Frankfurt ni tantos otros... el socialismo buberiano y su amor a Sión se revelan hoy –a la luz de sus escritos políticos– como una clave para romper el hechizo del odio que arde en aquella ciudad do-

¹³ Cfr. BUBER, Martin, “¿Mayoría o muchos?” (mayo de 1944), en *Una tierra para dos pueblos*, op. cit., p. 159.

(colanda)----- Lontano, estatico (♩ = ca 80)

5 7 5 7 5 7 5

8 8 8 8 8 8 8

ancora più p pp mf pp mf p

(Ped.)

rada que el Medioevo consideró “el ombligo del mundo”. El legado de Buber sigue vivo, y a medida que saca a la luz aspectos que pasaron inadvertidos por sus contemporáneos, sorprende su lozana promesa.

Silvana Rabinovich

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves (treble and bass clef). The score includes several measures with performance markings. The first measure is marked with a '5' above the treble staff and an '8' below the bass staff. The second measure is marked with a '7' above the treble staff and an '8' below the bass staff, and includes the marking '< poco >'. The third measure is marked 'a tempo' and 'pp'. The fourth measure is marked 'mf pp'. The fifth measure is marked 'pp'. The sixth measure is marked 'mf pp'. The score also includes a '(Ped.)' marking at the bottom left and various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

SUSAN BUCK-MORSS

(Estadounidense)

Buck-Morss y la actualización de la utopía moderna

El contenido objetivo y el contenido de verdad de una obra, escribió Walter Benjamin en su ensayo sobre *Las afinidades electivas* de Goethe, se confunden en aquélla al momento de su creación. El devenir histórico de la obra hará que su contenido objetivo sea más claro porque se muestra dentro de una constelación cultural y política que, en algún sentido, la determina; inversamente, el contenido de verdad de la obra termina por ocultarse, por hacerse casi inaccesible. Tarea del comentarista será la de explicitar el contenido objetivo de la obra, mientras que la del crítico será, gracias al comentario, pero sobre todo a la obra misma, llegar a su contenido de verdad.¹

El trabajo crítico y filosófico que Susan Buck-Morss ha realizado hasta la fecha, muy bien podría caracterizarse según los asertos de Benjamin que arriba parafraseamos: mediante esta doble operación entre comentario y crítica sobre el legado filosófico de los autores de Frankfurt, de Benjamin y del resto de la tradición intelectual de Occidente (con especial énfasis en Hegel), Buck-Morss ha conseguido una actualización de los principales motivos de la Teoría crítica para ponerlos a funcionar dentro de las problemáticas contemporáneas, es

1041

¹ “En este sentido, la historia de las obras prepara su crítica y por eso la distancia histórica aumenta su fuerza. Si, para usar una comparación, se quiere ver la obra en crecimiento como una hoguera en llamas, el comentarista está frente a ella como un químico; el crítico como un alquimista. Mientras que para aquél sólo quedan como objeto de análisis maderas y cenizas, para éste sólo la llama misma conserva un enigma: el de lo vivo. Así, el crítico pregunta por la verdad, cuya llama viva sigue ardiendo sobre los pesados leños de lo que ha sido y las ligeras cenizas de lo vivido.” BENJAMIN, Walter, “*Las afinidades electivas de Goethe*” en *Dos ensayos sobre Goethe*, Barcelona, Gedisa, 2000, p. 14.

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves. The score is divided into several measures, each with specific performance instructions and dynamic markings. The first measure is marked 'delicato' and 'pp'. The second measure is marked 'allargando' and 'pp'. The third measure is marked 'a tempo' and 'mf'. The fourth measure is marked 'molto rit.' and 'f'. The fifth measure is marked 'a tempo' and 'mf'. The sixth measure is marked 'rit.' and 'p'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments. There are also some markings like '8e' and '8e...' above the notes. The bottom left corner has '(Ped.)' and the bottom right corner has a double bar line with a right-pointing arrow.

decir, dentro de las crisis de legitimación del capitalismo globalizado, la crítica poscolonial, las relaciones entre Occidente y Oriente, etcétera. Esto convierte a la filósofa estadounidense en una de las herederas más lúcidas de la Teoría crítica y coloca sus libros como referentes indispensables para cualquier investigación sobre la Escuela de Frankfurt.

El primer libro con el que Buck-Morss ganó notoriedad fue *Origen de la dialéctica negativa*.² Se trata de una investigación, pionera en el ámbito anglosajón, sobre la filosofía de Adorno, presentada al modo de una biografía intelectual que pone el acento en la influencia que ejerció Benjamin sobre él, así como en las polémicas teóricas que sostuvieron en la segunda mitad de la década de los 30 y que quedaron registradas en su correspondencia. A decir de la autora, en el libro de Martin Jay, *La imaginación dialéctica*,³ la figura de Adorno queda un poco desdibujada, a pesar de ser uno de los colaboradores más cercanos de Horkheimer y el que, junto con este, hiciera los aportes decisivos en cuanto a la dirección teórica del Instituto de Investigación Social. El libro de Buck-Morss pretende, por tanto, hacer una reivindicación de la filosofía de Adorno, situarla en el contexto cultural, político e histórico de su época, para, finalmente, marcar la distancia y los aportes del filósofo respecto a las demás corrientes marxistas que circulaban entonces, por ejemplo, las de Lukács, Bloch o Brecht.

Al rastrear las influencias y orígenes del pensamiento de Adorno,⁴ Buck-Morss consiguió hacer el deslinde teórico entre Adorno y Benjamin, la filosofía de este último determinará sus siguientes publicaciones. Así, en 1981 publica, antes de que apareciera en Alemania la edición de Rolf Tiedemann del *Libro de los pasajes* de Benjamin, una primera aproximación a este libro. No será sino hasta 1983, ya publicado el libro, que la filósofa establezca su particular lectura del conjunto de materiales que legó Benjamin.⁵ Dicha lectura se esfuerza

² BUCK-MORSS, Susan, *The Origin of Negative Dialectics: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, and the Frankfurt Institute*, New York, Macmillan Free Press, 1977; republicado en 2002. (*Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*, Ciudad de México, Siglo XXI, 1981; nueva edición, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2011).

³ JAY, Martin, *The Dialectical Imagination: a History of the Frankfurt School and the Institute of Social Research, 1923-1950*, Boston, Little Brown, 1973. (*La imaginación dialéctica. Historia de la Escuela de Frankfurt y el Instituto de Investigación Social*, Madrid, Taurus, 1989).

⁴ Buck-Morss colabora en la edición de las obras completas de Adorno a cargo de Rolf Tiedemann, y queda al cuidado del volumen 9.

⁵ BUCK-MORSS, Susan, "Benjamin's *Passagen-Werk*: Redeeming Mass Culture for the Revolution", *New*

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves. The top staff is the right hand, and the bottom staff is the left hand. The score is divided into four measures. The first measure is marked 'a tempo' and 'pp'. The second measure is marked '(pp)'. The third measure is marked 'p dolce'. The fourth measure is marked 'p' and 'allargando'. There are also some markings like '88' and '88.' above the first two measures. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

por hacer una reconstrucción de lo que pudo haber sido el libro de Benjamin, con los hilos conductores de la categoría de “cultura de masas” (término que no usa el filósofo berlinés) y el concepto de “mundo-de-ensueño” que Benjamin esbozara en sus notas. El “mundo-de-ensueño” es el concepto con el cual Benjamin, según Buck-Morss, explica la cultura de masas del siglo XIX, aduciendo que las mercancías y las fantasmagorías urbano-industriales poseían una sobre-significación que iba más allá del mero valor de uso y del valor de cambio. Ellas eran en tanto “imágenes oníricas del colectivo –ilusiones distorsionantes pero también imágenes-del-deseo redimibles–”,⁶ imágenes y objetos que entrañan una fuerza política libertaria, misma que el crítico con su trabajo materialista-histórico (Benjamin en este caso) debe revivir; por tanto, “[a]legoría de los orígenes históricos y narración simbólica del poder: éstas iban a ser las dos caras del *Libro de los pasajes*”.⁷ Lo que se busca, en último término, es ayudar al despertar colectivo del sueño utópico falsamente materializado y realizado en las mercancías, edificios (en los documentos de cultura, finalmente), historias, etcétera; o, con otras palabras, se trata de la redención de la utopía que toda mercancía y producto de la cultura de masas esconde como potencia emancipadora.

El trabajo de actualizar la utopía moderna no puede obviar el trabajo filológico, tan caro a Benjamin.⁸ De este modo, Buck-Morss se da a la tarea de ensayar una posible constelación del *Libro de los pasajes*, con la advertencia previa de que todo trabajo que aborde dicho libro será siempre conjetural. Así, en *Dialéctica de la mirada*,⁹ Buck-Morss realiza una lectura y reconstrucción en dos sentidos: si bien se trata de establecer el esqueleto histórico-crítico del siglo XIX, a la vez se intenta explicar la filosofía de Benjamin. La autora utiliza productivamente el tratado de Benjamin *El origen del Trauerspiel alemán*, de donde extrae los con-

German Critique, núm. 29, Cornell University, Ithaca, Spring / Summer 1983, pp. 211-40. (“El *Libro de los pasajes* de Benjamin: redimiendo la cultura de masas para la revolución”, en *Walter Benjamin, escritor revolucionario*, Buenos Aires, Interzona, 2005, pp. 79-116).

⁶ Ídem, p. 83.

⁷ Ídem, p. 97.

⁸ Cfr. ADORNO, Theodor W. / BENJAMIN, Walter. *Correspondencia 1928-1940*, Madrid, Trotta, 1998, carta 111, pp. 278-85.

⁹ BUCK-MORSS, Susan, *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*, Cambridge, MIT, 1989. (*Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, Barcelona, Visor, 1995).

(allargando) ----- Grave, oscuro (♩ = ca. 69) rall. e perdendosi ----- lunga

1891 sotto voce p più p pp

pp pp

7 8 lunga

il bosso legato es

(Ped.)

ceptos de “fenómeno de origen”, “historia-natural” y “naturaleza-histórica”, mismos sobre los cuales Adorno ya había llamado la atención en su temprana conferencia *La idea de historia natural*. El proceder del materialismo histórico será el de la dialéctica entre historia-natural y la “naturaleza-histórica” de los fenómenos, lo que configura una constelación de estos de la que se puede obtener, a su vez, el fenómeno de origen que se busca: el “Ur-fenómeno” de lo moderno como imagen dialéctica del ensueño expresado en la cultura de masas decimonónica. El libro de Buck-Morss no solo tiene el mérito de conseguir una visión de conjunto de lo que pudo haber sido el *Libro de los pasajes*, sino que también establece un cuasi-método historiográfico-crítico (esa revolución copernicana a la que aspiraba Benjamin respecto al materialismo histórico), que será el proceder de la pensadora en adelante.

Buck-Morss sigue la tesis de que “el mito es ya Ilustración; [así como] la Ilustración recae en mitología”, proveniente de *Dialéctica de la Ilustración*, pero leyéndola desde Benjamin. En plena continuación del trabajo de este, investiga los mundos soñados y las utopías, no de nuevo las del siglo XIX, sino las del XX bajo la distinción geopolítica (e histórica) de Este y Oeste. Los alcances de *Mundo soñado y catástrofe*,¹⁰ libro en el que aborda lo anterior, no son meramente históricos. Al establecer una narrativa a contrapelo de las utopías del siglo que acaba de terminar, consigue cuestionar a fondo la narrativa de la victoria del Oeste capitalista sobre el Este socialista. En especial, el segundo capítulo del libro resulta iluminador al establecer cómo la revolución bolchevique estaba atravesada por el ideal moderno (burgués) de progreso de la ciencia como instrumentalización totalizadora de la naturaleza; pero también como progreso político-histórico que se insertaba dentro de la narrativa revolucionaria de Occidente desde donde pudo legitimar su propia revuelta. De este modo la vanguardia política, al tener la necesidad de afirmar cierta continuidad histórica (en el plano de la ideología y la propaganda), de la que ellos serían la realización efectiva, entró en conflicto con la vanguardia artística rusa, que a través de sus obras postulaba una concepción diferente de la temporalidad, es decir, un “todavía no” del fin de la historia:

La imaginación [de la vanguardia artística] interrumpía el tiempo existente y el espacio como presencia utópica que no está vigente *en* el presente. Al no cerrar el hueco entre el sueño y la realidad, las obras de arte de la vanguardia dejaban que tanto el sueño como la realidad fuesen libres de criticarse mutuamente.¹¹

¹⁰ *Dreamworld and Catastrophe: The Passing of Mass Utopia in East and West*, Cambridge, MIT, 2000. (*Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste*, Madrid, Visor, 2004).

¹¹ Ídem, p. 84.

1044

Andante misterioso (♩ = ca. 88)

88. deciso > > : loco

88.

Piano

pp il basso sotto voce

(pp)

Ped →

La obra de Buck-Morss, en últimas fechas, se ha direccionado a los estudios poscoloniales desde la Teoría crítica.¹² Su libro *Hegel y Haití. La dialéctica amo-esclavo: una interpretación revolucionaria* muestra, para decirlo brevemente, cómo la revolución haitiana influyó de manera decisiva en la escritura del célebre pasaje de la *Fenomenología del espíritu* sobre el amo y el esclavo, interpretado habitualmente, desde el marxismo, como la traducción filosófica de Hegel de la historia de la emancipación burguesa respecto al absolutismo monárquico. En cambio, Buck-Morss escribe que Hegel debió inspirarse en hechos muy concretos que acontecían en su tiempo, mismos a los que tenía acceso gracias a la prensa. El alcance de los asertos de la filósofa no es menor, apuntan hacia una relectura de la *Fenomenología del Espíritu* en clave materialista y libertaria, misma que mostraría la radicalidad del pensamiento de Hegel: no se trata de la “libertad” burguesa en el plano económico, la cual precisa de la esclavitud para reproducirse; se trata, en cambio, de una libertad efectiva, plenamente realizada, ni abstracta ni ideal, de la cual, la revolución haitiana daría cuenta.

En otro aspecto de su trabajo, si bien hemos escrito que Susan Buck-Morss es continuadora de la Teoría crítica, más bien lo es, en sentido estricto, de la filosofía de Walter Benjamin; de forma menos categórica, se podría decir que se trata de una apropiación y combinación de ambas líneas filosóficas, de las cuales ella misma se encargó de mostrar sus diferencias y acuerdos. La definición de Teoría crítica que da Buck-Morss podría entenderse según lo anterior:

la esencia de todas las variantes de la “teoría crítica” [es que ellas proveen] experiencia cognitiva a un nivel de reflexión (llamémosle conocimiento en lugar de mera información) que tiene el poder de disipar la ilusión de lo inevitable de los hechos demostrando que es el modo como los concebimos lo que les da su aura de destino.¹³

Mariano Villegas Osnaya

¹² Cfr. *Thinking Past Terror: Islamism and Critical Theory on the Left*, London, Verso, 2003. (*Pensar tras el terror. El islamismo y la Teoría crítica entre la izquierda*, Madrid, Machado, 2010). *Hegel y Haití. La dialéctica amo-esclavo: una interpretación revolucionaria*, Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, 2005; *Hegel, Haiti, and Universal History*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 2009.

¹³ BUCK-MORSS, Susan, “Teoría crítica e Islamismo” en *El islamismo y la Teoría crítica entre la izquierda*, op. cit., p. 75.

The image shows a musical score for piano and bass. The piano part is in the upper staff, and the bass part is in the lower staff. The score includes various dynamic markings such as *sf*, *mf*, *pp*, and *mp*. There are also articulation markings like *loco* and *stringendo*. The tempo markings are *rall*, *a tempo*, and *stringendo fino al Violento con brio*. The score is written in a key with one flat and a 7/8 time signature. The piano part features complex rhythmic patterns and slurs, while the bass part has a more melodic line with some slurs and accents.

FUSA

JUDITH BUTLER

(Cleveland, EUA, 1956)

El nombre deja marca,
trastorna el laberinto digital,
cicatriz y se abre

Eduardo Lizalde, *Cada cosa es Babel*¹

Hablo como un Yo, pero no cometo el error de creer que sé
con precisión todo lo que hago cuando hablo de ese modo.

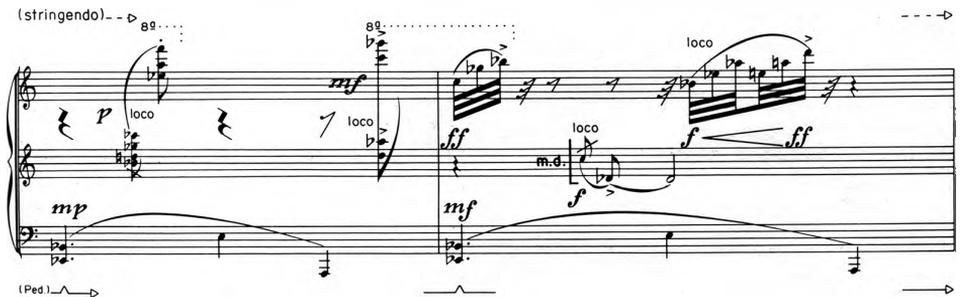
Judith Butler, *Dar cuenta de sí mismo*

La Teoría crítica como actitud moral

1047

El 11 de septiembre de 2012, Judith Butler recibe el Premio Adorno bajo una contro-versial crítica sobre su entrega. Acusada de apoyo a Hamas y Hezbollah, de tener afinidades políticas con el movimiento *Boicoteo, Desinversión y Sanciones* (BDS) e incluso de ser una antisemita, la profesora de literatura comparada elaboró una defensa que tenía como fin esclarecer y distanciarse de dichas afirmaciones. Nadie mejor que ella nos ha enseñado la performatividad del lenguaje y la posibilidad de que en una agresión –como la sufrida ante su premio– se ejerza una violencia que termine por agravar, incluso físicamente, al sujeto ofendido.¹ De esta manera, la respuesta de la condecorada se concentró en clarificar lo que de oscuro habían tenido dichas aserciones. Sobre el apoyo a Hamas y Hezbollah anunció

¹ Cfr., BUTLER, Judith, *Lenguaje, poder e identidad*, trad. Javier Sáez, Madrid, Síntesis, 2004. Una de las preocupaciones de Butler durante su ejercicio reflexivo es tratar de mostrar cómo una teoría del performativo opera en el discurso político.



que su discurso había sido tergiversado, pues de una mera descripción sobre el grupo como izquierdista se pasó a advertir un supuesto apoyo a este. En realidad, dicha afirmación es insostenible pues ¿cómo alguien que ha tenido la crítica de la violencia como núcleo central de su reflexión,² puede apoyar a grupos violentos? Sobre la afinidad con el BDS, la galardonada afirmó ofrecer un *complejo* apoyo, pues, por un lado, secunda el rechazo a armamento de los Estados y, por otro, niega adherirse a las políticas discriminatorias.³ La respuesta sobre el supuesto antisemitismo es un poco más compleja. Butler denuncia un efecto retórico en el centro de dicha acusación. Advierte que cuando ponemos a Israel como la base de los valores judíos, bajo el efecto de una sinécdoque, lo que no apoye las políticas actuales de dicho Estado se convierte en antisemita. En el fondo ¿cómo acusar de antisemita a alguien que acepta incondicionalmente su educación judía y demuestra lo que de positivo puede tener su afiliación?⁴ Si bien las respuestas de Butler se orientan a esclarecer el lenguaje que opera violentamente sobre ella y parecen atinar a desactivarlo, hay algo oculto en la tercera afirmación que Judith Butler no responde y tiene que ver con la *performatividad perlocucionaria** del lenguaje ofensivo.⁵ Lo que se esconde en la acusación de antisemitismo es la exigencia de dar cuenta de la filiación con la *Teoría crítica* y justificar el Premio Adorno otorgado a su persona. Pues de no ser así, el efecto de dicha acusación produciría la siguiente cuestión: ¿cómo, a una antisemita, se le otorga un premio de alguien

² Son muchos los textos que permiten argumentar que la filosofía de Butler es una filosofía en contra de la violencia tanto discursiva, como política y ética. Cfr., BUTLER, Judith, *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*, trad. Fermín Rodríguez, Buenos Aires, Paidós, 2004. También BUTLER, *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*, trad. Bernardo Moreno, Ciudad de México, Paidós, 2010.

³ Es conocida la afinidad intelectual con teóricos antidiscriminatorios. Cfr. BUTLER, Judith / SPIVAK, Gayatri, *¿Quién le canta al Estado-Nación? Lenguaje, política y pertenencia*, trad. Fermín Rodríguez, Buenos Aires, Paidós, 2009.

⁴ Cf., BUTLER, Judith, *Parting ways. Jewishness and the critique of Zionism*, Colombia University Press, 2012

* El concepto de *performatividad* todavía no es registrado por el DRAE. Lo conservamos a lo largo de este libro, en cursivas, tanto por ser de uso común en la prosa especializada como por su relevancia. El DRAE tampoco registra las palabras *ilocución* y *perlocución*. Las conservamos en cursivas por su relevancia y por ser de uso común en la prosa especializada (N. de los Eds.)

⁵ En *Lenguaje, poder e identidad* Butler explica que la *performatividad* del lenguaje ofensivo se considera perlocucionaria en tanto que produce efectos innecesarios más allá de la propia ofensa, véase p. 69.

The image shows a musical score for a string ensemble, likely a string quartet or quintet. The score is written for two staves: the upper staff is for the first violin and the lower staff is for the first viola. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The tempo/mood is marked '(stringendo)'. The score begins with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) and a fermata over the first measure. The first violin part starts with a *f* (forte) dynamic and includes a 'loco' instruction. The first viola part starts with a *f* dynamic and includes a 'loco' instruction. The score is marked with '89' in several places, indicating a page or measure number. The piece concludes with a *f* dynamic and a fermata over the final measure. A 'Ped' (pedal) instruction is visible at the bottom left.

que luchó incansablemente en contra del antisemitismo?⁶ Si bien Butler se esmera por esclarecer y desestimar dicha afirmación, la respuesta dada no contempla el efecto indirecto de dar cuenta de su filiación con la *Teoría crítica* y puede seguir latente: ¿Cuál es la justificación intelectual para el otorgamiento de dicho premio? ¿Qué tiene que ver un premio con el nombre de Adorno con una post-feminista, principal exponente de la *Teoría Queer*, continuadora teórica de Derrida y Foucault y creadora de la teoría *performativa* del sexo? A esta última cuestión, Butler parece no dar respuesta y el efecto indirecto de dicha agresión se mantiene para un iniciado en su pensamiento.

En *Dar cuenta de sí mismo*, Butler nos narra la imposibilidad que experimentó Foucault al querer explicar por qué había leído a Nietzsche. Para Butler, Foucault “nos muestra, con la confesión misma de su ignorancia, que el sujeto no puede dar del todo los fundamentos de su propio surgimiento.”⁷ Su intento fallido de dar cuenta de sí mismo revela que Foucault no conoce la totalidad de las razones que actúan sobre él. Lejos de ver esto como un error, Butler lo toma como un elemento indispensable en una construcción distinta de lo humano, de la responsabilidad, de la ética, del sujeto y de la relación con la verdad. Así pues, el hecho de que Butler no haya podido responder directamente sobre su filiación con la Escuela de Frankfurt, sobre la herencia insistente de la *Teoría crítica* en su discurso y sobre el merecido premio otorgado a su nombre, no significa que no exista nada de lo anterior, sino solo que Butler, tanto como Foucault, es incapaz de dar cuenta de todas las razones que actúan sobre sí misma. El presente ensayo toma como propósito, en un acto infundado, dar cuenta de Judith Butler como una deconstructora del legado de la Teoría crítica y, en ello, dispersar el efecto producido por la afirmación de antisemita. Tratar de explicar dicho legado nos introducirá en las temáticas principales de la condecorada y, a su vez, permitirá marcar un posible eje de preocupación de su pensamiento.

En un breve artículo titulado: “¿Qué es una crítica? Ensayo sobre la virtud en Foucault”⁸ se puede observar cómo Butler desarrolla las continuidades, rupturas y herencias con la

⁶ Cf., ADORNO y HORKHEIMER, *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, “Elementos del antisemitismo. Límites de la Ilustración”, Juan José Sánchez. Madrid, Trotta, 1998.

⁷ BUTLER, Judith, *Dar cuenta de sí mismo. Violencia ética y responsabilidad*, trad. Horacio Pons, Buenos Aires, Amorrortu, 2009, p. 169.

⁸ BUTLER, Judith, “¿Qué es una crítica? Ensayo sobre la virtud en Foucault”, en BUTLER / LAZZARATO,

(stringendo) Violento, con brio (♩ = ca. 100) calando

89 89 89

loco loco loco

sf fff fff mf mp mf

3 3 3 3 3

5

(Ped.)

Teoría crítica. Ahí señala algunos puntos para entender su relación con dicha teoría. Me permitiré reconstruir los puntos más importantes para poder dar cuenta de la pensadora en cuestión.

El primer punto que asocia con la *Teoría crítica* es la distinción entre juicio y crítica, pues dicha distinción permite comprender uno de sus núcleos principales. Según Butler, para Adorno “el juicio es una manera de subsumir lo particular en una categoría general, ya constituida, mientras que la crítica interroga sobre la constitución oclusiva del campo de conocimiento al que pertenecen esas mismas categorías.”⁹ La crítica representa una manera de interrogar que tiene por fin “captar los modos en que las categorías se instituyen, la manera en que se ordena el campo de conocimiento”.¹⁰ De modo que la crítica tendría que ver con un cierto modo de cuestionamiento de la razón en su totalidad. La crítica “pone en cuestión los fundacionalismos, desnaturaliza las jerarquías sociales y políticas”,¹¹ revela el fondo ilegítimo de nuestras prácticas sociales. De ser esto cierto, ¿no son un intento de *Teoría crítica* los análisis sobre el sexo y el género realizados por Judith Butler en los inicios de su producción intelectual? ¿No es un intento de denunciar la relación con el poder de nuestras muy marcadas formas de establecer los parámetros sexuales y de género?

De esta manera, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, una de las obras más influyentes dentro del discurso feminista y la *Teoría Queer*, podrían verse, desde su interior, comprometidos con una práctica crítica que intenta descubrir la génesis de nuestras categorías de sexo y género. Ahí, Butler nos dice:

El propósito de este proyecto no es presentar dentro de los términos filosóficos tradicionales, una ontología del género, mediante la cual se explique el significado de ser una mujer o un hombre desde una perspectiva fenomenológica. La hipótesis aquí es que el ser del género es un efecto.¹²

Maurizio / HOLMES, Brian, et. al., *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*, trad. Marcelo Exposito, Madrid, Traficantes de sueños, 2008, p. 141-167.

⁹ *Op. cit.*, p. 143.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ídem*, 144.

¹² BUTLER, Judith, *Dar cuenta...*, *op. cit.*, p. 9.

Musical score for piano, measures 82 to 159. The score includes dynamic markings (p, pp, mp), articulation (accents), and performance instructions like 'nervoso', 'lungo', and 'loco'. It features complex rhythmic patterns with triplets and slurs.

Afirmar que el género es una construcción no significa que sea ilusorio o ficticio, sino que su constitución está organizada a partir de políticas que determinan la manera de vivir de los sujetos. Con el género se determina un dispositivo biopolítico que organiza los cuerpos en los que merecen vivir y los que no. Hacer la génesis de este significa adscribirse al ejercicio de la *Teoría crítica* y descubrir que el género es un dispositivo *performativo* que funciona para legitimar prácticas hegemónicas de poder. Por eso, para Butler será importante descubrir, en su reflexión en torno al sexo y al género, que lo que se oculta detrás de las prácticas comunes del ejercicio de sexualidad es un vestigio contemporáneo de nuestras hipótesis naturalistas sobre la realidad. Al seguir dicha preocupación descubre que la mejor defensa de aquellos sujetos excluidos del plano normativo de la sexualidad, no es luchar por encontrar una justificación sustancial de su ejercicio sexual o de su práctica de género, sino desbaratar la sustancialidad de la división sexo / género. Para la profesora de literatura, solo en la desintegración sustancial del género y la advertencia de su construcción *performativa* se puede buscar el reconocimiento político positivo de todos aquellos que no participan de la práctica común de género (incluyendo a la mujer). Su discurso entabló grandes afinidades con el feminismo, pues lo sacó del atolladero de buscar una reciprocidad dialéctica con el género masculino (Beauvoir), o de buscar una lucha frontal contra el discurso dominante falogocentrista —productor de la propia categoría de mujer (Irigaray)—, y lo entregó a la posibilidad de exigir reconocimiento ante la ilegitimidad del discurso masculino que se creía fundador. Su relación con la *Teoría Queer* resultó más profunda, pues instauró el campo de reflexión para una teoría donde todos aquellos que no participan de las categorías de género mujer y hombre puedan ejercer su derecho a hablar, a hacer política y a ser reconocidos como humanos. Si bien desde *El género en disputa* se pueden observar las cuestiones de género como una de las temáticas más importantes de su reflexión, aquí mismo la catedrática de la Universidad de Berkeley anticipa una de las temáticas indispensables para seguir su ejercicio crítico:

Uno de los temas que más me preocupa son los siguientes tipos de preguntas: ¿qué constituye una vida inteligible y qué no, y cómo las suposiciones acerca del género y la sexualidad normativas deciden por adelantado lo que pasara a formar parte de lo humano y de lo vivible?¹³

¹³ BUTLER, Judith, *El género en disputa*, op. cit.

Più mosso (♩ = ca. 92)
con espressione
loco

delicato

The image shows a page of musical notation for a piano piece. At the top, it is marked 'Più mosso (♩ = ca. 92) con espressione loco'. The music is written for piano, with a key signature of one flat (B-flat). The score consists of three staves: two for the right hand (treble clef) and one for the left hand (bass clef). The right hand part features delicate, flowing lines with slurs and ties, and includes a triplet of eighth notes. The left hand part provides harmonic support with chords and moving lines. Dynamics are indicated by 'p' (piano), 'mf' (mezzo-forte), and 'mp' (mezzo-piano). The piece concludes with a 'Ped.' (pedal) marking and a final cadence.

La peculiar ontogénesis del género, que revela incluso que nuestra categoría de “sexo” “es el efecto de realidad de un procedimiento violento encubierto por ese mismo efecto”,¹⁴ marca el inicio de su investigación, pero jamás determinará los desenvolvimientos posteriores de Butler en temas distintos de las cuestiones de género, pues su preocupación elemental está dirigida por el legado de la *Teoría crítica*.

El segundo punto, enmarcado dentro de sus reflexiones sobre la crítica, señala la denuncia de las relaciones con el poder de nuestros marcos comunes de objetivación de la vida. Butler nos dice: “La tarea primordial de la crítica no será evaluar si sus objetos son buenos o malos, ensalzables o desestimables, sino poner de relieve el propio marco de evaluación”.¹⁵

La necesidad de dicho relieve deberá mostrar la violencia ejercida contra determinadas vidas que escapan al propio marco de estructuración de lo real. Con este punto se muestra que una crítica, además de ser genealogía u ontogénesis de lo real, es al mismo tiempo, una denuncia de las violencias provocadas por dichos marcos epistemológicos de constitución. Así, en la reflexión de Butler se encuentra una reiterada preocupación sobre la violencia, la vulnerabilidad y las vidas olvidadas que, si bien es ejercida sobre los que profesan distintos géneros (travestis, lesbianas, transexuales) se expande en razón de raza, nacionalidad o forma física (negros, inmigrantes, discapacitados). Cada una de esas vidas representa el ejemplo materializado de la violencia que un discurso totalizante puede hacer.

Así, *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*,¹⁶ compuesto de distintos artículos que invita a repensar nuestras prácticas políticas y éticas frente a una agresión, puede verse como un texto en continuidad temática con lo que por *Teoría crítica* Butler entiende. En él, la genealogía de la violencia descubre que esta es producida en un miedo a mostrar la vulnerabilidad originaria que nos constituye. Para ella, “la vulnerabilidad y el miedo a la exposición produce el sentimiento de reintegrar nuestro marco de especulación de sí mismo, al mismo tiempo que poner los rasgos de la amenaza dentro del otro”. Separarnos de nuestra fragilidad inherente, y proyectar en “el otro” dicha fragilidad, anuncia el origen de nuestras prácticas de violencia. Denunciar lo infundado de dichas prácticas políticas y revelar la posibilidad de

¹⁴ Ídem, p. 26.

¹⁵ BUTLER, Judith / LAZZARATO, Maurizio / HOLMES, Brian, *et. al.*, *op. cit.*, p. 146.

¹⁶ BUTLER, Judith, *op. cit.*, p. 231.

The image shows a musical score for piano, likely from a piece by Debussy. It features a grand staff with treble and bass clefs. The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor). The score includes several measures with dynamic markings: *p* (piano) and *pp* (pianissimo). There are performance instructions such as "poco rall." (poco ritardando) and a tempo marking of "88". The score contains various musical notations, including triplets, slurs, and pedaling marks (Ped.). The piece concludes with a final chord and a fermata.

otro modo de realización política y ética, sigue teniendo como origen una actitud crítica que Butler no tendría enojo en aceptar.¹⁷

Para terminar, el otro punto que quisiera marcar es el que el propio Habermas enfatizó en la crítica a sus predecesores y que pone en crisis el pensamiento de la Escuela de Frankfurt. Para Habermas,

la Teoría crítica tendría que dar paso a una teoría normativa más robusta, como lo es la acción comunicativa, con el fin de dotarnos de un fundamento para la Teoría crítica con el que se puedan elaborar juicios normativos fuertes.

Butler no tarda en denunciar la contradicción inherente diciéndonos:

Habermas se vuelve curiosamente acrítico respecto al propio sentido de normatividad que expone. Porque la cuestión ¿qué tenemos que hacer? Presupone que el nosotros ya se ha firmado y se conoce, que su acción es posible y que el campo en el que puede actuar está delimitado.¹⁸

Desde esta lectura, la propuesta habermasiana bloquearía el núcleo central de la *Teoría crítica* y recaería en *ideología*, pero marca un límite que se tendría que superar. Butler considera

¹⁷ Podemos atender al libro de *Marcos de guerra. Las vidas lloradas* como una continuación de *Vida precaria...* que permite repensar la ética y la política desde una ontología de lo corporal donde nuestra vulnerabilidad sea punto de arranque de una nueva concepción de las relaciones sociales, pues todos estamos sometidos unos a otros, todos somos vulnerables a la destrucción por los demás y, por tanto, todos estamos necesitados de protección mediante acuerdos multilaterales basados en el reconocimiento de esa precariedad compartida. La idea de precariedad, como señala Butler, sobre todo referida a las guerras, compromete el estatus ontológico de ciertas poblaciones concibiéndolas franca o tácitamente como destructibles y no merecedoras de ser lloradas (“donde nunca hubo una vida, no puede haber ninguna muerte”), en lugar de como poblaciones vivas necesitadas de protección contra la violencia ilegítima de Estado, el hambre o la enfermedad. En consecuencia nuestra tarea es establecer modos públicos de mirar y escuchar que despierten al sentido de la precariedad del “otro”, “ofreciendo matrices interpretativas para la comprensión de la guerra que cuestionen y se opongan a las interpretaciones dominantes”, muchas de ellas procedentes de los medios masivos de comunicación. BUTLER, Judith, *Marcos de guerra*, *op. cit.*

¹⁸ BUTLER, Judith / LAZZARATO, Maurizio / HOLMES, Brian, *et. al.*, *op. cit.*, p. 148.

Meno mosso (♩ = ca 84) Più mosso (♩ = ca 100) molto rit. — — — — — 4

The image shows a musical score for piano, divided into three sections. The first section is marked 'Meno mosso (♩ = ca 84)' and features a melody with triplets and a bass line with chords, both marked 'pp'. The second section is marked 'Più mosso (♩ = ca 100)' and includes the instruction 'molto rubato legato e cantabile', with dynamics ranging from 'p' to 'mp'. The third section is marked 'molto rit.' and features a melody with a triplet and a bass line with chords, both marked 'ppp'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

necesario continuar, de manera modificada, una *Teoría crítica* y, para esto, tomará a Foucault como eje de dicha transformación.¹⁹ Desde su punto de vista, lo que Foucault descubre es que la crítica no se puede reducir a una mera condición reflexiva sobre los orígenes ilegítimos de nuestras universalizaciones, ni a la denuncia de la violencia engendrada por ciertos dispositivos de dominación.

La crítica es un acto, incluso una práctica de libertad. Que no se puede reducir al voluntarismo de manera sencilla, debido a que la práctica por la que se establecen los límites a la autoridad absoluta depende fundamentalmente del horizonte de efectos de saber dentro del cual opera.²⁰

La crítica es una actitud en la que se compromete nuestra forma específica de ser. Y lo que vuelve necesario dicha actitud no es una teoría normativa que determine lo que debemos hacer, sino una modificación de nuestra manera de ser. La crítica es así una actitud que compromete al sujeto entero a dar cuenta de quién es y poder hacer una práctica de sí. De esta manera, la crítica es una práctica de desujeción que permite reformular nuestro Yo para hacer posible una estética de la existencia. Para Butler, el deslizamiento foucaultiano permite integrar una nueva comprensión de la crítica, pero aún presenta problemáticas que hay que superar. Pues si bien Foucault determina la necesidad de pensar la crítica como un cuestionamiento que origina la posibilidad de la construcción del sí mismo, encauza al Yo en un narcisismo moral del que nuestra pensadora se distanciará. Butler afirma que el deslizamiento foucaultiano de la *Teoría crítica* depende de una *libertad originaria* que, al igual que con Habermas, la crítica debería poner en cuestión. Si bien Foucault deconstruyó el ideal crítico y superó la contradicción enmarcada por Habermas, la *libertad originaria* lo mantiene en un atolladero que no logra superar. Para superar este último atolladero en el fondo de la crítica, Butler realiza un último deslizamiento teórico con respecto a la actitud crítica: advierte que es más necesario ver la actitud crítica como una actitud moral que trate de dar cuenta de nosotros mismos y nuestra relación con los otros, más que un ejercicio libertario de construcción poética de la existencia, pues solo así uno puede poner en práctica una

¹⁹ Cfr. BUTLER, Judith, *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*, trad. Fermín Rodríguez, Buenos Aires, Paidós, 2006.

²⁰ BUTLER, Judith / LAZZARATO, Maurizio / HOLMES, Brian, *et. al.*, *op. cit.*, p. 156.

Andante tranquillo (♩ = ca. 100)

(Ped.)

nueva forma de *Teoría crítica* que reconstruya nuestras categorías de humano, responsabilidad y libertad.

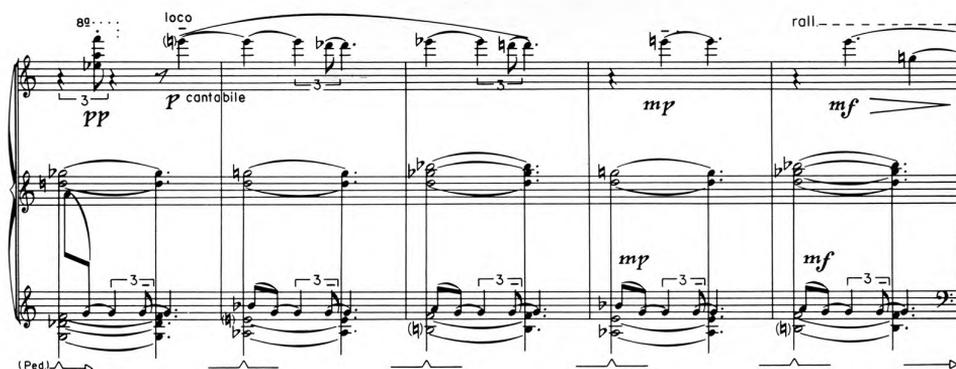
Dar cuenta de sí mismo se puede ver entonces como el ejercicio que da cuenta de Judith Butler como heredera del pensamiento frankfurtiano. Ahí, efectuará un examen de Foucault y Adorno que le dará pautas para repensar lo humano y la responsabilidad que tenemos aun a pesar de ser seres constituidos por relaciones de poder de las que nunca podremos dar cuenta plenamente. A diferencia de Foucault, que parece reconstruir el ideal del Yo autofundante, Butler considera que la *crítica* debe mostrar que

El “yo” es el momento de fracaso de todo esfuerzo narrativo por dar cuenta de uno mismo. Sigue siendo aquello de lo que no se da cuenta y, en ese sentido, constituye el fracaso exigido por el proyecto mismo de autonarración.²¹

Tras reconocer el trabajo que se hubiera ahorrado de haber leído adecuadamente a la Escuela de Frankfurt, Butler considera que Adorno, en su *Minima moralia*, da cuenta de: un sujeto que solo puede actuar moralmente reconociendo que el error es constitutivo de su ser; un sujeto que en su acción está condicionado por un límite del que no puede dar cuenta total y que, en el fondo de su opacidad, deberá hacerse cargo de sí y de los otros. Dicho sujeto confrontado a su propia contradicción de ser libre y estar sometido a los otros, es aquel que desliza la actitud crítica a una actitud moral que le permitirá defender lo humano aun por encima de las prácticas totalizantes que se hacen sobre lo humano.

La herencia frankfurtiana se desentraña advirtiendo que el Yo es un ser fragmentado, opaco e incapaz de recuperar su origen, pues quizá esa opacidad sea producto de estar relacionado con otros en niveles no narrables, pero que lo comprometen a dar cuenta de sí, al mismo tiempo que de los otros. Solo ahí, en la marca insistente de reconocer nuestra falibilidad, el presente texto intentó observar los deslizamientos, “rupturas” y superaciones que hacen a Judith Butler merecedora del premio Adorno. Pero más allá de ello, es la invitación frágil y errada de acercarse a un pensamiento que desde siempre ha tenido como interés repensar la humanidad en su totalidad en vistas de un mundo más amable para todos. Pues solo al interrogarnos quiénes somos, quiénes son los otros y cómo podemos construir una

²¹ BUTLER, Judith, *Dar cuenta de sí mismo*, trad. Horacio Pons, Buenos Aires / Madrid, Amorrortu, 2009, p. 111.



humanidad donde el otro no sea objeto de una agresión, alcanzamos a ser más fieles a una verdadera actitud crítica que, si bien no salva de todas las injusticias de este mundo, por lo menos nos permitirá ser perdonados por nuestras fallas y nuestros errores.

Juan Manuel Rodríguez Rojas

Meno mosso (♩ = ca. 76) A tempo (♩ = ca. 88)

mp p pp lo loco 88... lo loco

mp p (p) 3 3 3

(Ped.) →

The musical score is written for piano on a grand staff (treble and bass clefs). It features a variety of dynamics including *mp*, *p*, and *pp*. The tempo changes from *Meno mosso* to *A tempo*. Performance instructions include *lo loco* and *loco*. The score includes triplets and a pedal point marked with a ped. symbol and an arrow.

ALBERT CAMUS

(Mondovi –hoy Dréan–, Argelia, 1913 – Villeblerin, Francia, 1960)

Albert Camus: absurdo, rebeldía y creación como crítica social

Albert Camus tuvo un final trágico e inesperado al estrellarse su automóvil en 1960. Contaba con 46 años de edad. ¿Dejó una obra inacabada? Para la historia y devenir de las ideas esta pregunta habrá que responderla en relación a otra más problemática: la obra de Camus ¿sigue interpelando nuestra época? La primer interrogante no solo apunta a la materialidad de los textos (la novela inconclusa *El primer hombre* daría cuenta de ello), sino a la elaboración de un conjunto de ideas y despliegues conceptuales y estéticos de su obra. La respuesta a la primera pregunta es no. Es *no* porque la *inconclusión* y la *conclusión* son ideas que tienen sentido en el interior de una filosofía del sistema y lo cerrado. Y Camus no era un pensador sistemático y, además, en sus últimos textos practica un rechazo de los absolutos y las abstracciones. Pero no solo no era sistemático, sino que sus ideas y obras literarias tendían a moverse en temas, problemas y categorías que obedecían más a una voluntad artística y moral que a una epistemología. De aquí que su procedimiento de escritura tenga la marca de la “serie de obras” en las que expresaba tanto sus propuestas estéticas como sus posiciones filosóficas, políticas y morales.

Series que cierran etapas, se superponen y abren otras como en infinitas espirales: la “serie” del absurdo, la “serie” de la rebeldía y la del juicio, como apunta en sus *Carnets*. Cada uno de estos ciclos se integraba por una trilogía: novela, ensayo y obra de teatro. Por ejemplo, los dos primeros ciclos, y quizás los más importantes, estaban conformados por 1) *El extranjero*, *El mito de Sísifo* y *Calígula*; y 2) *La peste*, *El hombre rebelde* y *El malentendido*.¹ En relación

1057

¹ En realidad, Camus no dejó de ajustar, modificar o aumentar esos ciclos, cf. LOTTMAN, Herbert, *Albert*

calando ----- Nostalgico, lamentoso (♩ = ca. 76) stringendo -----

cresc. poco a poco

Ped. 1

con estos ciclos aquí sólo quiero destacar tres ideas de la obra de Camus: el absurdo, la rebel-
 día y la estética como corrección de los déficits del mundo que darán paso, no a responder
 de forma categórica a la segunda pregunta planteada en el párrafo precedente, sino a señalar
 un posible horizonte de respuestas.

El absurdo es un tema recurrente en la filosofía, el arte, la historia y la vida misma. Camus
 lo sabía y por ello hizo de esta idea la *constelación* de tres de sus obras: la novela *El extranjero*,
 el ensayo *El mito de Sísifo* y la obra de teatro *Calígula*. Sísifo ascendiendo con la roca era para
 Camus la mejor representación del absurdo existencial. Un hombre condenado a repetir el
 esfuerzo y a reiniciarlo. Esta recuperación del absurdo y su implosión existenciaría es lo que
 cautivó a Sartre, Simone de Beauvoir y su grupo de escritores e intelectuales. La afirmación
 con la que inicia Camus su ensayo *El mito de Sísifo*, publicado en 1942, de que “no hay sino
 un problema filosóficamente serio: el suicidio”² es, en cierto sentido, paralela a la aserción
 sartreana de “el hombre no puede ser ora libre, ora esclavo: es enteramente y siempre libre,
 o no lo es”³ en *El ser y la nada*, libro publicado un año después del de Camus. Se podrá
 argumentar que es un mismo tono que recupera cierto espíritu de época, pero, más en el
 fondo, se trata de una similar interrogación sobre el sentido de la existencia y la capacidad
 del hombre para elegir.

Habría que precisar que el absurdo no solo tiene un sentido negativo y dismantelador de
 la existencia. Es justamente la conciencia de la absurdidad existencial, de la ausencia de una
 última justificación, como el hombre puede hacerla positiva de nuevo. Frente a la muerte,
 se ama la vida; frente al dolor, la salud; frente a la nada, la plenitud del ser; frente al vacío, el
 lleno de un instante, frente a la injusticia, la justicia. Es en ese absurdo de correr a la muerte,
 de vivir como un extranjero en este mundo y de sentirse extraño aun en su misma casa,
 como la existencia puede adquirir nuevamente sentido. Es el absurdo de *monsieur* Meursault
 en *El extranjero* que el día que muere su madre decide ver una película cómica. Cuando le
 pregunta el juez los motivos de por qué mató al árabe, Meursault solo atina a responder:
 “mezclando rápidamente las palabras y dándome cuenta del ridículo, dije rápidamente que

Camus, Paris, Setiil, 1978. Hay quienes, como Jean Daniel, sostienen que la gran novela de Camus es la
 inconclusa *El primer hombre*.

² CAMUS, Albert, *El mito de Sísifo* (1942), Madrid, Alianza Editorial, 2009, p. 13.

³ SARTRE, Jean Paul, *El ser y la nada* (1943), Buenos Aires, Losada, 1989, p. 546.

(stringendo) ----- Allegro risoluto, con fuoco (♩ = $\text{cg. } 104$)

violento *ff* nervoso *ff* loco *ff* loco *ff*

legato *ff* *mf* < *ff* *mf* < *ff* *ff*

(Ped.) →

había sido a causa del sol”.⁴ Ya no es la justicia, la autodefensa, los principios o búsqueda de riqueza lo que desencadena el crimen, sino algo impolítico: el sol. Pero ese sin sentido de la vida adquiere sentido en su misma absurdidad. Es por ello que Camus, en las conclusiones del ensayo *El mito de Sísifo*, resalta que no tanto le interesa el final del esfuerzo de Sísifo, cuando casi logra llegar a la cima de su trabajo, sino el lento regreso, el momento cuando adquiere conciencia del camino, la trayectoria y el esfuerzo que le implicó cargar la enorme roca. Ese momento en el que la existencia recupera sus fuerzas a pesar del cansancio y del absurdo de iniciar algo que, se sabe, terminará en otro reinicio y en un esfuerzo infinito.

No se trata, pues, de aceptar pasivamente la absurdidad de la existencia y vivir en una especie de indolencia en la que todo da igual y resulta indiferente si se toman decisiones o no. Se trata, más bien, de asumir ese absurdo y reorientarlo en un sentido creativo. Si la vida humana muestra plenitudes, es porque corre a la muerte, si son posibles las esclavitudes y las servidumbres sociales e individuales, aun queda la opción radical del suicidio. Frente a un pensamiento dicotómico, en el que se postula el optimismo progresista o la negación radical, Camus proponía la vía del absurdo para reinsertar la finitud del hombre y su radical condición dolorosa y mortal.

Pero el absurdo también requiere de una acción, que en la última obra de Camus adquiere la forma de la rebeldía. *El hombre rebelde* (1951) es la respuesta de Camus a un mundo que tendía a cerrar sus relaciones sociales, políticas y culturales en sistemas excluyentes, abstractos y absolutos. Si el contexto de publicación de *El hombre rebelde* es perfectamente legible (la posguerra y la polarización comunismo / capitalismo), sus lecciones políticas, éticas, sociales y vitales siguen vigentes en nuestra época. Ya en *El mito de Sísifo* Camus había afirmado, sin desarrollarla plenamente, la idea de que frente al absurdo de la existencia humana no cabía ni la negación absoluta ni la indolencia vital, sino la rebeldía. La rebeldía, nos dice Camus, es “una de las pocas posiciones filosóficas coherentes” que da “valor a la vida”.⁵

Pero el potencial revitalizador del absurdo requiere de condiciones materiales y sociales que muestren toda su fuerza. Si el altocapitalismo estimula la creencia en las infinitas oportunidades y si la democracia instala dispositivos formales para participar sin incidir realmente en las decisiones políticas, la existencia humana es empujada tanto por el altocapitalismo

⁴ CAMUS, Albert, *El extranjero* (1942), Ciudad de México, Alianza, 1992, pp. 144 y 158.

⁵ CAMUS, Albert, *El mito de Sísifo*, (1942), *op. cit.*, pp. 72 y 73.

The image shows a musical score for piano, consisting of three staves. The top staff is the right hand, and the bottom two staves are the left hand. The score is marked with various dynamics and performance instructions. At the beginning, it is marked "energico (lo stesso tempo)" and "loco". The first measure has a fortissimo (ff) dynamic. The second measure has a mezzo-forte (mp) dynamic. The third measure has a mezzo-forte (mf) dynamic, with the instruction "mf subito" below it. The fourth measure has a mezzo-forte (mf) dynamic. The fifth measure has a mezzo-forte (mf) dynamic. The sixth measure has a mezzo-forte (mf) dynamic. The seventh measure has a mezzo-forte (mf) dynamic. The eighth measure has a mezzo-forte (mf) dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments. There are also some markings like "6" and "7" under the notes. The score ends with a double bar line and a fermata.

como por la demoliberal hacia el optimismo y la férrea creencia en el progreso, lo absurdo es enmascarado como negativo y nocivo. Pero es justamente la posibilidad de pensar el capitalismo y su democracia formal como maquinarias que, por un lado, exaltan la vida para destruirla en el consumismo y, por el otro, destacan la neutralidad del procedimiento para vaciar la experiencia política, como la idea del absurdo puede tener cabida en el pensamiento y el mundo contemporáneo. Empero, no se trataría solo de resaltar la tensión entre lo que se predica y los resultados, entre la apariencia y el ser, sino de posicionarse en el movimiento conceptual que enfatiza el absurdo del engranaje entre el capitalismo y la democracia formal y, mediante esos señalamientos, desajustar su apacible convivencia y su retórica entusiástica.

Aunque se puede argumentar que existe continuidad entre las ideas expresadas en *El mito de Sísifo* y *El hombre rebelde*, también es posible resaltar el quiebre que se opera en las posiciones de Camus. En este quiebre filosófico, estético y político se encuentra el motivo de la ruptura con Sartre en 1952, aunque como bien afirma el biógrafo de Camus, Herbert Lottman, era una ruptura que a partir de la liberación de Francia se venía cribando en las posiciones de ambos escritores.⁶ Mientras Camus gira a zonas de moderación y de crítica a posiciones políticas y estéticas absolutas y acusa a las revoluciones del mundo moderno de nihilistas, Sartre estrecha relaciones con el marxismo y los revolucionarios comunistas. Si bien las revoluciones podían justificarse por los programas sociales y políticos con los que se pretendían establecer la justicia y combatir la servidumbre y la opresión, finalmente terminaban en el terrorismo de Estado. Frente al nihilismo del revolucionario, Camus proponía la condición del hombre rebelde.

El hombre rebelde acepta la condición finita y absurda de la existencia, pero no renuncia a combatir las injusticias y las opresiones. Camus afirmaba que el presupuesto existencial de la rebeldía era una condición ontológica del hombre. Así como no se puede negar lo absurdo de la existencia, tampoco se podía no ser rebelde. Pero para Camus la rebeldía no solo implicaba la negación sino también la afirmación. La tensión entre el “no y el sí” —nos dice Camus— es la fuerza del rebelde.⁷ El rebelde rechaza los extremos, los absolutos y las abstracciones llamadas *Historia, Progreso, Democracia y Justicia*, para luchar por lo concre-

⁶ LOTTMAN, Herbert, *op. cit.*

⁷ CAMUS, Albert, *El hombre rebelde* (1951), Madrid, Alianza, 2011, p. 21.

The image shows a musical score for piano, consisting of four measures. The score is written for two staves: the upper staff (treble clef) and the lower staff (bass clef). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The music features a series of chords and melodic lines, with various dynamic markings and performance instructions. The first measure is marked 'calando' and 'p'. The second measure is marked 'come un eco' and 'pp'. The third measure is marked 'ppp'. The fourth measure is marked 'in lontananza' and 'loco', with a dynamic marking of 'mp > pp'. The score includes a 'Ped.' (pedal) marking at the bottom left. The measures are numbered 6, 7, and 5 from left to right, with an '8' below the first and last measures. The score is enclosed in a dashed box.

to, por los seres de carne y de hueso que tienen un nombre y una visibilidad encarnada. Estas es, grosso modo, parte de la vigencia del pensamiento de Camus: el rechazo sistemático de las abstracciones, las ideologías y los absolutos y la afirmación de lo concreto, encarnado y finito.

La otra propuesta de Camus para hacer frente al nihilismo de la época eran los poderes de la creación. Una propuesta más problemática, pero que el mismo Camus supo llevar a la práctica con el triple engranaje del teatro, novela y la reflexión filosófica y política de sus ensayos. Según Camus, así como la rebeldía impugna la realidad por sus injusticias intrínsecas, el arte también la refuta con su vocación por crear nuevas realidades.⁸ La novela, según Camus, es un intento por crear *otros* mundos, *otras* dimensiones, *otra* política y, al igual que la rebeldía, pretende corregir una realidad social y política opresora, injusta y siempre a punto de arrollarnos. Frente a la doble reducción de los hombres a consumidores y a simples electores operada por el altocapitalismo y la democracia formal, es posible recuperar la doble rebeldía estética y política expresada por Camus en el creador y el rebelde. Pero sobre todo Camus demuestra que el *no*, no está refinado con el *sí* y, más aun, que el segundo es imposible sin el primero.

Coda: Camus y la Escuela de Frankfurt

Algunos miembros de la Escuela de Frankfurt tuvieron noticia de Albert Camus, aunque no parece que ahondaran en su obra. Horkheimer se expresaba mal de Sartre y su grupo (en el cual se solía incluir, no siempre con justicia, a Camus). Marcuse le dedica algunas líneas en un ensayo de 1948 consagrado al existencialismo, aunque solo sea para entrar al análisis de *El ser y la nada* de Sartre.⁹ Conviene destacar que quizá Marcuse es de los primeros que niegan el existencialismo de Camus. Sostenía que las similitudes entre las ideas de Camus, particularmente el absurdo, y el existencialismo sartreano obedecían más bien a similares respuestas a un mismo clima político y social (el nazismo, la ocupación alemana de Francia, el contexto de destrucción y la desilusión generalizada, etcétera). Lo cierto es que la relación de Camus con el existencialismo es más compleja de lo que pensó Marcuse. Porque, por un lado, en *El mito de Sísifo* el propio Camus aceptaba su filiación con el existencialismo; mientras que, por el otro, en *El hombre rebelde* y en varias entrevistas que le hicieron, expresamente se deslindó y criticó al existencialismo.

⁸ CAMUS, Albert, *op. cit.*, p. 316.

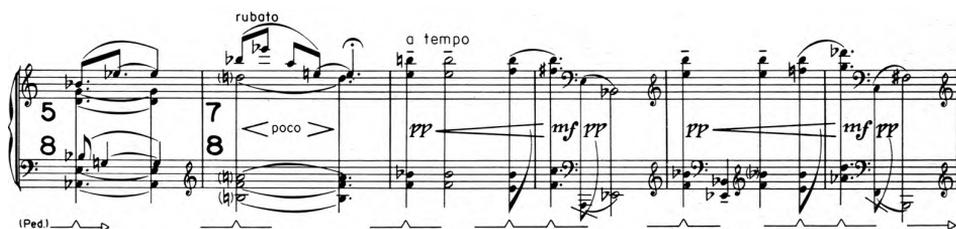
⁹ MARCUSE, Herbert, "Existentialism: Remarks on Jean-Paul Sartre's *L'Être et le néant*", en *Philosophy and Phenomenological Research*, vol. VIII, núm. 3, SUNY, Buffalo, 1948.



Sin embargo, la posible explicación que halla Marcuse para la similitud entre las ideas de Camus y el existencialismo –el clima social y político– también es posible extenderla a Benjamin y Camus,¹⁰ quienes compartieron análogas preocupaciones: la valoración de la narración, la relevancia de la memoria, la conciencia que se asistía a una estetización de la política, el recurso a la alegoría como forma crítica de pensamiento, la convicción de que frente al totalitarismo ni los muertos podían estar a salvo. Sobre este último aspecto, vale la pena destacar que así como Benjamin sostenía en la tesis VI de su *concepto sobre la historia* que “ni los muertos estarían a salvo si el enemigo vence”, Camus narraría en *La peste* (1947) –novela que funciona como una *alegoría* de la catástrofe de la época, figura que hay que enfatizar para destacar su similitud con Benjamin– cómo la “epidemia” obligó a expropiar los cementerios y exhumar los cadáveres.

Enrique G. Gallegos

¹⁰ Dicho sea de paso, compartieron un mismo derrotero fatal al fallecer de forma trágica casi a la misma edad. Aunque miembros de generaciones distintas, Camus falleció a los 46 años y Benjamin a los 48.



CORNELIUS CASTORIADIS

(Estambul, Turquía, 1922 – París, 1997)

No se honra a un pensador alabándolo y ni siquiera interpretando su trabajo, sino discutiéndolo, manteniéndolo así vivo y demostrando por los hechos que desafía el tiempo y conserva vigencia.

Cornelius Castoriadis

Cornelius Castoriadis, *Socialismo o barbarie* y el proyecto de autonomía

Revolucionario, economista, filósofo, y psicoanalista, Cornelius Castoriadis es uno de los pensadores más importantes de la segunda mitad del siglo XX. Su obra se articula en torno a, por lo menos, tres ejes: 1) la exigencia de refundar la política como actividad colectiva, lúcida y deliberante que tiene como objeto la institución explícita de la sociedad; 2) la inscripción de esta exigencia en el proyecto de transformación radical hacia la autonomía; 3) la comprensión de la historia y la creación humana en un cuadro filosófico nuevo que recoge el aporte del psicoanálisis, de los pensadores clásicos griegos y del movimiento obrero, entre muchos otros. El conjunto constituye lo que Castoriadis llama “el proyecto de autonomía”, intento ambicioso, aunque fragmentario e inacabado, de emprender una crítica del capitalismo en todos sus aspectos: sociales y económicos, pero también culturales y psicológicos. Muy alejada del estructuralismo, de la fenomenología, del existencialismo y del posmodernismo (con el que a veces se le asocia de manera tramposa), pero también del marxismo hegeliano de la Escuela de Frankfurt, la filosofía de Castoriadis comparte con Walter Benjamín el rechazo categórico del progreso, aunque se halla muy lejos de su mesianismo revolucionario.

The image shows a musical score for piano, likely from a piece by Cornelius Castoriadis. The score is written for the right and left hands on a grand staff. It includes various dynamic markings such as *pp* (pianissimo), *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *f* (forte). There are also tempo and performance markings: *delicato*, *allargando*, *a tempo*, *molto rit.*, and *rit.*. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. A *cresc.* (crescendo) marking is present in the middle section. The piece concludes with a *Ped.* (pedal) instruction. The page number 1063 is visible in the top right corner.

Trotskyista disidente

La articulación de la acción política con la reflexión filosófica es una de las características de los grandes pensadores revolucionarios con Marx y Bakunin a la cabeza. Castoriadis camina en el mismo sentido y uno de sus principales aportes es pensar el cambio social y político fuera de las categorías de las dos principales corrientes del movimiento obrero: el anarquismo y el marxismo. Su empresa es doble: primero rescata a Marx de la falsificación estalinista enfatizando su lado revolucionario contra los epígonos y después se enfrenta directamente con el autor de *El capital*. El resultado es una nueva manera de entender la creación humana y la revolución.

Cornelius Castoriadis nació en Constantinopla (hoy Estambul), el 11 de marzo de 1922 en el seno de una familia griega.¹ Empezó muy joven a ocuparse de política y de filosofía, se adhirió, durante la dictadura de Metaxas (1936-1941), a la organización juvenil del Partido Comunista de Grecia (KKE, por sus siglas en griego), de orientación estalinista. Pronto descubrió que el KKE no tenía nada de revolucionario y se sumó a la Unión Comunista Internacionalista, formación dirigida por el trotskista Aghis Stinas (seudónimo de Spiros Priftis, 1900-1987). Bajo su influencia, empezó a estudiar a disidentes como Boris Souvarine, Ante Cíliga y Victor Serge, además del propio Trotsky quien “articulaba visiblemente a,b,c, pero no quería pronunciar d,e,f”.² Pronto, entendió que la concepción trotskista era insuficiente para entender la naturaleza de la URSS y de los partidos comunistas.

En diciembre de 1944, estalló una cruenta guerra civil entre el KKE y las fuerzas anticomunistas que se extendió hasta 1949; es el primer conflicto de la guerra fría. Por entonces, Castoriadis pensaba que el KKE era una fuerza que pretendía tomar el poder para instaurar un régimen totalitario más que el “partido reformista” aliado de la burguesía que pintaban los trotskistas. La URSS tampoco era un “Estado obrero degenerado”, sino un nuevo tipo de régimen de explotación y opresión, en donde la burocracia se desempeñaba como clase dominante. Perseguido por ambos bandos, Castoriadis no tuvo más remedio que emigrar a

¹ Para datos biográficos, véase: CASTORIADIS, Cornelius, *Una sociedad a la deriva. Entrevistas y debates (1974-1997)*, Buenos Aires, Katz, 2006, pp. 315-48; CASTORIADIS, *Ciudadanos sin brújula*, Ciudad de México, Coyoacán, 2002, pp. 93-112.

² CASTORIADIS, Cornelius, *Ciudadanos sin brújula*, op. cit., p. 94.

The image shows a musical score for piano, consisting of four measures. The first measure is marked "a tempo" and "pp". The second measure is marked "(pp)". The third measure is marked "p dolce". The fourth measure is marked "allargando" and "p". The score includes dynamic markings, articulation marks, and a pedal point at the bottom.

Francia. En París, se sumó al Partido Comunista Internacionalista, PCI, sección francesa de la IV Internacional y, junto a Claude Lefort, prosiguió el debate para encontrar las bases de un nuevo proyecto, al mismo tiempo anticapitalista y antiestalinista.

Socialismo o Barbarie

En el otoño de 1948, cuando la IV Internacional le hizo a Tito –el déspota yugoslavo que había ejecutado a los trotskistas en 1941– la proposición “al mismo tiempo monstruosa e irrisoria” de formar un Frente Único, Castoriadis, Lefort y un exiguo grupo de compañeros rompieron con el PCI para fundar el grupo y la revista *Socialisme ou Barbarie* (*Socialismo o Barbarie*, en adelante *SouB*), cuyo nombre retomaba un lema de Rosa Luxemburgo.³ Integrante del comité de redacción bajo el seudónimo de Pierre Chaulieu, nuestro autor escribió numerosos artículos en donde estableció las premisas para su reflexión sobre la autonomía.

¿Autonomía en relación con qué? Contesta Daniel Blanchard: “en relación con los partidos llamados comunistas y los sindicatos que le eran afiliados”.⁴ Y es que, mientras la gran mayoría de los intelectuales cantaban las loas del estalinismo o de las democracias occidentales, *SouB* asumía el punto de vista de la crítica radical. En la revista aparecen textos inolvidables sobre la condición obrera, las huelgas en Europa del Este, las luchas de clases en China, la crítica de la burocracia y la guerra de Argelia, entre otros.⁵ En 1956, cuando los tanques soviéticos ahogaron en la sangre la insurrección húngara y, al mismo tiempo, Francia e Inglaterra agredieron a Egipto que intentaba recuperar el control sobre el Canal de Suez, *SouB* condenó ambos hechos enmarcándolos en el fenómeno del imperialismo.

³ La frase “Socialismo o barbarie” apareció originalmente en el folleto antimilitarista *Junius Brochure* (1916) a partir de una cita de Engels. <http://www.marxists.org/espanol/luxem/09E1%20folletojuniusLacrisdelasocialdemocraciaalemana_0.pdf>.

⁴ ALBERTANI, Claudio / ROVIRA, Guiomar / MODONESI, Massimo, *La autonomía posible. Reinención de la política y emancipación*, Ciudad de México, UACM, 2006, p. 153.

⁵ El primer número de *SouB* apareció en 1949 y el último en 1965, por un total de 40 entregas. Una selección de artículos (en francés) se puede leer en <<http://www.agorainternational.org/toc.html>>.

The image shows a musical score for a piece titled "Socialismo o Barbarie". The score is written for voice and piano. At the top, there are performance instructions: "(allargando)", "Grave, oscuro (♩ = ca. 69)", "rall. e perdendosi", and "lunga". The voice part starts with the instruction "sotto voce" and dynamic markings "p", "più p", and "pp". The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with dynamic markings "pp", "ppp", and "pp". The score includes a section marked "7" and "8" with a "5/8" time signature. At the bottom, there are instructions for the piano: "(Ped.)" and "il bosso legato". The score is signed "M. G. 1949" in the bottom right corner.

La reflexión teórica no era una tarea académica, sino el presupuesto para comprender el “capitalismo moderno” y construir la “organización revolucionaria del proletariado”.⁶ Los adherentes de *SouB* llevaban a cabo tareas militantes y actuaban con base en los principios de los partidos clandestinos: declaraciones colectivas, anonimato, entrega a la causa común, pago de cuotas. A pesar de que en diferentes momentos participaron figuras que luego alcanzarían la celebridad como Guy Debord, Jean-François Lyotard y Edgar Morin, *SouB* nunca logró una audiencia amplia. Si el movimiento obrero estaba sometido a los partidos comunistas, el campo intelectual se encontraba dominado por las revistas *Esprit*, de orientación católico-personalista y *Les Temps Modernes*, fundada por Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir y Maurice Merleau-Ponty.⁷ Partidario, en origen, de una filosofía radical de la libertad, Sartre acabó sosteniendo el comunismo estalinista y todas sus derivaciones tercermundistas. Castoriadis y Lefort emprendieron una dura polémica, misma que Sartre evocó mucho tiempo después señalando que “Castoriadis siempre había tenido razón en el momento equivocado”, a lo cual Castoriadis contestó que “Sartre se había equivocado en el momento justo”.⁸

SouB mantenía relaciones con grupos afines en otros países, particularmente en Italia y en Estados Unidos. La tendencia Johnson-Forrest de la IV Internacional, así llamada por sus dos principales exponentes: Johnson –alias C. L. R. James, un intelectual negro de Trinidad– y Forrest –alias Raya Dunayevskaya, una de las secretarías de Trotsky en el exilio mexicano– llevaban a cabo un trabajo paralelo de refundación de los paradigmas del marxismo. James fue uno de los primeros que entendió la importancia de las luchas de los negros en el mundo contemporáneo, mientras que Dunayevskaya impulsó una lectura filosófica de *El capital* que ponía el acento sobre la alienación.⁹ De igual manera, *SouB* no solo desarrolló una crítica novedosa de las relaciones sociales de producción, sino también de las relaciones de dominación entre hombres y mujeres, padres e hijos, maestros y estudiantes, es decir la crítica de la vida cotidiana. Hoy, es difícil ignorar que ejerció –aunque sea de

⁶ CARDAN, Paul (uno de los seudónimos de Castoriadis), *Capitalismo Moderno y revolución*, París, Ruedo Ibérico, 1970 (los textos originales aparecieron en los núms. 31, 32 y 33 de la revista en 1961).

⁷ “Sartre, el estalinismo y los obreros” (1953), en CASTORIADIS, Cornelius, *La experiencia del movimiento obrero*, vol. 1, Barcelona, Tusquets, 1979, pp. 145-94.

⁸ VERA, Juan Manuel, *Castoriadis (1922-1997)*, Madrid, Ediciones del Orto, 2001, p. 22. Este libro claro y conciso es la mejor introducción a la obra de Castoriadis.

⁹ En *Una lectura política de El capital*, Ciudad de México, FCE, 1985, pp. 56-180, Harry Cleaver analiza las relaciones entre *SouB*, la tendencia Johnson-Forrest y el marxismo autonomista italiano.

1066

Andante misterioso (♩ = ca. 88)

deciso : loco

Piano

pp il basso sotto voce

ff mf f

Ped

manera subterránea— una notable influencia en la gestación de la nueva izquierda libertaria y antitotalitaria del 68.¹⁰

La ruptura con el marxismo

Castoriadis es de los pocos pensadores que intentan elaborar una crítica radical del mundo surgido de la posguerra, señalando la profunda convergencia entre el capitalismo burocrático de la URSS y el capitalismo liberal de los Estados Unidos. A mediados de los 60, escribe dos textos capitales: “El marxismo: balance provisional” y “Teoría y proyecto revolucionario”, ambos publicados en *SouB* y luego retomados en su obra principal, *La institución imaginaria de la sociedad* (1975),¹¹ en donde rechaza la teoría marxista de la historia y acusa al propio Marx de otorgar una importancia desproporcionada a la economía. La dialéctica, incluso en la versión materialista de Lukács o negativa de Adorno, es mera metafísica. La historia es creación humana, pero no es “racional” y no tiene sentido; el sentido se construye precisamente *en y a partir de* la historia, del actuar común, de esa interacción primitiva y original que es constitutiva de lo social. El socialismo no puede ser “científico” porque no se finca en leyes históricas, sino en los actos creativos de los proletarios.

Tampoco puede haber una teoría sistemática y completa de la economía capitalista; la crisis es una consecuencia de la lucha de clases y por tanto es impredecible. La llamada contradicción entre fuerzas productivas y relaciones sociales de producción es un invento. La organización capitalista de la sociedad es contradictoria solo en el sentido en que es contradictorio el comportamiento de un individuo neurótico: no puede realizar sus intenciones sino a través de actos que las niegan. El capitalismo no puede vivir sino reduciendo a los asalariados a meros ejecutantes, sin embargo, paradójicamente, si esto sucediera dejaría de funcionar. El capitalismo necesita la participación de los asalariados en el proceso de producción, pero al mismo tiempo da por imposible esa participación. La misma contradicción se encuentra —sigue nuestro autor— en la política y en la cultura, lo cual configura el problema insoluble de nuestra sociedad.¹²

¹⁰ Para una historia del grupo, véase: GOTTRAUX, Philippe, *Socialisme ou Barbarie. Un engagement politique intellectuel dans la France de l'après guerre*, Lausanne, Payot, 1997.

¹¹ Ahora en: *El pensamiento de Cornelius Castoriadis* <<http://es.scribd.com/doc/33666980/El-Pensamiento-de-Cornelius-Castoriadis-I>> y <<http://es.scribd.com/doc/62465348/El-to-de-Cornelius-Castoriadis-II>>.

¹² CASTORIADIS, Cornelius, *Capitalismo Moderno y revolución*, *op. cit.*

The image shows a musical score for piano and bass. The piano part is in the upper staff, and the bass part is in the lower staff. The score includes dynamic markings such as *sf*, *mf*, *pp*, and *p*. It also features tempo and performance instructions: *rall* (rallentando), *a tempo*, *stringendo fino al Violento con brio* (accelerando to very fast with vigor), and *loco* (ad libitum). The score is marked with a 7/8 time signature and includes a pedal marking at the bottom left.

Castoriadis rechaza la teoría leninista del partido y niega que socialismo sea equivalente a nacionalización o estatización de la propiedad. En polémica con el marxismo, define la lucha de clases como oposición entre dirigentes y ejecutantes, no entre propietarios y proletarios. Así lo indica la experiencia de los consejos obreros a lo largo del siglo XX. Los obreros de Alemania Oriental (1953), de Polonia (1956) y de Hungría (1956) no se levantan para restaurar el capitalismo, sino en pos de un socialismo autogestionario y antiburocrático, igual que sus compañeros de los países occidentales. En “Sobre el contenido del socialismo”, dibuja el modelo de lo que podría ser una sociedad autónoma: sería igualitaria y funcionaría por medio de consejos de productores que tomarían a su cargo, lo más directamente posible, todo lo que concierne a la colectividad.¹³ Los delegados serían revocables y habría que acotar el poder de los expertos, pues el socialismo implica la democracia directa en todos los campos posibles.

En 1967, *SouB* se disolvió por problemas internos, sin embargo en 1968, el rechazo al comunismo soviético, la crítica de la vida cotidiana, y la convicción firme de que el socialismo implica la realización de la autonomía del proletariado a través del poder internacional de los consejos obreros, se volvieron patrimonio común de la juventud, en particular estudiantil, no solo en Francia, sino en el mundo entero.

El psicoanálisis y el pensamiento heredado

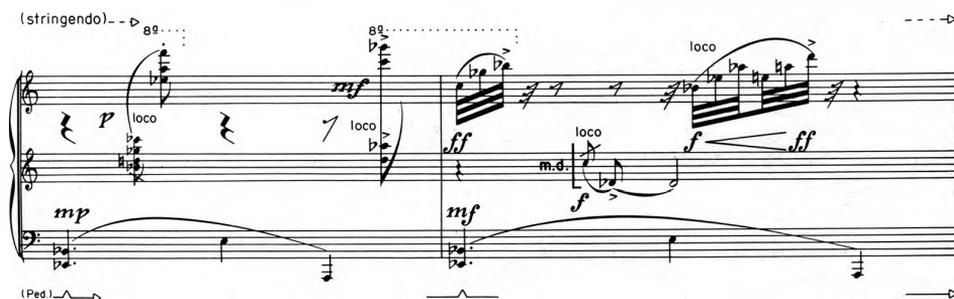
1068

A partir de los años 70, la obra de Castoriadis se puede entender como la continuación, en otras condiciones y con nuevos instrumentos, del proyecto de autonomía que en *SouB* había tomado una forma militante. En 1970, obtiene la nacionalidad francesa (lo cual le permite salir del anonimato y firmar sus libros), abandona su trabajo de economista en la OCDE, se acerca al psicoanálisis e inicia en 1973 una carrera profesional como analista en el llamado Cuarto Grupo.¹⁴

Se ha especulado mucho sobre este giro y algunos han visto en este una renuncia a la perspectiva revolucionaria. En el último editorial de *SouB*, Castoriadis había escrito:

¹³ *SouB*, Paris, num. 17, juillet 1955; 22, juillet 1957; 23, janvier 1958. En CASTORIADIS, Cornelius, *La experiencia del movimiento obrero*, op. cit., vol. 2, pp. 9-67.

¹⁴ Fundado por su compañera, Piera Aulagnier, el grupo es una escisión de la Escuela Freudiana de Jacques Lacan. Se le nombra “cuarto” porque viene después de la Sociedad Francesa de Psicoanálisis, la Sociedad Psicoanalítica de París y la Escuela Freudiana.



La relación de los hombres con sus creaciones teóricas y prácticas, la existente entre saber, o mejor lucidez, y actividad real, la posibilidad de constituir una sociedad autónoma, la suerte del proyecto revolucionario y su posible arraigo en una sociedad que evoluciona como la nuestra —estas cuestiones y las otras muchas que estas determinan, han de ser profundamente pensadas de nuevo—. Solo volverá a ser posible una actividad revolucionaria cuando una reconstrucción ideológica radical pueda encontrarse con un movimiento social real.¹⁵

Como observa David Curtis, Castoriadis pasó los últimos treinta años de su vida desarrollando el camino trazado en ese editorial. El resultado es una concepción altamente original de la historia como creación del imaginario radical, irreducible a cualquier plan predeterminado, ya sea natural, racional o divino.¹⁶

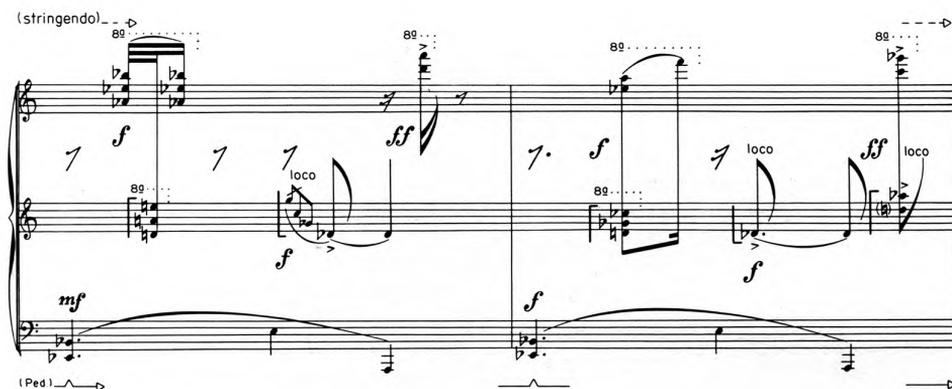
A pesar de que abandona el compromiso militante, nuestro autor enmarca la exploración de la filosofía y la teoría psicoanalítica en la necesidad de “pensar de nuevo” no solo la revolución, sino también la contrarrevolución. En *La institución imaginaria de la sociedad*, enfatiza el papel de la imaginación creadora en el hacer histórico, y en la constitución, antes de toda racionalidad explícita, “de un universo de significaciones”. En polémica con el psicoanálisis ortodoxo (particularmente en su versión lacaniana), el imaginario del que habla no es “imagen de”. Es creación incesante y esencialmente indeterminada (social-histórica y psíquica) de figuras / formas / imágenes a partir de las cuales solamente puede tratarse de “alguna cosa”. Lo que llamamos “realidad” y “racionalidad” son obras de ello.¹⁷

Castoriadis emprende, a la par, una indagación de lo que llama “el pensamiento heredado”, nada menos que los últimos 25 siglos de la tradición occidental. El proyecto toma forma en la serie *Las encrucijadas del laberinto* (seis tomos entre 1978 y 2001) y en los Seminarios (ahora publicados bajo el título de *La creación humana* y de los que hasta ahora han salido dos tomos). En el camino, vuelve a descubrir a la Grecia antigua, en donde detecta la invención

¹⁵ “La suspensión de la publicación de *SouB*”, *SouB*, num. 40, Paris, juin-août 1965. *La experiencia del movimiento obrero*, op. cit., p. 315.

¹⁶ AMES CURTIS, David, “Cornelius Castoriadis fallece a los 75 años. Filósofo y pensador político que inspiró profundamente la revuelta en Francia en Mayo de ‘68” <<http://www.agorainternational.org/es/about.html>>.

¹⁷ *El pensamiento de Cornelius Castoriadis*, op. cit., p. 5.



de la política como actividad colectiva, lúcida y consciente que cuestiona las instituciones sociales. Es ahí donde se gesta el proyecto de autonomía como un germen que, junto a la democracia, se desarrolla en los momentos estelares de Occidente: el Renacimiento, las revoluciones, el movimiento obrero...

La autonomía, entonces, no es solamente el reino de la libertad, es también la garantía de que se pueda preguntar en cada momento: ¿esta norma es justa? He aquí la principal contribución de la Grecia antigua: la posibilidad individual y colectiva de cuestionar los fundamentos de la sociedad.¹⁸ La heteronomía, por otro lado, es la ocultación de esa auto-institución de la sociedad. El caso más claro es el de las sociedades religiosas, pero no es el único; la ideología progresista, tanto en su variante “socialista” como “democrática”, es una forma moderna de heteronomía.¹⁹

En 1989, Castoriadis celebra el derrumbe del socialismo soviético, pero alerta sobre la “privatización” y el “ascenso de la insignificancia” en el capitalismo unificado. Le preocupa, particularmente, el anticomunismo ramplón, herencia envenenada de la gran mentira estalinista. Los últimos años marcan el reconocimiento de Castoriadis como un gran pensador y, a partir de 1979, es director de Estudios en la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales de París. Sin embargo, queda, al final, cierto sabor amargo. Escribe uno de sus viejos compañeros:

el momento propiamente filosófico del recorrido de Castoriadis se sitúa en prolongación directa de su momento político (y su proyecto no pierde en radicalidad pues se trata nada menos de revolucionar los fundamentos mismos del pensamiento occidental). Lo prolonga, sí, pero al mismo tiempo lo cierra y esto no tanto porque su pensamiento (habiendo, por así decirlo, pasado página) se despliegue en un campo diferente, sino porque, paralelamente, a su marcha esencial de ruptura, manifiesta una tendencia a la clausura, al cierre. Como si, una vez

¹⁸ CASTORIADIS, Cornelius, *Democracia y relativismo. Debate con el MAUSS*, Madrid, Mínima Trotta, 2007, p. 76. Véase también mi texto, “¿Qué es una sociedad autónoma? Castoriadis, los pueblos indígenas y el relativismo cultural”, *Transversales*, núm 22, Madrid, primavera de 2011 <<http://www.transversales.net/t22clarber.pdf>>.

¹⁹ CASTORIADIS, Cornelius, *Sujeto y Verdad en el mundo histórico social. Seminarios 1986-87, La creación humana*, 1, Buenos Aires, FCE, 2004, pp. 42-43.

(stringendo) Violento, con brio (♩ = cg. 100)

88 89 calando

fff loco fff fff mf mp mf

5 4

(Ped.)

planteada, la autonomía en el horizonte de lo humano en todos sus aspectos, una vez planteado el vacío de la determinación en el corazón del ser y el tiempo como creación pura, ese pensamiento cada vez que se agarra a objetos particulares, sobre todo en el campo histórico-social, tuviera tendencia a endurecerse, a encerrar ese objeto en una racionalidad exhaustiva y hasta en una funcionalidad –que Castoriadis me perdone.²⁰

Claudio Albertani

²⁰ BLANCHARD, Daniel, *Crisis de palabras. Notas a partir de Cornelius Castoriadis y Guy Debord*, Madrid, Acuarela / Machado, 2007, p. 161.

The image shows a musical score for piano, likely from a 20th-century work. The score is written for three staves: treble clef, bass clef, and a lower bass clef (likely for the left hand). The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The score is divided into two main sections by a vertical bar line. Above the first section, the tempo marking is "(calando)" with a dashed line indicating a gradual increase in tempo. Above the second section, the tempo marking is "Meno mosso" with a note value of a quarter note equal to 88 (♩ = ca 88), followed by "poco rall." with a dashed line indicating a gradual decrease in tempo. The score includes various dynamic markings: *p* (piano), *pp* (pianissimo), and *mp* (mezzo-piano). Performance instructions include "nervoso" (nervous), "lunga" (long), and "loco" (wild). The score features complex rhythmic patterns, including triplets and slurs. There are also markings for "88" and "159" which likely refer to measures or specific rhythmic values. The score ends with a double bar line and a fermata.

SEMIFUSA

JOAN COPJEC

(Estadounidense)

Filósofa kantiana, feminista, teórica de cine,¹ directora del Centro para el Estudio del Psicoanálisis y Cultura en la Buffalo University. Próxima a los estudios literarios, a la arquitectura y las artes visuales, y especialmente interesada en la cultura árabe que ofrecería indicadores para pensar la nuestra, Joan Copjec pertenece a otra generación y a otra geografía. En suma, diría que es una analista cultural crítica, cuyos referentes pueden ir desde la filosofía kantiana hasta los nimios ejemplos de la más viva actualidad.

El movimiento crítico en Estados Unidos hace una aparición tardía. Ante un empirismo lógico y un científicismo en ascenso, no había lugar para pensar la cultura y los fenómenos sociales.

Es en los años 60, junto con las protestas por las guerras y por los derechos de las mujeres y de las minorías, que se hace presente la necesidad de repensar el marxismo y su práctica.

Jacques Derrida hace su entrada por el lado de la literatura, y luego de la filosofía. A la vez, los jóvenes ya no leían a Marx sino a Foucault, quien tenía una amplia gama de seguidores.

¿Se contraponen el pensamiento y el activismo de Michel Foucault con la Teoría crítica? Si tomamos a esta última como una escuela cerrada, diremos que sí, sin duda. Pero si le colocamos las minúsculas y entendemos la teoría crítica como un movimiento cuya expansión en el mundo toca y rebota por todas partes, entonces Foucault sin duda forma parte protagónica de él, tanto en Francia como en Estados Unidos.

¹ Doctorada en Cinema Studies por la New York University.

Lacan no hablaba fluidamente el inglés, fue tal vez una de las razones por las que su enseñanza no pasó directamente, sino tiempo después, y a través de Jacques Derrida.

Joan Copjec, lectora de Lacan y atenta a sus contemporáneos, acoge en sus rumbos a los autores más diversos: Agamben, Bersani, Freud, Lacan, Deleuze, Badiou y su entrañable Kant, siempre presente. Se interesará sobre todo en el último Kant, aquel que desdice en gran parte al primero. El bisturí con el que corta no tiene parangón. Se trata de un pensamiento en movimiento, que se dispara en todas direcciones y que no se deja aprehender fácilmente, ese es justamente su valor y su gran aporte al pensamiento crítico y de ruptura. Lo que expone es acorde con el modo de exponerlo. Nada es fijo en sus planteamientos.

La escuché por primera vez en el año 2004 en un evento sobre “El sujeto estético”. Comenzó su conferencia citando a un general que, entrevistado por el periódico *New Yorker*, afirmaba que la implementación de los métodos de humillación sexual como tortura política fueron inspirados por el libro *The Arab Mind* de Rafael Patai. Las palabras de Joan Copjec se extendieron en mí como una pregunta que impregnó varias de mis últimas publicaciones. ¿De qué vale saber? ¿Para quién trabaja el llamado saber “teórico”? Afortunadamente, aquella conferencia que impartió Joan Copjec fue publicada en español bajo el título “El descenso a la vergüenza”, como el último capítulo de su libro *El sexo y la eutanasia de la razón*, un libro de actualidad asombrosa que reúne una serie de ensayos sobre diversas temáticas y autores.²

Los títulos de sus textos expresan su pensamiento *El sexo y la eutanasia de la razón* (2006) indica ya su punto crucial: ¿cómo pensar el sexo si el sexo socava el pensamiento? El sexo como fracaso de la razón es una de las temáticas por donde Copjec encuentra al psicoanálisis. Como subtítulo, el libro porta: “Ensayos sobre el amor y la diferencia”. Freud será también un referente para pensar el campo de lo social y la relación al prójimo (por ejemplo, “Psicología de las masas y análisis del yo”). Provista de una lectura peculiar del psicoanálisis (¿un psicoanálisis filosófico?) discute con las feministas el concepto de “vergüenza”, desestabilizando los prejuicios de las feministas de vanguardia. Considero que el haber acogido al psicoanálisis en su pensamiento hace toda la diferencia con el feminismo americano, crítico del psicoanálisis y de Lacan. Tal vez la versión derridiana impidió la entrada de Lacan en

² Copjec también es autora de *Read My Desire: Lacan Against the Historicists* (1994), además ha sido editora y colaboradora en varias publicaciones académicas como *lacanian ink* y exeditora de *October*.

The image shows a musical score for piano, consisting of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. The music is in a minor key, indicated by the key signature of one flat. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like *p* (piano) and *pp* (pianissimo). A tempo marking "poco rall." is present at the top right. The score is divided into measures, with some measures containing multi-measure rests (e.g., 5, 7, 8). There are also performance instructions like "(Ped.)" and "3" (triplets) at the bottom.

Estados Unidos. El desprecio por parte del feminismo y de la Teoría *Queer* americanos hacia el psicoanálisis radica en que sus planteamientos son considerados sexistas y falocéntricos, portadores de una psicopatología prescriptiva. Joan Copjec supo leer a Lacan despojada de prejuicios, toma sus categorías y las vuelca sobre el mundo contemporáneo, esa será su novedad y su gran contribución al pensamiento de ruptura.

Contrasta con lo multidireccional de su pensamiento, la precisión de método en su recorrido: donde quiera que va, Joan Copjec se asegura de un irreductible, de un imposible, de un impensable, y esa será su brújula. Su mirada sabe por dónde cortar en las tramas discursivas y en las imágenes. Considero que su modo de preservar un irreductible conlleva una política. Plantear lo contingente, lo real, como el límite del pensamiento, la aproxima también al psicoanálisis ofreciéndole en retorno, un pensamiento fresco. No todo es pensable.

La castración, el goce, lo real, son algunas de las grietas aportadas por el psicoanálisis por donde Joan Copjec agujerea la razón.

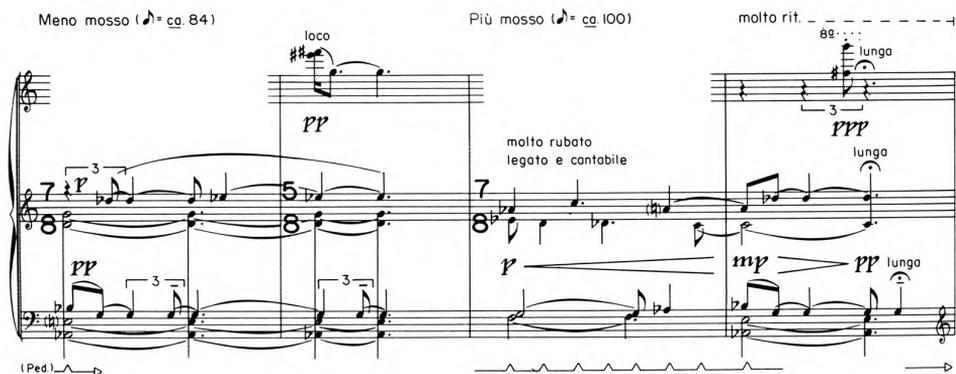
Sin ser psicoanalista, las críticas que Joan Copjec formula a Judith Butler son sorprendentemente desde el psicoanálisis. Freud y sobre todo Lacan serán los instrumentos de los que se sirve para responder a un feminismo que había malentendido el psicoanálisis y que se encontraba navegando sin brújula en las aguas binarias del esencialismo-cultura, anatomía-discurso.

Considero que la introducción de Lacan al debate del feminismo actual es un aporte mayor al pensamiento político de nuestros días.

Inspirada en su lectura de Lacan, al feminismo culturalista le opone la mujer como un real. El título de su libro de 2002, *Imaginemos que la mujer no existe*³ ya es una ironía tanto hacia el lacanismo como hacia el feminismo. Y aunque ella no lo dice así, en su respuesta al feminismo circundante, presenta a un Lacan feminista. Subtítulo del libro del 2002: “Ética y sublimación”. Allí aborda temáticas diversas, desde Antígona hasta el cine y la fotografía. La pregunta por la mirada y la imagen recorre cada ensayo.

Provista con los tres registros de Lacan (real, simbólico, imaginario) y con las categorías kantianas, no hay binarismo que aguante a su paso: sustancia extensa / sustancia pensante, hombre / mujer, naturaleza / cultura, constituyen algunos de los pares que se ven afectados. Su pensamiento desestabiliza el pensamiento porque las divisiones que produce no tienen

³ COPJEC, Joan, *Imaginemos que la mujer no existe*, (2002), Buenos Aires, FCE, Argentina, 2006.



una trayectoria dualista, entonces recrea nuevas figuras, nuevos intersticios, nuevos espacios. Considero que en la movilidad de un método a la vez preciso y político radica el gran valor de su pensamiento. Joan Copjec es una modernísima.

Durante su visita a México en 2007, ofreció una conferencia titulada: “El mundo imaginal, entre París y Teherán”. Interesada siempre en el mundo árabe, hablaba de geografía “visionaria”, un espacio que no es físico ni natural, sino un espacio tercero que se sitúa entre ambos. El “imaginal world” no es un mundo aparte, sino un intervalo entre el mundo sensible y el inteligible.

La filosofía islámica no es atravesada por las dualidades. “El “mundo imaginal” o el “ángel de nuestro ser” no está separado de nosotros, puesto que solo puede aparecer en este mundo. La palabra que utiliza revela a la vez el movimiento: es una “condescendencia” o un mutuo descenso hacia la misma morada. “The imaginal world” es el intervalo, punto de encuentro de lo humano con lo divino. No es una experiencia inteligible, sino pasional. El hombre tiende a lo divino y lo divino que solo se muestra en el mundo humano. Los límites se imprecisan porque uno se muestra en el otro. Hay una división que no divide, una suerte de una división intra-humana e intra-divina que junta y preserva al mismo tiempo la unicidad de cada uno (“lo Absoluto indeterminado”).

Tal visión va en consonancia con la definición del amor pronunciada por ella el día anterior: “El festín de una división móvil”.

Hay una suerte de diálogo entre Copjec y Bersani. Para ella, él es una referencia, y recíprocamente, pues fue a través de Leo Bersani que comencé a leer a Joan Copjec.

En el modo de introducir la movilidad y en el descentramiento, en oposición a la imagen fija y enmarcada, también encuentro una gran aproximación entre la perspectiva de Copjec y la de Leo Bersani. En el otro extremo, también Alain Badiou será en su obra un referente filosófico.

En un diálogo con Joan Copjec durante su visita a México, respecto de la relación “naturaleza-cultura”, sus palabras fueron para mí la síntesis de su método: “Hay que saber cada vez dónde situar la división. Algo puede ser natural, pero no inevitablemente natural”.

Susana Bercovich

1076

Andante tranquillo (♩ = ca. 100)

delicato

pp *mf*

(Ped.)

MICHEL DE CERTEAU

(Chambéry, Francia, 1925 – París, 1986)

Lo que hace andar, son las reliquias del sentido...

M. de Certeau, *La invención de lo cotidiano*, p. 117.

En este escrito se pretende consignar algunas herramientas antropológicas y filosóficas que constituyen el legado considerable de Michel de Certeau. Tal acervo, puede aseverarse, entraña una lección de libertad fincada en el principio de responsabilidad con el cuerpo colectivo y en una vasta confianza en el “prójimo” humano. En virtud de una concepción práctica de la ética, bajo la forma de “resistencia moral” la obra decerteana puede ser situada en el terreno filosófico del pensamiento “crítico”. Se puede observar que el ambiente intelectual prefigurado desde la postguerra, que fraguará lo esencial del ideario “crítico” —eclosionado en el movimiento francés de 1968—, influye determinadamente en la obra decerteana. La crítica a la “tecnoestructura cultural del capitalismo contemporáneo”, ya sea que se inspire en la Escuela de Frankfurt o en los “situacionistas”,¹ perfila el contexto intelectual en el cual De Certeau desarrolla su filosofía de lo cotidiano.² Los trabajos de Henri Lefebvre³ sobre

1077

¹ La Internacional Situacionista congregó, entre 1957 y 1972, a un grupo de filósofos, críticos, arquitectos, pintores y activistas políticos que se preguntaron sobre el papel de la cultura en la sociedad de consumo de la postguerra. El influyente libro de DEBORD, Guy, *La sociedad del espectáculo* (1967), renovó la reflexión de la Escuela de Frankfurt y de Georg Lukács sobre la situación del capitalismo de “consumo tardío”.

² DOSSE, François, *Michel de Certeau. El caminante herido*, Ciudad de México, UIA, 2003, p. 479.

³ Henri Lefebvre hace eco, en Francia, hasta 1958 —año en que es expulsado del Partido Comunista— de

The image shows a musical score for piano, consisting of three staves. The top staff is the right hand, the middle is the left hand, and the bottom is the bass line. The music is in a minor key and features a complex rhythmic pattern with many triplets. The dynamics range from *pp* (pianissimo) to *mf* (mezzo-forte). There are markings for *loco* and *rall.* (rallentando). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic hairpins.

la vida cotidiana constituyen una fuente fundamental de sus investigaciones ulteriores. En el ámbito de una “sociología de la crisis”, Lefebvre figura como el “único” que anuncia –allende el “situacionismo”– una sociología del cambio.⁴

Además de antropólogo, historiador y filósofo, Michel de Certeau se formó en el psicoanálisis,⁵ sin apartarse nunca del ejercicio espiritual e historicización jesuita. La primera herramienta crítica aquí subrayada es el dúctil concepto de *historicidad*.⁶ De Certeau entiende la historicidad como la capacidad de un grupo para transformarse a sí mismo; la manera en que una colectividad humana es un sujeto de su historia y no solo un producto de sus presiones: “Algo esencial se halla en juego en la *existencia* de los sujetos que son los actores y autores de sus prácticas”.⁷ En el “hacer” cotidiano radicaría una clave inexplorada para la apertura hacia el sentido de la emancipación personal y política.⁸ El país de origen de las prácticas, cifró el autor que nos inspira, es la vida cotidiana:⁹ “Hay una extrañeza de lo cotidiano que no sale a la superficie”.¹⁰ El sentido primordial de pertenencia de los “sujetos sociales” emana de una

los postulados de la Escuela de Frankfurt, en el sentido de que la única manera digna de ser del marxismo es asumir radicalmente su carácter de crítica y, sobre todo, de crítica práctica. El marxismo debe ser “autocrítico”; debe criticar su propia praxis. Contra un “marxismo mutilado” reaccionan Marcuse, Fromm, Bloch, Horkheimer, Adorno, Benjamin, Luckács. SABIOTE NAVARRO, Diego, *El problema del humanismo en E. Fromm y H. Marcuse*, Upsa, 1983, p. 267.

⁴ Ver referencias: LEFEBVRE, HENRI, *L'irruption de Nanterre au sommet. Introduction à la modernité y Le droit à la ville*, en DE CERTEAU, Michel, *La toma de la palabra y otros escritos políticos*, Ciudad de México, UIA / ITESO, 1995, p. 104.

⁵ Perteneció a la escuela freudiana de Jacques Lacan, desde su fundación, en 1964, y hasta su disolución en 1980: “Nutre una amistad intelectual con algunos grandes del reino lacaneano”. GIARD, LUCE, “Historia de una investigación”, en DE CERTEAU, Michel, *La invención de lo cotidiano*, 1, *Artes de hacer*, Ciudad de México, UIA, 1996, p. XV.

⁶ Hay una “historicidad de la historia”, que implica un movimiento que enlaza una práctica interpretativa a una praxis social, DE CERTEAU, *La escritura de la historia*, Ciudad de México, UIA, 1993, p. 35.

⁷ DE CERTEAU, Michel, *La invención de lo cotidiano*, *op. cit.*, p. 25.

⁸ Hay en la vida errante una difusión de lo subversivo. El alejamiento de la tierra de origen y referentes de territorio, lengua y costumbre; la habituación a un nuevo espacio y la adopción obligatoria de códigos administrativos, muestran una creatividad sin límites en sus capacidades.

⁹ DE CERTEAU, Michel, *La invención de lo cotidiano*, *op. cit.*, p. 10.

¹⁰ Ídem, p. 105.

Musical score for piano, featuring a transition from *Meno mosso* (♩ = ca. 76) to *loco* (♩ = ca. 88) and *lento*. The score includes dynamic markings (*mp*, *p*, *pp*), articulation (*mp*), and performance instructions (*lento*, *loco*, *lento*, *loco*). The piece concludes with a *loco* section. The score is written for piano with a bass clef and includes a pedal instruction at the bottom left.

dialéctica entre el hombre y sus *prácticas de espacio*. La práctica asocia el “arte del hacer”,¹¹ con los combates del vivir.¹²

De Certeau aborda un análisis de las *huellas de actos*, como si fuesen actos de enunciación¹³ que revelan las *operaciones* de las cuales han sido objeto.¹⁴ Estas *huellas de actos* son indicios de una *historicidad* social, en la cual los sistemas de representaciones, o los procedimientos de su fabricación, ya no aparecen como cuadros normativos, sino como *herramientas manipuladas por los usuarios*.¹⁵ Las trayectorias colectivas, en resumidas cuentas, trazan, con astucia, otros deseos e intereses. La utopía decerteana desea intervenir en el orden tecnocrático –vacío de posibilidades humanas–¹⁶ por obra de la creatividad del sujeto inteligente para escabullirse de él, mediante prácticas, ardidés y “detalles” cotidianos.¹⁷ El impulso subyacente de la obra antropológica de Michel de Certeau aspira a “exhumar las formas subrepticias que adquiere la creatividad dispersa, táctica y artesanal de grupos e individuos atrapados dentro de las redes de la vigilancia”.¹⁸

¹¹ Hay homologías e imbricaciones recíprocas entre las “artes del hacer” y las “artes del decir”. Las mismas prácticas se producirán unas veces en el campo verbal y otras en el campo de las acciones. Empero, existe una extraña disparidad entre el tratamiento de las prácticas y el de los discursos: “Ahí donde primero se registra una ‘verdad del hacer’, en el otro se descifra las ‘mentiras del decir’”, DE CERTEAU, Michel, ídem, pp. 77 y 88.

¹² DE CERTEAU, Michel, *La toma de la palabra...*, op. cit., p. 218.

¹³ En esta suerte de ensoñación etnológica, “una ciudad trashumante y metafórica se insinúa así en el texto vivo de la ciudad planificada y legible”. Abajo viven los practicantes ordinarios de la ciudad. En su forma elemental son caminantes, su cuerpo obedece a los trazos de la caligrafía de un texto urbano que escriben sin poder leerlo. Cada paso es irrepetible: pertenece a lo cualitativo”, DE CERTEAU, Michel, *La invención de lo cotidiano*, op. cit., p. 105.

¹⁴ La actividad de los transeúntes en su calidad de visible tiene como efecto volver invisible la acción que la ha hecho posible. Son los procedimientos del olvido. La huella sustituye a la práctica. Manifiesta una propiedad del sistema geográfico: “la de metamorfosear la acción para hacerla legible, pero la huella hace olvidar una manera de ser en el mundo”, ídem, p. 109.

¹⁵ Ídem, p. 26.

¹⁶ STEINER, George, *En el castillo de Barba Azul*, Barcelona, Gedisa, 1997.

¹⁷ Aborda cuestiones similares al libro *Vigilar y castigar*, de Michel Foucault, al distinguir las “operaciones microbianas” que se propagan en los resquicios de las estructuras panópticas.

¹⁸ DE CERTEAU, Michel, *La invención de lo cotidiano*, op. cit., p. XLV.

calando ----- Nostalgico, lamento (♩ = ca 76) stringendo -----

(Ped.)

La segunda herramienta crítica que se resalta en este apartado es la teoría de las prácticas culturales “no discursivas”, de la cual Michel de Certeau es precursor. En su obra, un elemento trascendental y estratégico de pertenencia radica en las *prácticas*, maneras de hacer tradicionales y propias, que acaban por encarnar fragmentos de memoria mediante los cuales lo colectivo permanece irreducible. Es deseable una politización de la pertenencia donde la tradición aceptada, y esto es relevante, se transforme en “historia por hacer”. Las prácticas cotidianas ordinarias no-discursivas, que entrañan una “desviación en el uso”,¹⁹ permanecen desterradas del “conocimiento” y relato historiográfico. En nombre de un progreso se presencia la diferenciación entre las artes o “maneras de hacer”, y las ciencias.²⁰ Empero, en la obra decerteana la distinción no se refiere ya al binomio tradicional “teoría y práctica”, sino a dos operaciones diferentes: una discursiva y otra sin discurso. Se trata de distinguir prácticas articuladas en el discurso y prácticas que no lo están [aún]. De Certeau refiere los conceptos clásicos de Michel Foucault y Pierre Bourdieu,²¹ que emplazaron su cometido sobre este borde, al articular un discurso sobre prácticas no discursivas. Empero, su mayor ascendiente es la obra “diseminada y rigurosa” de Wittgenstein, que proporcionó “un plano filosófico a una ciencia contemporánea de lo ordinario”.²²

Desde Kant,²³ nos instruye De Certeau, ninguna investigación teórica ha logrado eximirse de explicar su relación con esta actividad sin discurso; “resto” inmenso, constituido por

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ De Certeau demuestra cómo el concepto de “producción” encarna el principio de explicación “cuasi universal” de la investigación histórica, ya que la historia contempla cualquier documento como un síntoma de lo que “ha producido”, DE CERTEAU, Michel, *La escritura de la historia*, op. cit., p. 25.

²¹ El discurso conduce a Pierre Bourdieu hacia el *habitus*, cuyos sinónimos *exis*, *ethos*, *modus operandi*, *sentido común* o *segunda naturaleza*, apuntan a descifrar cómo se generan las prácticas, su fundamento y origen. El sentido común como *habitus* o racionalidad práctica, en la obra de Bourdieu, se dirigió vigorosamente a modular un discurso sobre las prácticas no discursivas, con base en la convicción de que lo que la teoría excluye pulula en la teoría, impidiendo que esta se constituya como sentido. DE CERTEAU, Michel, *La invención de lo cotidiano*, op. cit., p. 66.

²² GIARD, Luce, “I historia de una investigación”, op. cit., p. XXXIII.

²³ Kant se ocupó de la relación entre el arte de hacer y la ciencia, o entre la técnica y la teoría. El arte surge en el recorrido que va del gusto al juicio. Un conocimiento práctico desborda el conocimiento y tiene forma estética. Se trata de un “tacto lógico” que concurre a la órbita de una estética; el “arte de hacer”

(stringendo) - - - - - Allegro risoluto, con fuoco (♩ = *cg.* 104)

The image shows a musical score for piano and violin. The piano part is in 4/4 time, starting with a *legato* marking. The violin part is in 4/4 time, starting with a *violento* marking. The score includes various dynamic markings such as *sf* (sforzando), *mf* (mezzo-forte), and *ff* (fortissimo). There are also performance instructions like *nervoso*, *loco*, and *tr.* (trillo). The score is divided into measures, with some measures numbered 3, 5, 6, 7, and 8. The piano part has a *Ped.* (pedal) marking at the bottom left.

todo aquello de la experiencia humana que no ha sido domesticado ni simbolizado dentro del lenguaje. La “ctnologización de las artes”, que funda su propuesta, rescata los procedimientos sin discurso que se congregan y asientan en una región fundada por el pasado. Se les ha asignado el papel, determinante para la teoría, de estar constituidos en reservas salvajes para el conocimiento ilustrado.²⁴ El hombre común y ordinario, sustenta De Certeau, invierte la capacidad extraordinaria de crear entornos y condiciones electivas mediante prácticas emancipadoras, con ello se aproxima a la creación artística. Los procedimientos de este arte de “hacer” se remontan a la lejanía histórica de los seres vivientes; certifican continuidades y permanencias de “una memoria sin lenguaje, desde el fondo de los océanos hasta las calles de nuestras megalópolis”.²⁵

La generalización de la “racionalidad”, paradigma práctico del cuerpo político moderno, ha provocado un desmoronamiento de las prácticas antes reguladas por unidades locales estables. A la zaga, se ha producido la pululación desorbitada de sus “tácticas”.²⁶ Separadas de sus comunidades tradicionales, las prácticas vagan por doquier en un espacio homogéneo: los consumidores se convierten en migrantes. El espacio está demasiado cuadrículado para que pudieran exiliarse en otra parte. Ya no hay ninguna “otra parte”, cifra la prosa decerteana.²⁷

A De Certeau le interesan las diferentes maneras de “marcar socialmente la diferencia producida en un dato a través de la práctica”.²⁸ Adicionalmente, plantea el problema de la relación de las prácticas con el discurso. Las “maneras de hacer” o “mil prácticas”, permiten a los individuos y grupos, habitantes de la ciudad, la reapropiación del espacio organizado por los técnicos de la producción sociocultural. La “pululación” y “proliferación” de lo que

está emplazado bajo el signo del juicio, condición “alógica” del pensamiento. La antinomia tradicional entre una “operatividad” y una “reflexión” se diluye; el “arte de pensar” es una unidad sintética entre las dos. Es un sentido (*sinn*), pero es “común”: sentido común, o juicio. En DE CERTEAU, Michel, *La invención de lo cotidiano*, op. cit., p. 84.

²⁴ Ídem, p. 74.

²⁵ Ídem, p. 47.

²⁶ La “táctica” equivale a un cálculo que no puede contar con un lugar “propio”, ídem, p. L.

²⁷ Ídem, p. 119.

²⁸ En GIARD, Luce, “Historia de una investigación”, op. cit., p. XIX.

energico (lo stesso tempo)

loco

ff

6

7

ff

molto espressivo

8

5

loco

7

mp

9

mp

10

mf subito

11

12

(Ped.)

“no habla” tiene, entre otras, la forma de “prácticas ordinarias”. En nuestras sociedades se multiplican con el desmoronamiento de las estabildades locales. Al no estar fijadas por una comunidad circunscrita, se desorbitan errantes. De Certeau propone la vía de analizar las prácticas microbianas, singulares y plurales que sobreviven a la decadencia del sistema urbanístico y que se refuerzan en una ilegitimidad proliferadora.

Michel de Certeau reintroduce, en el espacio industrial, en el orden presente, las tácticas “populares” de antaño o de otra parte. Una práctica de los “ardides” —enraizados en inteligencias y astucias inmemoriales de insectos proteicos, plantas y peces— permanece en las zonas literarias donde los han rechazado. Le obsesiona la memoria de ese “resto” colosal compuesto por lo que no ha sido representado y traducido en el lenguaje. De Certeau propone prácticas ajenas al espacio geométrico y geográfico de las construcciones visuales, panópticas o teóricas; prácticas transgresoras de la organización funcionalista. Tales prácticas del espacio remiten a una forma específica de operaciones y “maneras de hacer”; a otra “espacialidad”, que entraña una experiencia antropológica, poética y mítica del espacio. La pregunta verdadera de Michel de Certeau, escribe su discípula Luce Giard, la pregunta “indiscreta”, es “¿Cómo crearse?”²⁹

La tercera herramienta crítica se dirige a la llamada “operación historiográfica”, inherente al oficio del historiador. De espíritu “anticonformista” y persona “aparte” de la escena intelectual, Michel de Certeau sustenta la “crítica exigente y lúcida de la epistemología que gobierna en silencio el oficio del historiador”.³⁰ Observa que, con el fin de ejercer su propio campo, las prácticas científicas han borrado las prácticas cotidianas (y el espacio de sus tácticas), genuino *arte* artesanal y práctico. Las prácticas multiformes y habituales, cotidianas, son aparentemente banales para la teoría. En virtud de ello, resultan descartadas, no capitalizadas por el discurso. Es una condición del estatuto del “sitio científico” la necesidad y el acto de transferir los objetos que va a estudiar: solo puede estudiarse lo que puede trasladarse.³¹ Un

²⁹ “Que substituyó, a lo que había sido la urgencia imperiosa de ‘crear qué y cómo?’”. En GIARD, Luce, “Historia de una investigación”, p. XVII.

³⁰ Ídem, p. XIV.

³¹ DE CERTEAU, Michel, *La invención de lo cotidiano*, op. cit., p. 25.

acto de habla no puede desprenderse de su circunstancia: las pequeñas “historias” que proporcionan a las prácticas cotidianas el “joyero de una *narratividad*”.³²

La cuarta herramienta crítica que nos trasmite Michel de Certeau es su concepción del “invisible tesoro de la memoria”. Esta memoria se prefigura como una praxis que no se limita al pasado, sino que prevé las “vías múltiples del porvenir”.³³ La memoria que nos induce a vislumbrar De Certeau provoca una “ruptura instauradora”.³⁴ La súbita transformación que ocasiona cuenta con los recursos invisibles del tiempo; “le arrebatara alguna cosa a la distribución propietaria del espacio.”³⁵ Las prácticas cotidianas permanecen esparcidas como “memorias”. Combinan, en la visión decerteana, rastros de un cuerpo social perdido: aisladas del conjunto del cual formaban parte insinúan un “modelo cultural diferente”. Tales “memorias” reflejan auténticos “desplazamientos” de costumbres que ya no se benefician de un lenguaje propio que los simbolice: “están como dormidas, su sueño sin embargo sólo es aparente. Si se tocan, se desatan violencias imprevisibles”.³⁶ En virtud de estos pedazos y fragmentos particulares,³⁷ la memoria –encarnamiento de un principio de alteridad– se conserva obstinada y emancipada de todo dominio. Dicha forma de pertenencia, inscrita en las prácticas sociales, trae al campo de lo conocido y controlado la fuerza transformadora de la irrupción. Las costumbres esparcidas y tenaces entrañan una irreductibilidad colectiva. Representan “lo que un grupo defiende de su relación presente con un patrimonio disperso”³⁸ y de allí emplazan, como urgencia antropológica y política, las prácticas humanas de la habitabilidad y la convivencia.³⁹

³² Ídem, p. 80.

³³ Ídem, p. 93.

³⁴ Ídem, p. 95.

³⁵ La memoria no dispone de un “lugar propio”. Es, en efecto, un “no-lugar”. En cambio, posee tiempo que capitaliza a su favor, *ibidem*.

³⁶ DE CERTEAU, Michel, *La toma de la palabra*, *op. cit.*, p. 222.

³⁷ Estas reliquias poseen una fuerza demostrativa.

³⁸ DE CERTEAU, Michel, *La toma de la palabra*, *op. cit.*, p. 209.

³⁹ Ídem, p. 227.

(calanda)----- Lontano, estatico (♩) = ca 80

ancora più p

pp

mf

pp

mf

p

(Ped.)

COMPÁS DE ESPERA

GUY DEBORD

(París, 1931 – Bellevue-la-Montagne, Francia, 1994)

Los hombres, en su reflexión, se ven a sí mismos como simples espectadores, participantes pasivos de un acontecer violento que quizá se puede prever, pero al que, en todo caso, es imposible dominar.

Max Horkheimer, *Teoría tradicional y Teoría crítica* (1937)

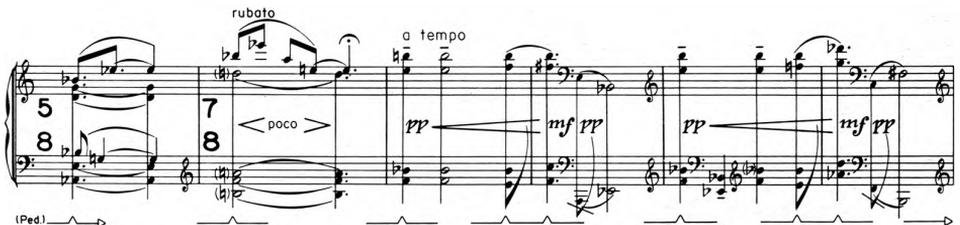
Guy Debord y la Teoría crítica

Guy Debord fue un pensador autodidacta, radicalmente crítico y heterodoxo, un cineasta iconoclasta que fundó en 1952, con otros intelectuales y artistas de Europa, la Internacional Letrista y años más tarde, en 1957, la Internacional Situacionista. La obra de Debord no fue muy vasta, pero sí profundamente crítica: se conformó en el contexto del surgimiento de una segunda generación de vanguardias artísticas en Europa¹ y de una nueva izquierda radical que puso en cuestión los dogmas del marxismo,² aunque sin renunciar al carácter crítico del discurso de Marx. Debord bebió de este rico debate estético-político y poco a poco avanzó en la conformación de una *Teoría crítica*, como él mismo la denomina, de la

1085

¹ Me refiero a una segunda generación de vanguardias artísticas, que se alimentaron de las experiencias estético políticas del futurismo, del surrealismo, de Dadá, entre otros, pero que tomaron distancia crítica de estos y conforman grupos como el Grupo Surrealista Revolucionario, Host, Reflex, el Movimiento para una Bauhaus Imaginista, el Movimiento Letrista y la Internacional Letrista. Muchos de ellos confluyen en el Primer congreso mundial de artistas liberados en 1956, antecedente directo de la Internacional Situacionista que se crea en 1957.

² Los debates de una nueva izquierda radical fueron fomentados por autores como Henry Lefebvre y su crítica a la vida cotidiana, o el grupo de *Socialismo y Barbarie* y la crítica al régimen bolchevique, al que denominaron capitalismo de Estado.



sociedad moderna en su conjunto, que sigue ofreciendo valiosas reflexiones para la crítica de la sociedad actual.

Comúnmente, el concepto de *Teoría crítica* nos remite a las reflexiones conformadas en el contexto de entreguerras por figuras como Max Horkheimer, Theodor W. Adorno y los miembros de la llamada Escuela de Frankfurt. No obstante, es posible establecer una afinidad entre las reflexiones de estos y las de Guy Debord. Tal afinidad se pone de manifiesto, por una parte, en los orígenes teóricos comunes que compartieron, pues ambos grupos se alimentaron del pensamiento de autores como Karl Marx,³ Georg Lukács⁴ o Karl Korsch;⁵ por otra, por el diagnóstico crítico que realizaron de la sociedad moderna capitalista de la posguerra, a la que los teóricos de la Escuela de Frankfurt nombraron *industria cultural*⁶ y Debord llamó *sociedad del espectáculo*.

Recordemos que para los miembros de la Escuela de Frankfurt, el desarrollo de las fuerzas humanas y la expansión del poder del hombre sobre la naturaleza no solo trajo consigo el surgimiento de la sociedad moderna y, sin duda, contribuyó a la emancipación humana, sino que su realización histórica concreta, al descansar sobre la forma básica de la economía de las mercancías, encierra en sí misma los antagonismos internos y externos de la época, y termina mermando el desarrollo de tales fuerzas y conduce a la humanidad a una nueva barbarie. La Teoría crítica pone de manifiesto esas contradicciones de la sociedad moderna, tiene como instancia específica el interés por superar la injusticia social; para ella el conformismo del pensamiento que se aferra a su actividad como algo fijo, cerrado en sí mismo y separado de la totalidad social, renuncia a la esencia misma del pensar. En este sentido, una verdadera teoría no es afirmativa, sino crítica, y de este comportamiento crítico depende el futuro de la humanidad.⁷

³ En particular los *Manuscritos económico filosóficos* del 44 y el apartado “El carácter fetichista de la mercancía y su secreto” de *El capital*.

⁴ *Historia y conciencia de clase*, publicado en 1923, fue fundamental para la conformación de un marxismo crítico.

⁵ El libro de KORSCH, *Marxismo y filosofía* de 1923, fue igualmente importante para la renovación del marxismo.

⁶ Cfr. ADORNO, Theodor W. / HORKHEIMER, Max, *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, Madrid, Trotta, 1994.

⁷ Cfr. HORKHEIMER, Max, “Teoría tradicional y teoría crítica” (1937) en *Teoría crítica*, Buenos Aires, Amorrortu, 2003, pp. 223-271.

The image shows a musical score for piano, likely from a 19th-century composer. The score is written on a grand staff with treble and bass clefs. It includes various dynamic markings such as *pp* (pianissimo), *p* (piano), *cresc.* (crescendo), *mf* (mezzo-forte), and *f* (forte). Tempo markings include *allargando*, *a tempo*, and *molto rit.*. Performance instructions like *delicato* and *rit.* are also present. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and uses a variety of accidentals and articulation marks. The bottom of the page has a pedal marking: (Ped.)

Algunos ensayos de la Escuela de Frankfurt fueron introducidos en Francia a través de la revista *Arguments*, fundada en 1956; y aunque es probable que Debord se haya familiarizado con sus ideas, sus reflexiones tuvieron un desarrollo propio aunque llegó a conclusiones muy similares, en particular con el pensamiento de Theodor W. Adorno.⁸ El concepto de *sociedad del espectáculo* condensa en gran medida la teoría crítica de Debord, que puede ser rastreada a través de los doce números de la revista *Internacional Situacionista*, aunque su elaboración más acabada se encuentra en su libro *La Société du Spectacle*, publicado en 1967.⁹

El concepto de *sociedad del espectáculo* no se refiere a la tiranía de los *mass media*, que es más bien su manifestación más superficial y abrumadora, sino a la supresión de toda actividad vital por la contemplación pasiva de imágenes. Aunque ciertamente el funcionamiento de los medios de comunicación de masas condensa en sí mismo toda la estructura social de la que forman parte, pues las cualidades humanas y el disfrute de la vida que representan los personajes del cine o la televisión están ausentes en la vida efectiva, tanto la de los demás como la suya propia (*SdE* § 24), el espectáculo se caracteriza por el empobrecimiento de la vida cotidiana, por su constante fragmentación y *separación* y, por tanto, por la pérdida de la unidad social, que en la sociedad espectacular es reunificada una vez más en el plano de la representación, de la *imagen*. La *separación* es el alfa y omega del espectáculo (*SdE* § 25), pues separa a los individuos unos de otros, al mismo tiempo que les devuelve una unidad ilusoria, a través de imágenes desprendidas de la vida real que se fusionan en un cauce común (*SdE* § 2). En la sociedad del espectáculo, la comunicación se vuelve unilateral, un monólogo permanente, pues en ella no se habla de los hombres y sus logros, sino del espectáculo mismo y del modo de producción del que proviene.

⁸ Según Anselm Jappe, el biógrafo de Debord, la obra de Adorno no se empezó a traducir en Francia sino hasta 1972, tiempo en el que ya estaba conformada la Teoría crítica de los situacionistas. Cfr. “*Sic Transit Gloria Artis. El ‘fin del arte’ según Theodor W. Adorno y Guy Debord*”, en JAPPE, Anselm / KURZ, Robert / ORLIEB, Claus Peter, *El absurdo mercado de los hombres sin cualidades. Ensayos sobre el fetichismo de la mercancía*, Logroño, Pepitas de Calabaza, 2009.

⁹ DEBORD, Guy, *La Société du Spectacle*, Paris, Gallimard, 1992. En lengua española se tradujo por primera vez en Argentina en 1974 por Ediciones de La Flor. Las ediciones actuales de mayor circulación son la traducción de José Luis Pardo, publicada en 1999 en Pre-Textos, y la del Colectivo Maldejojo de Madrid, disponible en el Archivo Situacionista Hispánico. En adelante esta obra se citara como *SdE* con su respectivo parágrafo §.

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves. The score is divided into four measures. The first measure is marked 'a tempo' and 'pp'. The second measure is marked 'pp'. The third measure is marked 'p dolce'. The fourth measure is marked 'allargando' and 'p'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

De acuerdo con Anselm Jappe,¹⁰ las condiciones de posibilidad del surgimiento del espectáculo son la incansante *renovación tecnológica* y la *fusión económica estatal*, condiciones mediante las que el espectáculo se apropia de la vida en su conjunto, haciendo de los individuos meros medios para sus propios fines. La apropiación de la vida social consiste en la colonización de todos los ámbitos de la vida cotidiana, desde el espacio de trabajo hasta el del ocio, desde la fábrica hasta el urbanismo y la arquitectura, desde las necesidades humanas básicas hasta los deseos y pasiones, toda actividad social es sustituida por una incansante producción de imágenes, la imagen se hace real y la realidad se convierte en imagen. La imagen no es el mero reflejo de la sociedad en su conjunto, sino su estructura acorde a los intereses de unos cuantos, una imagen necesariamente falsificada: “en el mundo realmente invertido, lo verdadero es un momento de lo falso” (*SdE* § 9). El problema no es, sin embargo, la imagen en cuanto tal, sino una sociedad que necesita de esas representaciones que, producto de la misma actividad social, se han vuelto independientes de ella. Por eso, al igual que Marx, Debord piensa que la mejor crítica de la sociedad moderna es la analogía con la religión, pues en ella las potencialidades humanas se proyectan en seres celestiales que se oponen a los hombres como entidades extrañas, así como el espectáculo produce imágenes que no realizan a los hombres, sus pasiones y deseos, sino que los reprimen, pues el espectador al consumir pasivamente esas imágenes no está en sí, sino fuera de sí, y el sentido de cada instante vivido no es para sí, sino para otro, para el espectáculo mismo.

Pero esto no es el resultado natural del desarrollo económico y tecnológico, como pretende la economía política, sino consecuencia de las separaciones históricas que se han creado en el seno de las sociedades. Para Marx y Engels, la separación originaria fue la del trabajo manual e intelectual,¹¹ a partir de la que se han creado todas las demás, en ese sentido, había ya algo de espectacular en todas las sociedades antiguas, aunque solo en la sociedad moderna el poder acumuló los medios necesarios para instaurar un dominio total sobre todos los aspectos de la vida y modelar la sociedad de acuerdo con sus propias exigencias.

¹⁰ Cfr. JAPPE, Anselm, *Guy Debord*, Barcelona, Anagrama, 1998. Jappe es uno de los autores que más ha explorado a profundidad el pensamiento de Debord y que también ha señalado su actualidad y sus límites.

¹¹ Cfr. MARX, Karl / ENGELS, Fredrich, *La ideología alemana*, Ciudad de México, Ediciones de Cultura Popular, 1979.

(allargando) ----- Grave, oscuro (♩ = ca. 69) rall. e perdendosi ----- lunga

(189) sotto voce p più p pp lunga

ppp pp lunga

(Ped) il basso legato

Por otra parte, el espectáculo no es un fenómeno exclusivo de las sociedades occidentales, pues así como el despotismo de la mercancía se ha extendido a escala planetaria, el espectáculo se ha extendido por todas las sociedades del mundo, incluidos los países llamados “subdesarrollados”. Por supuesto, también en las sociedades en las que domina la burocracia de Estado, pasadas (URSS) o presentes (China o Cuba), en las que el poder espectacular está concentrado en la imagen del líder, de allí que las llame sociedades de *poder espectacular concentrado*. Los Partidos Comunistas son ramificaciones de la burocracia de Estado en el mundo y representan ilusoriamente la lucha por la libertad contra el poder espectacular *difuso*. La libertad en la sociedad del espectáculo se reduce a elegir entre una de estas dos versiones de sí misma. Por supuesto, el modelo triunfante no es el que ensancha la autonomía individual y la libertad colectiva, sino la que ofrece mayor diversidad de mercancías para el consumo (SdE § 110). El consumo en la sociedad espectacular sin embargo no satisface fines humanos, sino al espectáculo mismo, que “no canta al hombre y sus armas, sino a las mercancías y sus pasiones” (SdE § 66).

El espectáculo es el proyecto y el resultado del modo de producción capitalista, en el que se da de manera totalitaria “la afirmación omnipresente de la elección ya hecha en la producción y de su consumo que es su corolario” (SdE § 6). La automatización de la economía no solo agudiza la *alienación* humana, sino que la produce de principio a fin y su dominio total sobre la sociedad constituye propiamente el espectáculo: «La economía transforma el mundo, pero lo transforma solamente en mundo de la economía» (SdE § 40). Para Marx, y más tarde para Lukács, la cosificación es un proceso en donde lo abstracto ha llegado a dominar sobre lo concreto, y cuyo origen está en el triunfo de la mercancía y su estructura. El desarrollo más extremo de este dominio es para Debord el espectáculo, de allí que el modo más concreto del espectáculo sea lo abstracto. (SdE § 29). El reino de lo abstracto está en relación directa con la desvalorización de la vida, pues lo abstracto se convierte en sujeto y los hombres en su objeto. Las abstracciones ya no son cosas, sino imágenes, en este proceso es posible ver la reconstrucción material del espectáculo de la ilusión religiosa (SdE § 20). Estas tesis de Debord se basan en gran medida en su relectura de *la crítica de la economía política* de Marx.¹²

¹² Como es sabido, la mercancía para Marx posee un carácter bifacético, es decir, es valor de uso (tiene la capacidad de satisfacer necesidades humanas) y valor de cambio (tiene la capacidad de poder intercambiarse por otras cosas cualitativamente diversas). En oposición a las sociedades “premodernas”, en las que la producción de cosas como valores de uso es al mismo tiempo la producción y reproducción de la sociedad misma, en la sociedad moderna se da una subordinación del valor de uso al valor de cambio, de

The image shows a musical score for Piano. The tempo is marked "Andante misterioso" with a metronome marking of ♩ = ca 88. The score is in 4/4 time and consists of two staves. The right hand (treble clef) starts with a 7-measure rest, followed by a series of chords and melodic lines. The left hand (bass clef) has a 7-measure rest, followed by a melodic line. Dynamic markings include *pp*, *sf*, *mf*, and *f*. There are also markings for "deciso : loco" and "il basso sotto voce". The score ends with a 7-measure rest in the right hand and a 7-measure rest in the left hand.

El desarrollo posterior a la forma mercancía es para Debord el espectáculo, de allí que la vida social en donde rigen las condiciones modernas de producción sea “una inmensa acumulación de espectáculos” (*SdE* § 1), aunque el espectáculo “no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas mediada por imágenes” (*SdE* § 4), en donde todo el conjunto de lo que la sociedad hace y es se ha convertido en mercancía (*SdE* § 13). El espectáculo es entonces un fenómeno económico, un modo de producción, una concepción ideológica y una forma de organización de la vida cotidiana, su rasgo común radica en la libertad ilusoria que promueve: diversas tendencias políticas, estilos de vida contrapuestas, producciones artísticas contrastantes, que se ofrecen al espectador como posibilidades de libre elección.¹³

Para Debord, ese carácter contemplativo de la sociedad moderna, determinado por la no intervención, tiene su origen en la constante separación, especialización y división del trabajo, que se vuelve lo opuesto a la vida. La vida en cambio es actividad libre y diversa que, al ser cosificada, es negada sistemáticamente en la sociedad del espectáculo. Esta negación de la libertad, o su realización ilusoria, no se da únicamente en la enajenación del trabajo, como consideraba el marxismo clásico, sino también en la esfera del consumo y el tiempo libre, es decir, en la planificación espectacular del ocio, del arte, la cultura, e incluso en la insatisfacción y la revuelta (*SdE* § 59).¹⁴ Esta constante separación tiene como consecuencia la continua proletarización del mundo (*SdE* § 26), incluido el ámbito de la producción

lo propiamente humano al mundo de las cosas, de lo concreto a lo abstracto, en este sentido, lo abstracto se convierte en el corazón mismo de la mercancía y la mercancía en el núcleo de la sociedad moderna; en la que se accede a los valores de uso por mediación privilegiada del valor de cambio y su expresión universal que es el dinero. Las relaciones sociales, por tanto, se ven reducidas a relaciones mediadas por cosas y la vida social aparece como algo independiente y autónomo de la voluntad humana, de allí que las relaciones sociales en la sociedad moderna sean “relaciones de cosas entre las personas y relaciones sociales entre las cosas.” Cfr. MARX, Karl, *El capital*, Ciudad de México, Siglo XXI Editores, 2001. Particularmente los cuatro primeros apartados del capítulo primero, del tomo I.

¹³ En este análisis es posible observar la influencia en Debord de Georg Lukács, para quien en la sociedad capitalista el ser humano se convierte cada vez más en un espectador del automovimiento de las mercancías, en el que los procesos humanos se reducen a cosas. A este fenómeno, Lukács lo llamó cosificación (*Verdinglichung*) y no existe ninguna cuestión en la modernidad que no nos remita de una u otra manera a tal concepto. Cfr. LUKÁCS, Georg, *Historia y conciencia de clase*, en particular el capítulo “La cosificación y la conciencia del proletariado”, Barcelona. Ediciones Grijalbo, 1969.

¹⁴ Este diagnóstico coincide sin duda con el famoso apartado de la “Industria cultural” del libro de ADORNO y HORKHEIMER, *Dialéctica de la Ilustración*, *op. cit.*

The image shows a musical score for piano and bass. The piano part is in treble clef with a 7/8 time signature. The bass part is in bass clef. The score is divided into three measures. The first measure starts with a piano (p) dynamic and a tempo marking of 'rall.'. The second measure starts with a piano (p) dynamic and a tempo marking of 'a tempo, stringendo fino al Violento con brio'. The third measure starts with a piano (p) dynamic and a tempo marking of 'a tempo, stringendo fino al Violento con brio'. The score includes various dynamics such as *ff*, *mf*, *pp*, and *mp*, and tempo markings like *rall.*, *a tempo*, and *stringendo fino al Violento con brio*. There are also markings for 'lontano' and 'loco'.

artística e intelectual. Es por eso que Debord consideraba que el proletariado era el sujeto revolucionario y su experiencia histórica es la de los consejos obreros, prelude de la conformación de una comunidad verdaderamente humana en la que el sujeto se produce a sí mismo y su mundo.

Bajo el imperio de la mercancía, el tiempo se reconfigura también sustancialmente, pues se conforma de momentos abstractamente iguales entre sí, el tiempo cíclico de la producción capitalista, al que se somete tanto el tiempo de trabajo como el del ocio para convertir ambos en mercancías. Por eso, el espectáculo aparece como la negación de la historia, pues la historia se ha conformado como un proceso constante de lucha, mientras que el espectáculo es su anulación.

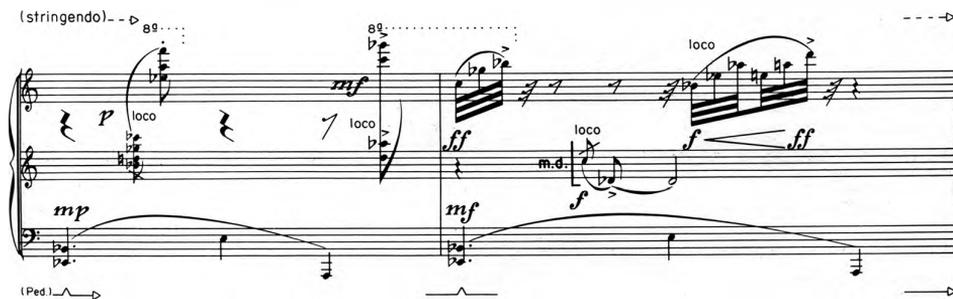
Desde una perspectiva histórica, la fase espectacular de la modernidad capitalista empezó en la década de 1920, pero se ha realizado con mayor fuerza a partir del fin de la Segunda guerra mundial.¹⁵ Debord pensó que para 1967 la gestión totalitaria del espectáculo había alcanzado un estadio casi insuperable (*SdE* § 24); sin embargo, veinte años después reconoció que ese dominio era aún imperfecto.¹⁶ Otro de los límites teóricos de Debord es la idea según la cual la clase que estaba llamada a reemprender esa lucha histórica por la emancipación era el proletariado, pues solo él es capaz de tomar conciencia de ese proceso, conciencia significa aquí “control directo de los trabajadores sobre todos los momentos de su vida.” (*SdE* § 88). De allí que la labor suprema del proletariado era también la realización del arte en la vida. Este concepto de proletariado no incluye únicamente a la clase trabajadora industrial, cada vez más en descenso, sino que también al trabajo artístico e intelectual, y en general el trabajo de las clases medias. En su búsqueda de un sujeto antagonista al espectáculo, Debord recurre también a conceptos vagos como el de ser genérico (*Gattungswesen*) de origen feuerbachiano, concepción problemática de una supuesta naturaleza humana.

Para Debord y los situacionistas, la naturaleza humana es su *ser* histórico y comunitario. En las comunidades antiguas se destinaba el excedente a la fiesta y el lujo, al sacrificio, pero con el triunfo del valor de cambio sobre el valor de uso, la comunidad es corroída por el intercambio mercantil, que diluye todos los valores comunes y comunicables,¹⁷ por ello “toda comunidad y todo sentido crítico se han disuelto durante este movimiento (el desarrollo de la economía mercantil), en la cual las fuerzas que han podido crecer separándose no se han reencontrado todavía” (*SdE* § 25). Desde esta perspectiva, las diversas separaciones en

¹⁵ Cfr. JAPPE, Anselm, *op. cit.*

¹⁶ Cfr. DEBORD, Guy, *Comentarios a la sociedad del espectáculo*, Barcelona Anagrama, 1990.

¹⁷ Cfr. *Internationale Situationniste*, num. 10, Paris, mars 1966.



el seno de la sociedad no solo están destinadas a su recomposición, sino que su separación era condición necesaria para su crecimiento y su reunificación en un nivel más elevado: “el aislamiento, la abstracción y las separaciones de la sociedad moderna son... un estadio de transición inevitable para llegar a la recomposición de la comunidad libre”.¹⁸ Se percibe cierta concepción teleológica de Debord que pone de manifiesto otro de sus límites teóricos, pues pensar que la historia tiene una dinámica propia, parece negar la idea de un sujeto histórico de la emancipación.

Estos límites teóricos sin embargo no restan grandeza al legado de Debord y los situacionistas para la Teoría crítica y su posible renovación en la actualidad. Su proyecto teórico crítico, como hemos visto, consistió en una contestación total a la sociedad, una crítica de las nuevas alienaciones en la vida cotidiana pero también de los dogmas de la izquierda y sus intelectuales. Una Teoría crítica para la transformación radical y consciente del espacio-tiempo de la sociedad espectacular, para la supresión del poder especializado y para la reapropiación de los deseos. Una crítica a las jerarquías, a toda autoridad y al mito de que el trabajo redime, pues que la supervivencia económica esté asegurada, no significa que haya una vida verdadera y libre. De allí la frase de Raoul Vaneigem “No queremos la garantía de no morir de hambre, a cambio de la garantía de morir de aburrimiento”.¹⁹

Como bien observar Richard Gombin,²⁰ a la idealización del trabajo anteponen el juego, el arte y la cultura en general, pues si bien la cultura es la expresión de las fuerzas dominantes de una época, es al mismo tiempo la protesta contra esas fuerzas y el proyecto de su superación. Por eso, el arte ha ocupado un papel central en el proceso revolucionario, pues es una forma en la que el hombre participa en la construcción de su mundo, aunque en las condiciones actuales, para que el arte contribuya a la liberación del individuo, debe dejar de ser una actividad especializada y cosificada.

¹⁸ JAPPE, Anselm, *op. cit.*, p. 55.

¹⁹ VANEIGEM, Raoul, *Tratado del saber vivir para el uso de las jóvenes generaciones*, Barcelona, Anagrama, 1977. Publicado originalmente en Francia en 1967, este libro de Vaneigem y el de Debord que hemos venido analizando, se convirtieron en referentes del Mayo del 68.

²⁰ Cfr. GOMBIN, Richard, *Orígenes del izquierdismo*, Bilbao, Ed. Zero, 1977. Este libro fue calificado por Debord, que solía ser tremendamente desdenoso, como uno de los libros menos malos que narraba la historia de su tiempo.

The image shows a musical score for piano, likely from a Debord-related work. It features a stringendo section. The score is written for two staves: the upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The score includes various dynamic markings: *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), *sf* (sforzando), and *fff* (fortissimo). There are also performance instructions such as "loco" and "Ped" (pedal). The score is marked with "7." and "89." indicating measure numbers. The piece concludes with a "Ped" instruction and a fermata-like symbol.

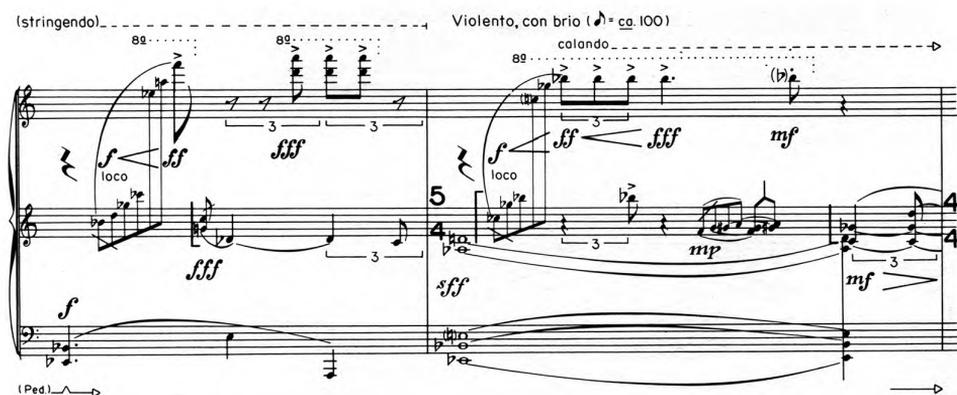
Además de una teoría crítica, la aventura de Debord y los situacionistas fue una práctica estético-política, que se expresó en múltiples estrategias para desmitificar el mundo moderno: el plagio, la guerrilla de la comunicación, el desvío (*detournement*) de comics y películas, pero sobre todo, la crítica escrita, que se expresó de manera magistral en el cultivo de la ironía, la inversión del genitivo, que recrean del estilo escrito de Hegel y Marx. Además, de la proyección de un *urbanismo unitario*, que mediante la deriva (*dérive*), paseos sin un plan determinado, realizan una crítica del urbanismo y la arquitectura, para la necesaria reconstrucción de la ciudad en una sociedad liberada.

Todas ellas fueron formas experimentales de una nueva cultura en las que la subjetividad irrumpe en la vida cotidiana²¹ y ensancha el campo de lucha revolucionaria. El tema de la subjetividad es recuperado por Debord y los situacionistas de cierto pensamiento libertario, pero sobre todo de los poetas malditos, Sade, Fourier, el surrealismo, el dadaísmo, entre otros, que había impugnado ya el carácter mediocre, asfixiante y banal de la vida moderna, que reprime las pasiones y los deseos. Para Debord y los situacionistas, esos artistas y movimientos pusieron de manifiesto que la creatividad puede romper con la represión social, aunque el reto era llevar la crítica del arte a la crítica de la sociedad en general.

Desde esa Teoría crítica, concibieron también una utopía: una sociedad en la que las relaciones sociales ya no estén mediatizadas por mercancías y su elección predeterminada, sino por la participación y la comunicación directa, en la que predomine la creatividad, la espontaneidad y el placer. Una sociedad en la que los individuos dejen de ser espectadores de su mundo y dirijan su propia vida, en la que el arte deje de ser algo separado de la vida y el hombre deje de ser un simple *homo faber* y se convierta en un *homo ludens*, que conforma su mundo y su vida como una gran obra de arte.

Javier Sigüenza Reyes

²¹ En el tema, Debord y los situacionistas son deudores de Henry Lefebvre y su libro pionero: *Crítica de la vida cotidiana*, publicado en 1947.



MÁXIMA

GILLES DELEUZE

(París, 1925 – 1995)

Alguien que tomó muy en cuenta a Kant para el tema de la crítica fue Deleuze. Le dedicó, entre otros escritos, su libro *La philosophie critique de Kant* (Paris, PUF, 1963). Por eso Deleuze aportó mucho a la Teoría crítica, aunque ha sido rechazado por ellos, a título de posmoderno. Al menos así lo señala Apel, quien ve con mucha desconfianza, incluso con rechazo a los teóricos posmodernos, aunque han sido también muy críticos. Precisamente, dice que se han pasado en su crítica, y que han destruido valores éticos de la modernidad que eran irrecusables. En ese tenor, Habermas llega a hablar de la modernidad como “un proyecto inconcluso”.¹

Lo que caracteriza al pensamiento de Deleuze es su crítica a la modernidad, en varios de sus aspectos, y eso es lo que más puede verse como su aportación al pensamiento crítico. Obtuvo un merecido prestigio por su trabajo como historiador de la filosofía, antes de darse a la construcción sistemática de su pensamiento. En la historiografía filosófica destacaron sus trabajos sobre Bacon, Spinoza, Leibniz, Hume, Kant, Nietzsche, Bergson, Foucault y otros. De todos ellos, al que más sigue es a Nietzsche, cuya crítica de la cultura parece poner en práctica continuamente. Su pensamiento se estructura como si tuviera de fondo a Nietzsche, y de él toma conceptos clave como el de la voluntad de poderío, el del eterno retorno, el de la diferencia, etcétera. En cuanto a la parte sistemática, él mismo decía tener una “voluntad

¹ HABERMAS, Jürgen, “La modernidad, un proyecto incompleto”, en FOSTER, Hal, ed., *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós / Ciudad de México, Colofón, 1988, pp. 19-36.

The image shows a musical score for piano, likely from a piece by Debussy. The score is written for three staves: Treble Clef (top), Bass Clef (middle), and Pedal (bottom). The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system starts with a tempo marking of "Meno mosso" and a metronome marking of "♩ = ca 88". It includes performance instructions such as "colando" (crescendo), "nervoso" (nervous), and "lunga" (long). The second system includes "poco rall." (slightly ritardando), "loco" (wild), and "mp" (mezzo-piano). The score features various musical notations including triplets, slurs, and dynamic markings like *p*, *pp*, and *mp*. The piece concludes with a final measure marked with a double bar line and a fermata.

de sistema”, y ciertamente lo cumplió. También ejerció la crítica, por ejemplo al marxismo y al psicoanálisis.²

Por lo que hace a la historia de la filosofía, Deleuze supo tomar elementos de los filósofos que estudiaba. Dedicó libros a los pensadores que hemos mencionado. En la mayoría de ellos supo resaltar el aspecto crítico. En Spinoza, la crítica a los que tienen pasiones tristes, a los que no buscan la felicidad. De Nietzsche, obviamente su crítica a los convencionalismos y a las instituciones culturales. De Foucault, toda su crítica a la episteme o construcción del saber, así como a la subjetivación que realizan los seres humanos.

Para mí, sus obras principales son *Nietzsche y la filosofía* (1962), *Diferencia y repetición* (1969) y *Foucault* (1986). También tiene obras en coautoría con Félix Guattari, sobre todo *Capitalismo y esquizofrenia* (1972).

Su crítica al marxismo se debió a las represiones que ejerció el Partido Comunista Francés, que era muy dogmático y expulsaba a sus miembros más pensantes, como a Merleau-Ponty. Este último, que influyó bastante en Deleuze, escribió un libro intitulado *Aventuras de la dialéctica*, en el que critica los desmanes que habían hecho los soviéticos, lo cual le granjeó la repulsa de muchos marxistas. Por eso Deleuze fue también adverso a la dialéctica. Incluso se empeña en mostrar un Nietzsche anti-dialéctico o no-dialéctico. Lo pone como un pensador no de la dialéctica, sino de la diferencia.³

Fue célebre su crítica, junto con Guattari, del psicoanálisis. En un tiempo en que el psicoanálisis gozaba de mucho prestigio, ambos dedicaron varios escritos para discutirlo, señalando, muy en la línea de Foucault, que es una de las disciplinas que decreta quién está enfermo o sano, y que eso está muy en dependencia de la sociedad y la filosofía social que se profese. El capitalismo tiene sus locos, así como el comunismo los suyos, etcétera.

Deleuze fue notable porque reconstruyó la ontología. Lo que él llamó “ontología del presente”, muy en la línea de Foucault, de hacer una ontología no rígida, sin pretensiones de ser un saber absoluto ni tener una vigencia sempiterna, sino una que abarcara lo suficiente para que nos hiciera conocer al hombre (por ejemplo, un siglo). En un tiempo en el que la

² BEUCHOT, Mauricio, *Historia de la filosofía en la posmodernidad*, Ciudad de México, Torres, 2009 (2a. ed.), pp. 129-149.

³ DELEUZE, Gilles, “Nietzsche y la dialéctica”, en *Eco*, t. XIX, núm. 5-7, Universidad de los Andes, Bogotá, septiembre-noviembre de 1969, pp. 605-619.

Più mosso (♩ = ca. 92)
con espressione
loco

delicato
p
mf
mf
mp
p
p
p

(Ped.)

ontología o metafísica estaba casi muerta, prohibida por positivistas lógicos y estructuralistas, él la levanta. En ese sentido, es un crítico de la modernidad que le tocó, muy antimetafísica y antisistemática.

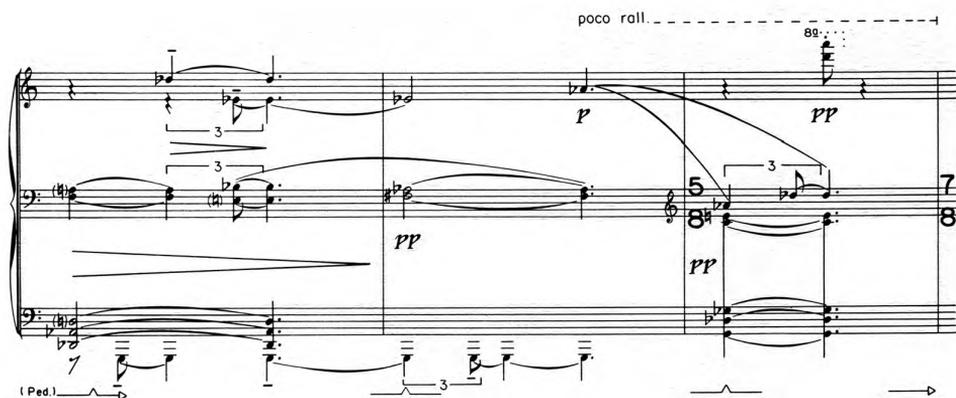
Su voluntad de metafísica se ve en que llegó a decir que la verdadera filosofía es la ontología, y la verdadera ontología es la de Juan Duns Escoto. Con eso declaraba su voluntad de univocidad. En un momento en que imperaba el equivocismo, en forma de relativismo excesivo, Deleuze pide la vuelta a la univocidad. Lo señala en los autores que trata, lo cual se cumple en Escoto, Bacon, Spinoza, Hume y Bergson. Él lo atribuye a Leibniz, a Kant y a Nietzsche, pero me parece que no es correcto. Los tres tuvieron en el fondo una mentalidad analógica, no unívoca. De hecho, creo que el propio Deleuze buscaba la analogía, pues decía que era univocista en cuanto al ser, pero equivocista en cuanto a los entes, es decir, conjuntaba el univocismo y el equivocismo, que es precisamente lo que desea hacer la analogía.

Retoma, por ejemplo, la idea de Nietzsche del eterno retorno, y lo coloca en su ontología. Por eso el nombre de diferencia y repetición. La diferencia es la parte de equivocidad que confiere a su ontología y la repetición es la que garantiza la presencia de la univocidad.⁴ Pero, como se ve, la conjunción de univocidad y equivocidad da como resultado la analogía. La idea depende de su interpretación de Nietzsche. En ella dice que este pensador creía en el eterno retorno de lo Mismo, y que en él se salvaguardaba la diferencia, pues, aunque era retorno de lo mismo, al ser eterno, se daba lugar a la diferencia. De hecho Deleuze se proclamaba como pensador de la diferencia, esta noción tuvo un lugar preponderante en su pensamiento, como en el de todos los filósofos posmodernos.

Deleuze fue un pensador rizomático. Es decir, no construyó un sistema rígido, sino que prefirió trabajar con fragmentos cuasi-nómadas que se relacionan y se unen, no como un árbol, pero sí como un rizoma, el cual es una especie de tallo subterráneo, algo que no parece ni raíz ni tallo, pero que bordea, se pliega, se despliega y se repliega.

Este procedimiento de tipo rizoma lo profundiza Deleuze cuando conoce a Félix Guattari (1930-1992), en la década de los 70. Guattari es un psicoanalista crítico, más radical y provocador; por eso, desde que ambos escribieron al alimón, produjeron textos un tanto agresivos. Uno de esos textos es *Mil mesetas*. En esa obra ambos estructuraron ese pensamiento rizomático, hecho de fragmentos, que es de tipo rizoma porque no avanza deductivamente

⁴ DELEUZE, Gilles, *Diferencia y repetición*, Madrid, Júcar, 1988, pp. 89-96.



como los árboles inferenciales de la lógica, sino como algo que ni siquiera es raíz, sino tallo, pero, a diferencia de las raíces y los tallos de los árboles normales, sin jerarquía clara, conectado con el suelo, en el que rept, se arrastra y se disemina. Sostienen que esa es la condición de toda científicidad, de todo conocimiento.⁵ Las mesetas o series indican que no puede haber un plan unitario de edificación de la teoría, sino únicamente esa relación frágil que se puede dar a los fragmentos.

La noción de *agenciamiento* es, igualmente, típica de Deleuze. Además de realizar una crítica del sujeto, pasa a una de la representación, que está en la misma línea. Sostiene que el pensamiento no puede comenzar ni quedarse en su immanencia, es decir, en la representación. El pensamiento necesita que las múltiples modalidades del Ser sean exteriores, pues ninguna puede pretender contenerlas a todas, como quiso hacerlo la conciencia del sujeto, lo cual sería un privilegio injustificado. Dicha no-relación interna es la “síntesis disyuntiva” y también la idea de “agenciamiento”, previa a la palabra, y que depende de la simpatía.⁶

Deleuze habla más bien de una cartografía, un mapeo que se puede hacer de los fragmentos de conocimiento que logramos reunir en nuestras investigaciones. Incluso se puede decir que su construcción filosófica es un mapa, que se hace con las conexiones que pueden establecerse entre los conceptos.⁷ Pues la filosofía, para nuestro autor, es crear conceptos y, por lo mismo, conectarlos entre sí.

La crítica que se le puede hacer a Deleuze desde la Teoría crítica actual es la que ya le ha presentado Apel, en el sentido de que sigue en un registro demasiado individualista y no centrado en la comunidad de diálogo. Asimismo, en el de que no se centra en la argumentación, esto es, en el diálogo argumentativo, en el que lo que vale es el mejor argumento. Más aún, al descuidar la parte de la lógica, propicia relativismo extremo e incluso irracionalismo.

Deleuze ha escrito con Guattari unas críticas muy fuertes al psicoanálisis. Lo asocian al capitalismo, el cual produce máquinas del deseo, es decir, seres humanos deseantes de manera inhumana, maquina. Produce esquizofrénicos en serie. Y, por lo que hace al psicoanálisis, se oponen a la idea freudiana del complejo de Edipo. Lo ven como un mito en el peor sentido, como un pretexto para reducir el deseo a lo que determine la relación con el padre y la

⁵ DELEUZE, Gilles / GUATTARI, Felix, *Mil mesetas*, Valencia, Pre-textos, 1988, p. 29.

⁶ DELEUZE, Gilles / PARNET, Claire, *Diálogos*, Valencia, Pre-textos, 1980, pp. 61 y ss.

⁷ RAJCHMAN, John, *Deleuze. Un mapa*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2004, pp. 10-11.

Meno mosso (♩ = ca. 84)

loco

pp

Più mosso (♩ = ca. 100)

molto rubato legato e cantabile

p

mp

pp

molto rit. ————

88

lunga

ppp

lunga

lunga

(Ped) →

madre. Principalmente rechazan a Melanie Klein, y su teoría de las angustias de castración y de muerte. Todo eso lo ven como manipulación del deseo. Más bien, en la línea de la antipsiquiatría y de Wilhelm Reich, buscan dar una mayor libertad al deseo. En cambio, Habermas, desde la Teoría crítica, ha usado el psicoanálisis para detectar intereses en el conocimiento, los cuales pueden viciarlo. Por eso se ha dicho que esas críticas al psicoanálisis de esos dos autores han sido exageradas. Quizá es otra cosa que se puede objetar a Deleuze desde la Teoría crítica.

También es criticado Deleuze por recuperar la ontología o metafísica, ya que, según Habermas, estamos en la edad postmetafísica, en la que ya no se puede levantar ningún edificio sistemático de esas pretensiones.⁸ Pero creo que lo mismo se podría objetar a Adorno, quien trató de reconstruir la metafísica desde el arte, desde la estética. Muy valiente fue Deleuze al replantear la ontología o metafísica, y realizar en ella su “voluntad de sistema”, que no es más que la voluntad de poder nietzscheana aplicada a la construcción filosófica. Ciertamente se le ha criticado que en su metafísica da cabida al eterno retorno, que es visto por muchos como un desvarío, y también se le ha criticado el que pide que se tomen en cuenta los escritos de Nietzsche del tiempo de la locura igual que los que anteceden a esa época. Con todo, no deja de tener Deleuze una actitud crítica, a pesar de los excesos posmodernos que le han sido señalados por Apel y Habermas. Ha sido crítico de la cultura y de la filosofía misma, y con eso ha hecho su aportación notable.

Por eso me parece que Deleuze, aunque ha recibido esas y otras discusiones por parte de algunos representantes de la Teoría crítica, ha hecho algunas aportaciones muy buenas a la actitud crítica que se va delineando en la actualidad. Además, no es que caiga en el irracionalismo, sino que promueve una racionalidad simbólica (nómada y rizomática), que se opone a la mera razón tecnológica, lo cual se sitúa en la línea de la distinción entre razón instrumental y razón ética que hacen Apel y Habermas.

Mauricio Beuchot

⁸ HABERMAS, Jürgen, *Pensamiento postmetafísico*, Ciudad de México, Taurus, 1990, pp. 38-63.

Andante tranquilo (♩ = ca. 100)

delicato

pp *mf*

(Ped.)

LONGA

JACQUES DERRIDA

(El-Biar, Argelia, 1930 – París, 2004)

Lo que se conoce actualmente como teoría crítica o “Critical Theory” en los departamentos de literatura de las universidades anglosajonas se debe quizás más a la deconstrucción de Derrida (que en algunas ocasiones ha sido malentendida como un método o una técnica de lectura)¹ que a la Teoría crítica de la Escuela de Frankfurt. Si bien la obra de Derrida no parece sostener un diálogo constante con Adorno o Hockheimer, como efectivamente lo hizo con Husserl, Saussure, Kant, Heidegger o Lévinas. Derrida alude a su filiación con el proyecto de la Escuela de Frankfurt con motivo del premio Adorno en el 2001: “[...] esos padres adoptivos que fueron para nosotros, entre otros y hasta en sus disensiones, Adorno o Benjamin, y quizá Adorno para Benjamin)”². Tal vez la mayor filiación con Adorno esté dada por la paradoja de la posibilidad de lo imposible (*von Paradoxon der Möglichkeit des Unmöglichen*). En *Prismas*, el retrato que Adorno hace de Benjamin, afirma: “En la paradoja de la posibilidad de lo imposible se han encontrado por última vez en Benjamin, mística e Ilustración”³. Para Derrida, la posibilidad de lo imposible marca la ética como experiencia de la aporía, que también podría relacionarse con Benjamin y la mística ya que Derrida la describe como un mesianismo sin mesías.

1101

¹ Véase a este respecto “Carta a un amigo japonés” en *El tiempo de una tesis: deconstrucción e implicaciones conceptuales*, trad. Cristina de Peretti, Barcelona, Proyecto A, 1997, pp. 23–27.

² DERRIDA, Jacques, *Palabras de agradecimiento. Premio Adorno*, trad. Esther Cohen, Ciudad de México, UNAM, 2002, p. 25.

³ Ídem, p. 13.

The image shows a musical score for piano, consisting of three staves. The top staff is the right hand, the middle is the left hand, and the bottom is the bass line. The music is in a minor key and features a complex rhythmic pattern with triplets. The dynamics range from *pp* (pianissimo) to *mf* (mezzo-forte). The tempo is marked *loco* and *cantabile*. There are also markings for *mp* and *mf*. The score includes a *ped.* (pedal) marking at the bottom left and a *rall.* (rallentando) marking at the top right. The music is characterized by a series of triplets in the right hand and a steady bass line in the left hand.

La posibilidad de lo imposible (que también muestra la herencia heideggeriana en el pensamiento de Derrida, sobre todo con relación a la muerte y al evento) implica pensar de otro modo lo posible en la historia de la filosofía, no como lo contrario de lo imposible, tampoco en el sentido de una actualización, sino como la posibilidad misma de la ética o la *eticidad* de la ética. En este sentido, la hospitalidad incondicional, el perdón, el don o el testimonio solo son posibles en tanto que imposibles, es decir como aquello que está fuera del orden de lo calculable, de lo probable, de lo previsible. En *Fichus* –como Derrida intituló en francés el discurso con motivo del premio Adorno por una referencia a un sueño de Benjamin– anotó:

De esta posibilidad de lo imposible, y de lo que habría que hacer para intentar pensarla de otro modo, para pensar de otro modo el pensamiento, en una incondicionalidad sin soberanía indivisible, al margen de lo que ha dominado nuestra tradición metafísica, intento a mi manera sacar algunas consecuencias éticas, jurídicas y políticas, ya se trate del tiempo, del don, de la hospitalidad, del perdón, de la decisión, o de la democracia por venir.⁴

Ciertamente esta incondicionalidad a partir de la cual Derrida plantea las cuestiones éticas del don, la hospitalidad, el perdón o la decisión responden al hecho de que para Derrida hay un exceso de la ética frente a toda norma o deber, lo que hace indeseable cualquier intento de conducir la deconstrucción hacia la moral o la ética entendida como responsabilidad a partir de la decisión de un sujeto autónomo.⁵

En cuanto a las consecuencias políticas y jurídicas de la posibilidad de lo imposible que deconstruye la tradición de la metafísica, Derrida plantea una incondicionalidad sin sobe-

⁴ DERRIDA, Jacques, *Palabras de agradecimiento...*, op.cit. p. 14.

⁵ “Algunos espíritus creyeron reconocer en ‘La’ Deconstrucción –como si hubiera una que fuera la sola y la única– una forma moderna de inmoralidad, de amoralidad o de irresponsabilidad (etc.: discurso demasiado conocido, muy usado, pero inutilizable, no insistamos); otros más serios, menos apresurados, mejor dispuestos hacia La Tal Deconstrucción, sostienen hoy lo contrario. Advierten signos prometedores y cada vez más numerosos (algunas veces, debo confesarlo, en ciertos textos míos) que testimoniarían sobre una atención permanente, extrema, directa u oblicua, y en todo caso, cada vez más intensa, hacia ciertas cosas que creen poder identificar bajo los bellos nombres de ‘ética’, ‘moral’, ‘responsabilidad’, ‘sujeto’, etc. Antes de volver a la no-respuesta, sería necesario declarar de la manera más directa posible que, si se conserva el *sentido* del deber y la responsabilidad, éste ordenaría romper con los dos moralismos, con

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves (treble and bass clef). The score is divided into four measures. The first measure is marked 'Meno mosso (♩ = ca. 76)' and contains a melodic line starting with a half note, followed by quarter notes, and a dynamic marking of *mp*. The second measure is marked 'A tempo (♩ = ca. 88)' and 'loco', with a dynamic marking of *p*. The third measure is marked 'loco' and contains a triplet of eighth notes with a dynamic marking of *pp*. The fourth measure is marked 'loco' and contains a triplet of eighth notes with a dynamic marking of *p*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

ranía en relación a la justicia y su diferencia con el derecho. No obstante, esta diferencia infinita entre ambos no divorcia al derecho de la justicia; como lo apunta Derrida en *Fuerza de ley*, la conferencia que dio en Cardozo Law School en 1989:

En realidad se trata de un solo potencial aporético que se distribuye hasta el infinito. No tomaré más que algunos ejemplos que supondrán –aquí–, explicitarán o producirán –allá–, una distinción entre la justicia y el derecho, una distinción difícil e inestable entre de un lado la justicia (infinita, incalculable, rebelde a la regla, extraña a la simetría, heterogénea y heterótropa) y, del otro, el ejercicio de la justicia como derecho, legitimidad o legalidad, dispositivo estabilizante, estatutorio y calculable, sistema de prescripciones reguladas y codificadas.⁶

Este potencial aporético se debe en gran parte, según Derrida, a la violencia como fundamento de la ley. Derrida retoma en la obra antes citada, el ensayo de Walter Benjamin “Para una crítica de la violencia”⁷ donde Benjamin plantea una violencia fundadora y una violencia conservadora del derecho y plantea una diferencia con la justicia. Derrida regresa a este planteamiento pero además sostiene que la violencia se debe a que el origen de la ley es un acto de lenguaje *performativo*^{*} completamente infundado, lo que hace que en su fundación la ley no sea ni justa ni injusta. Derrida retoma sobre este aspecto a Montaigne y a Pascal quienes plantearon un “fundamento místico de la autoridad”, que sugiere que la autoridad no tiene un fundamento racional o natural, sino que su fundamento está en la creencia o en la credibilidad.

Derrida enuncia en *Fuerza de ley* una doble afirmación a modo de paradoja: “La justicia en sí misma, si algo así existe fuera o más allá del derecho, no es desconstruible. Como no lo

esas dos restauraciones de la moral, sin excluir, por lo tanto, la ruptura con la re-moralización de la deconstrucción, que parece ser naturalmente más atractiva que aquello a lo que se opone, pero que corre el peligro incansante de reasegurarse para reasegurar al otro y propender al consenso de un nuevo sueño dogmático”. DERRIDA, Jacques, *Passions*. “L’offrande oblique”, Paris, Galilée, 1993, p. 25.

⁶ Ídem.

⁷ BENJAMIN, Walter. *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, trad. Roberto Blatt, Madrid, Taurus, 1991.

* El concepto de *performatividad* todavía no es registrado por el DRAE. Lo conservamos a lo largo de este libro, en cursivas, tanto por ser de uso común en la prosa especializada como por su relevancia (N. de los Eds.)

calando ----- Nostalgico, lamentoso (♩ = ca 76)

stringendo -----

cresc. poco a poco

(Ped.)

Ped.

es la deconstrucción, si algo así existe. *La deconstrucción es la justicia*”.⁸ Esta doble afirmación sólo se comprende por la naturaleza esencialmente deconstruible del derecho, “construido sobre capas textuales interpretables y transformables”, en la que se cifra según Derrida “la oportunidad política de todo progreso histórico” y la que exige un trabajo de los textos, una deconstrucción en obra. Este es otro aspecto que podría explicar la relación entre la deconstrucción y la teoría crítica, la comprensión del derecho a partir de la genealogía de sus conceptos y de su textualidad; lo que ha sido retomado por los Critical Legal Studies en Estados Unidos.⁹ En contraste, Derrida afirma que la justicia es indeconstruible. La justicia depende del trabajo de deconstrucción del texto del derecho, pero no se reduce a él porque Derrida plantea la justicia como un evento: la paradoja reside en que la justicia refiere siempre a la singularidad mientras que la ley debe subsumir lo particular en lo general. La aporía es un no-camino, “la experiencia de aquello de lo que no se puede tener experiencia”, es decir: no hay experiencia de la justicia, no obstante, hay una exigencia de justicia en la deconstrucción o mejor dicho, la deconstrucción misma es una exigencia de justicia.

Derrida lleva esta problemática en torno a la ley a la cuestión de la lengua, que siempre nos es dada con sus esquemas normativos: una gramática, una semántica; si bien apropiarse una lengua implica también una suerte de anamnesis de lo que en ella remite a la ley.¹⁰ Para

⁸ Cfr. *Fuerza de ley*.

⁹ En *Fuerza de ley* Derrida alude a cómo ha influido en los Critical Legal Studies y cómo la deconstrucción encontró un lugar en las facultades de derecho inclusive más que en las de literatura. Esto muestra la fecundidad de la deconstrucción y su capacidad de dialogar con distintas disciplinas, de cruzarlas e inclusive de cuestionar sus márgenes: “Si, hipotéticamente, dicho cuestionamiento tuviera un lugar propio, lo que justamente no puede ser el caso, tal «cuestionamiento» (o «preguntar») o metacuestionamiento deconstruccionista estaría más «en su casa» en las facultades de derecho —quizás también, como sucede en ocasiones, en los departamentos de teología o de arquitectura— que en los departamentos de filosofía o de literatura. Es por lo que aun sin conocerlos bien desde el interior —de lo que me siento culpable— y sin pretender estar familiarizado con ellos, considero que los desarrollos de los Critical Legal Studies o de trabajos como los de Stanley Fish, Barbara Herrnstein-Smith, Drucilla Cornell, Samuel Weber y otros, que se sitúan en la articulación entre literatura, filosofía, derecho y los problemas político-institucionales, se encuentran hoy, desde el punto de vista de cierta deconstrucción, entre los más fecundos y los más necesarios.” DERRIDA, Jacques, *Fuerza de ley*, trad. Adolfo Baberá y Patricio Peñalver Gómez, Madrid, Tecnos, 1997. <http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/derecho_justicia.htm>.

¹⁰ La norma de apropiarse de la lengua se confronta con su propia imposibilidad que Derrida resume en

(stringendo) ————— Allegro risoluto, con fuoco (♩ = ca. 104)

violento nervoso loco loco

legato *sf* *sf* *mf* < *sf* *mf* < *sf*

1 Ped. →

entender mejor la relación entre la lengua y la ley en la obra de Derrida es necesario comprender el “cuasi-concepto” de violencia; la violencia o la archi-violencia podría ser un eje desde el cual leer toda la obra de Derrida. En *De la gramatología*, una de las obras centrales para la deconstrucción que Derrida publica en 1967 junto con *La voz y el fenómeno* y *La escritura y la diferencia*, habla de una estructura ternaria de la violencia refiriéndose a un pasaje de *Tristes trópicos* de Lévi-Strauss:¹¹ una primera violencia sería la violencia originaria del lenguaje:¹² “pensar lo único dentro del sistema, inscribirlo en él, tal es el gesto de la archi-escritura: archi-violencia”,¹³ la ley sería una segunda violencia reparadora, protectora y por último la violencia empírica que puede o no surgir. De alguna manera, toda violencia empírica remite a la ilegalidad de la ley, a la violencia del lenguaje y al vacío por el cual la soberanía se vuelve signifiante.

La violencia muestra la dimensión política de la obra de Derrida desde sus inicios, empezando por cuestionar el ideal del origen, ya sea del lenguaje o de la ley. El mismo Derrida¹⁴ y otros comentaristas de su obra han enfatizado en que no hubo un “ethical and political

El monolingüismo del otro la prótesis del origen, de 1996 con otra paradoja: “Je n’ai qu’une langue, ce n’est pas la mienne”, no tengo más que una lengua y ella no es la mía. “El monolingüismo del otro sería en primer lugar esa soberanía, esa ley llegada de otra parte, sin duda, pero también y en principio la lengua misma de la Ley. Y la Ley como Lengua. Su experiencia sería aparentemente autónoma, porque debo hablar esta ley y adueñarme de ella para entenderla como si me la diera a mí mismo; pero sigue siendo necesariamente —así lo quiere, en el fondo, la esencia de toda ley— heterónoma. La locura de la ley alberga su posibilidad permanentemente en el hogar de esta auto-heteronomía.” DERRIDA, Jacques, *El monolingüismo del otro o la prótesis del origen*, trad. Horacio Pons, Buenos Aires, Manantial, 1997. < <http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/monolinguisimo.htm> >.

- ¹¹ Se trata del pasaje sobre “la guerra de los nombres” en el cual Lévi-Strauss relata un encuentro con la comunidad Nambikwara de las Amazonas, aparentemente desprovista de escritura fonética y en la cual supuestamente reina la prohibición de guardar los nombres propios en secreto.
- ¹² Sobre la violencia y la violencia en el lenguaje ver también el ensayo que Derrida consagra a Emmanuel Lévinas en “Violencia y metafísica”, *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1989.
- ¹³ DERRIDA, Jacques, *De la Gramatología*, Ciudad de México, Siglo XXI, 1971, p. 147.
- ¹⁴ «Il n’y a jamais eu, dans les années 1980 ou 1990, comme on le prétend parfois, de *political turn* ou de *ethical turn* de la ‘déconstruction’ telle, du moins, que j’en fais l’expérience. La pensée du politique a toujours été une pensée de la différance et la pensée de la différance toujours aussi une pensée du

The image shows a musical score for piano, consisting of three staves (treble, middle, and bass clefs). The tempo is marked "energico (lo stessso tempo)". The score includes various dynamic markings: *ff* (fortissimo) in the first measure, *mp* (mezzo-piano) in the second, and *mf subito* (mezzo-forte subito) in the third. Performance instructions include "loco" (ad libitum) and "molto espressivo". There are also markings for "6" and "7" fingers. The score is written in a complex, rhythmic style with many accidentals and slurs.

turn” de la deconstrucción, es decir un viraje hacia la ética y la política,¹⁵ sino que ya la reflexión sobre la *escritura* y el por qué de su lugar secundario¹⁶ o suplementario en la jerarquía de la metafísica tradicional basada en el “oírse hablar”¹⁷ constituían ya una crítica del etnocentrismo.

Una de las grandes aportaciones de Derrida a la teoría crítica fue justamente la de cuestionar la posición de la escritura en la tradición metafísica como el significante del significante para mostrar que ésta es la definición misma del lenguaje pues “el significado funciona como un significante desde siempre”.¹⁸ La deconstrucción del signo es también la de la metafísica del logos y de la verdad, es decir, de la lógica que instaura invariablemente un significado trascendental.

Una consecuencia adicional de la violencia responde a la herencia lévinasiana en Derrida y refiere al hecho de que el encuentro con el otro (o con lo otro en el sentido del evento) es irreductiblemente violento. Y, sin embargo, esta violencia es la condición de posibilidad de la historia y de la política.¹⁹

politique, du contour et des limites du politique, singulièrement autour de l'énigme ou du *double bind* auto-immunitaire du démocratique. Ce qui ne veut pas dire, bien au contraire, qu'il ne se passe rien de nouveau entre, disons, 1965 et 1990. Simplement, ce qui se passe reste sans rapport et sans ressemblance avec ce qui pourrait donner simplement à imaginer la figure du *turn*, [...]», DERRIDA, J., *Voyous: deux essais sur la raison*, Paris, Galilée, 2003, p. 64.

¹⁵ Ver BEARDSWORTH, Richard, *Derrida and the political*, NY, Routledge, 1996, BENNINGTON, Geoffrey, “Derrida y la política” en *Derrida y las humanidades*, Tom Cohen (ED), México, Siglo XXI, 2005, pp. 248-272.

¹⁶ Y este lugar secundario es también el que la tradición da al animal, otra de las coincidencias o herencias con Adorno que Derrida subraya. Y ese lugar secundario es también una legitimación de la violencia contra los animales, así como de las violencias coloniales en el caso de la escritura fonética. Véase: DERRIDA, Jacques, *El animal que luego estoy si(gui)endo*, Madrid, Trotta, 2008 y sobre todo la entrevista con ROUDINESCO, Elisabeth, “Violencia contra los animales”, *Y mañana qué...*, Buenos Aires, F.C.E, 2009.

¹⁷ Sobre este punto véase DERRIDA, Jacques, *La voz y el fenómeno*, trad. de Patricio Peñalver, Valencia, Pre-Textos, 1985.

¹⁸ DERRIDA, Jacques, *De la gramatología*, *op.cit.*, p.12.

¹⁹ Sobre este punto ver BENNINGTON, Geoffrey, “Derrida y la política”, *op. cit.*, pp. 248-272.

The image shows a musical score for piano, consisting of four measures. The score is written for the right and left hands. The right hand plays a series of chords and melodic fragments, while the left hand provides a harmonic accompaniment with sustained notes. The dynamics range from *ppp* (pianissimo) to *f* (forte). Performance instructions include *calando* (slowing down), *come un eco* (like an echo), *in lontananza* (in the distance), and *loco* (wild). The score is marked with a 3/4 time signature and a key signature of one flat. The piece concludes with a *Ped.* (pedal) instruction.

En las palabras de agradecimiento del premio Adorno, Derrida reitera que se trata o se trataría de la lengua, de la lengua del otro, la del huésped pero también en cómo hacer una política responsable, una política de la singularidad comenzando por cuestionar las nominaciones presentes, las del presente que siempre está atravesado por la memoria y los espectros. Quizás otra herencia de la Teoría crítica de la Escuela de Frankfurt esté en una exigencia de conjugar la reflexión en el “día de hoy”, el “aujourd’hui” que Derrida recuerda siempre de la frase de Valéry: «*qu'allez-vous faire aujourd'hui?*».²⁰

En la alocución del agradecimiento por el premio Adorno, Derrida enuncia:

Y la lengua va a ser por lo demás mi tema: la lengua del otro, la lengua del huésped, la lengua del extranjero, incluso del inmigrante, del emigrado o del exilado. ¿Qué hará del singular y del plural una política responsable, empezando por las diferencias entre las lenguas en la Europa de mañana, y a ejemplo de Europa, en la mundialización en curso? En eso que se llama, de manera cada vez más dudosa, la *mundialización*, nos encontramos en efecto al borde de guerras que están, menos que nunca, desde el 11 de septiembre, seguras de su lengua, de su sentido y de su nombre.²¹

La respuesta que Derrida da a esta condición del lenguaje reside en otra violencia, la del idioma: la posibilidad del singular de herir a la lengua al interior de la propia lengua, que Derrida desarrolla principalmente en su lectura de la poesía de Paul Celan.²² El idioma como “una lengua de llegada o más bien de porvenir, una frase prometida, una lengua del otro”²³ llevará a Derrida a plantear una política de la traducción que es a su vez el evento poético que testimonia de la singularidad, pues idioma y traducción son dos nombres de lo imposible.

Hacia los años '90, Derrida se centró en la cuestión de la soberanía²⁴ que de alguna manera ya estaba implícita en su reflexión sobre la ley cuando habla tanto de la necesidad de la fuerza para aplicar la ley como cuando se pregunta, a partir de Pascal y de Montaigne, por aquello que le concede autoridad. En los seminarios que Derrida impartió a principios de

²⁰ Ver DERRIDA, Jacques, *El otro cabo*, Barcelona, Serbal, 1992.

²¹ DERRIDA, Jacques, *Palabras de agradecimiento...*, op. cit., pp. 5-6.

²² Jacques Derrida consagra varios de sus escritos a la poesía de Celan: *Schibboleth para Paul Celan* en 1986, *Cameros. El diálogo ininterrumpido: entre dos infinitos, el poema* en 2003, el texto “Poétique et politique du témoignage” publicado en *Le Cahier de l'Herme*, en 2004 y el capítulo 10 de *La Bestia y el Soberano* de publicación póstuma en 2008.

²³ DERRIDA, Jacques, cfr. *El monolingüismo del otro*.

²⁴ Ver principalmente *Políticas de la amistad* (1994), *Canallas* (2003), *El “concepto” del 11 de septiembre* (2004).

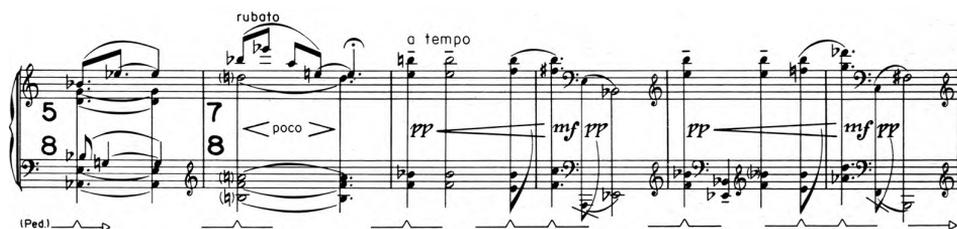


los años 2000 hasta su muerte, que se publicaron de manera póstuma,²⁵ Derrida cuestiona la soberanía tanto en relación al Estado-nación y sus fronteras como a la subjetividad: el poder de ser sí mismo (*ipse*), el “yo puedo” como *performativo* que le da auto-posición al sujeto. En *Canallas* Derrida analiza la frase que abre la fábula de La Fontaine “El lobo y el cordero: “La razón del más fuerte es siempre la mejor” y explica que en la fábula el lobo es el soberano que está por encima de la ley y, la fuerza está por encima de la razón. Esto último lo acerca a la Teoría crítica como crítica de la razón ilustrada y de los mecanismos del poder. Asimismo, los textos sobre el animal, principalmente *El animal que luego estoy si(gui)endo*, Derrida hace una crítica del humanismo a partir de la jerarquía establecida entre el hombre y el animal y la manera en que ella legitima todo tipo de violencias hacia los animales.

En el seminario sobre la pena de muerte impartido entre los años lectivos 1999 y 2002, Derrida presenta la pena de muerte, como decisión excepcional sobre la vida y la muerte, que relaciona lo religioso y lo jurídico, de ahí que Derrida entienda la pena de muerte como el vínculo o el guión entre lo teológico y lo político –ya que el castigo se concreta en el pago de una deuda que se infinitiza en la muerte. El análisis derridiano de la pena de muerte muestra otra cercanía entre la deconstrucción y la Teoría crítica puesto que entiende la soberanía como un dispositivo teológico político.

Miriam Jerade

²⁵ *El animal que luego estoy si(gui)endo* (2006), *La bestia y el soberano* tomos I y II (2008 y 2010) y el seminario sobre la pena de muerte (que aún no ha sido traducido al castellano, publicado en dos tomos por la editorial Galilée en 2012 y 2015). Derrida tuvo una larga carrera en el magisterio y se cuentan alrededor de 14,000 cuartillas destinadas a la enseñanza desde la década de los '60 en la Sorbona y la École Normale Supérieure, hasta los seminarios que impartió entre 1984 y el 2003 –un año antes de su muerte– en la École des Hautes Études en Sciences Sociales, así como aquellos que impartió en Estados Unidos, principalmente en las universidades de Yale, John Hopkins, Irvine y la New School for Social Research. Se proyecta la publicación progresiva de algunos de ellos. De hecho, en 2013 la editorial Galilée publicó uno de sus primeros seminarios: *Heidegger: la question de l'Être et l'Histoire*, impartido durante el año lectivo 1964-1965.



JACQUES DERRIDA

(El-Biar, Argelia, 1930 – París, 2004)

Considero como problemática la tarea de responder cuál es la principal aportación de Jacques Derrida a la Teoría crítica si nos atenemos a las observaciones que él mismo hiciera respecto a la práctica de la crítica. Tras reducir dicha práctica al ejercicio racional de juzgar, la vinculó a la historia de la metafísica occidental y la anudó a esa peculiar forma de destino del pensar. Por ejemplo al vínculo entre la esencialización metafísica del juicio y el acto crítico que de la anterior deriva. Pero no toda crítica, sin embargo, está condenada a cumplimentar ese destino. Derrida en su uso de la expresión “crítica” parece haber dejado fuera de su ejercicio y de su devenir una forma particular de metacrítica, que unida a la práctica de puesta en cuestión de los supuestos trascendentales o ahistóricos de la teoría, se abre con Marx y se despliega, tiempo después, en los escritos de la Escuela de Frankfurt, por solo citar un camino. Metacrítica nombra en el campo problemático del materialismo histórico la reflexión que se pregunta por los procedimientos de la crítica –su estatuto y su valor–, y las categorías que los hacen posibles. Interrogarse por la posibilidad de la generalización y por la autonomía de los procedimientos críticos por encima de las condiciones específicas –temporalizadas– de su aplicación, no representa sino una de las tareas de dicha metacrítica.

Por otra parte, metafísica o no, la crítica sí ocupó positivamente el interés del pensador francés en una ocasión especial. Al recibir en 2001 el Premio Adorno se dijo en deuda con el pensamiento crítico del pensador alemán. Volverá nuevamente a hacer referencia a la crítica para reconocer, con cierta modestia, que la deconstrucción pone en práctica la crítica aunque se reserva el privilegio de cuestionar aquello sobre la que ésta última descansa.

Desde hace décadas, oigo, en sueños, como se dice, voces. A veces son voces amigas, a veces, no. Son voces en mí. Todas ellas parecen decirme: ¿por qué no reconocer, clara y públicamente, una vez por todas, las afinidades entre tu trabajo y el de Adorno, en realidad, tu deuda hacia Adorno? ¿No eres un heredero de la Escuela de Frankfurt? En mí y fuera de mí, la respuesta

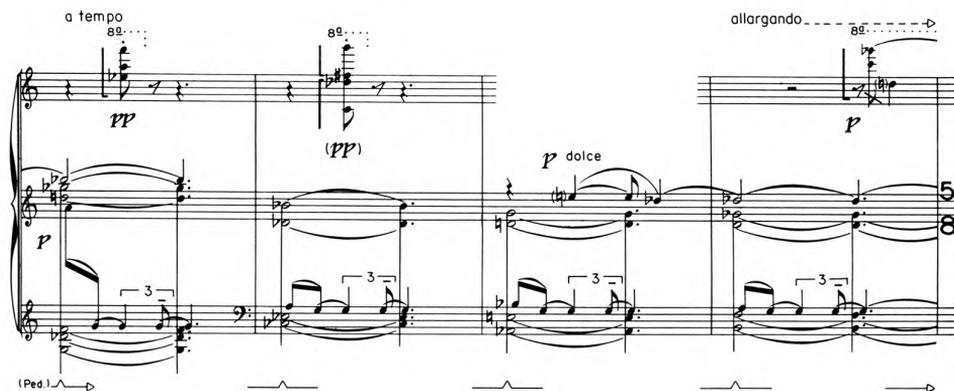
The image shows a musical score for piano, likely a piece by Jacques Derrida. The score is written on a grand staff with two treble clefs and a bass clef. It features various dynamic markings such as *pp*, *p*, *mf*, and *f*, as well as tempo markings including *delicato*, *allargando*, *a tempo*, *molto rit.*, and *rit.*. There are also performance instructions like *cresc.* and *Ped.*. The score includes complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and is marked with time signatures of 6/8 and 7/8. The notation is dense and expressive, reflecting the philosophical and artistic nature of the work.

seguirá siendo siempre complicada, ciertamente, en parte virtual. Pero de ahora en adelante, [...] no puedo hacer como si no oyera estas voces. Si el paisaje de las influencias, de las filiaciones o de las herencias, también de las *resistencias*, seguirá siendo siempre tormentoso, laberíntico o abismal, y en ese caso quizás, más contradictorio y sobredeterminado que nunca, estoy feliz hoy, [...] de poder y de deber decir “sí” a mi deuda hacia Adorno y, en más de un sentido, incluso si no soy aún capaz de responder a ella y por ella.¹

Por cierto que Adorno había argumentado –cuando era todavía un joven filósofo– que la tarea de la filosofía es la interpretación de los elementos proporcionados por las ciencias sociales y que procede mediante deconstrucción de los dogmas metafísicos alojados en las categorías como inteligible / sensible, amigo / enemigo, interior / exterior, sociedad / individuo, y otras oposiciones semejantes.² Adorno insistía en ese entonces en declarar que las categorías bipolares son resultado de una condición socio-histórica determinada y no puntos de partida constitutivos de lo real. Lo mismo declaraba sobre la subjetividad pues, lejos de plantearla como una suerte de sujeto constituyente del conocimiento, la entendía como un producto histórico-social al que accedemos mediante la historización de la reflexión. Con lo anterior Derrida por cierto estará de acuerdo en lo general. Es muy conocido que Derrida procedió a deconstruir las oposiciones binarias que estructuran la metafísica (habla / escritura, inteligible / sensible, memoria / actualidad) para mostrar su carácter histórico en lugar de su autoridad universal y necesaria, la que en unión de su fuerza jerarquizante ordenaría el mundo de la experiencia. Desarrolló por igual la deuda contraída por dichos binomios con la lengua de su enunciación y se interesó, minuciosamente, en visibilizar la relación aporética que los subtiende.³ En obediencia a la instrucción sobre la amplitud de este texto –muy magra por cierto– no me detendré en esta alianza entre ambos pensadores, baste decir que una genealogía de la lectura crítica moderna los inscribe como “amigos extranjeros” al modo de Benjamin. Sin duda Jacques Derrida acepta con gusto, o sea que trabaja con ahínco sobre ella, la carga semántica y *performativa (realizativa)*⁴ que representa la herencia alemana

1110

¹ DERRIDA, Jacques, *Palabras de agradecimiento Premio Adorno*, Ciudad de México, UNAM, 2001, p. 31.
² ADORNO, Theodor, *Actualidad de la filosofía*, Barcelona, Paidós, 1991, pp. 90–91.
³ DERRIDA, Jacques, “La farmacia de Platón” en *La diseminación*, Madrid, Espiral / Fundamentos, 1975, pp. 125–140; *Khôra*, Córdoba, Alción, 1995; por solo citar dos ejemplos de lectura derridiana en acción.
⁴ Me refiero a los efectos de esa herencia de la Teoría crítica alemana sobre el ejercicio del pensamiento en



de Adorno sometida a una, al parecer, interminable lucha por apropiarse los derechos sobre la modernidad; lucha entre el “Iluminismo” germánico y la lengua francesa y su particular invención de la “ilustración”.⁵ No solo reelabora el filósofo francés el sentido negativo⁶ asociado al uso en alemán de la expresión sino también el uso positivo en su relación con la democracia por venir y la tarea de Europa en esta situación.⁷ La democracia por venir es una importante contribución al vocabulario de la política entendida como una suerte de “espacio tendido entre” los cuerpos individuales y colectivos, en lugar de ser entendida como la administración del poder del Estado nacional.

Mencionaré a continuación las nociones que, a mi entender, son las más relevantes para la práctica crítica contemporánea: considerando que el sentido se elabora en la historia y por la historia, es decir no la trasciende, y que no es posible esperar su completud, su cierre (de cualquier tipo, incluido el círculo hermenéutico gadameriano) o su transparencia respecto al mundo, a las cosas y a los estados de cosas sino que, por el contrario, es la *diseminación*⁸ del sentido o de los variados sentidos del discurso en el devenir lo que puede esperarse: entonces de lo que se trata es de practicar la buena lectura. Es decir una lectura activa, sabia en las modalidades de intervención sobre la autoridad del texto, de asalto al sentido común y su fuerza catacrética y de sitio a los significados producidos históricamente, diferidos en cuanto a sus efectos prácticos sobre el pensamiento y diferenciados a través de sus incitaciones a la alteridad⁹ del

humanidades, una práctica que para Derrida debía ejercerse sin reserva y sin hacer caso de la prudencia generada por intereses o coyunturas que preconizan el ocultamiento o la invisibilización de problemas. Estos problemas por el contrario deben ser enunciados y elucidados por la crítica sin condición, es decir incondicionalmente. Véase DERRIDA, Jacques, *Universidad sin condición*, Madrid, Trotta, 2002 y *La filosofía como institución*, Barcelona, Granica, 1984.

⁵ DERRIDA, Jacques, *La filosofía como institución*, op. cit.

⁶ O si se prefiere los sentidos pragmático-políticos de la Ilustración –barbarie y decadencia en la cultura teórica, autodestrucción iluminista, industria cultural, entre otros– en ADORNO, Theodor W. / HORKHEIMER, Max, *La dialéctica del Iluminismo*. Buenos Aires, Sudamericana, 1969.

⁷ DERRIDA, *El otro cabo. La democracia por venir*, Barcelona, Del Serbal, 1992.

⁸ El término aunque utilizado por Derrida en muchos de sus escritos, conferencias y cursos aparece en *La diseminación*.

⁹ La alteridad sería aquí la condición que imposibilita a la identidad, y a sus formas de identificación, cerrarse sobre sí mismas, es decir cumplir su propósito de apropiación del propio sentido (A=A). A ese

(allargando) ----- Grave, oscuro (♩ = ca 69) rall. e perdendosi ----- lungo

1891 sotto voce p più p pp

pp ppp

il bosso legato

lungo

(Ped.)

pensamiento y a su fuerza para dar a pensar¹⁰ de otra manera. La *lectura deconstructiva*, que no es sino la acción siempre singular de leer y sus efectos en el tiempo, se lleva a cabo toda vez que el devenir de lo textual, siempre práctico, es tomado en cuenta en el examen. Así es: el sentido se “produce”, no se recupera. Deconstruir es poner en cuestión y mostrar cómo se deconstruye a sí misma la autoridad semántica (y erigida sobre ella la “racional”) de los binomios de oposiciones antagónicas que caracterizan a la filosofía en su historia (de corte metafísico, pero no únicamente). Estas oposiciones categoriales son, por ejemplo, inteligible / sensible, interior / exterior, naturaleza / cultura, individuo / sociedad, Estado / sociedad, etc., a las que la lectura deconstructiva, sin llegar a borrar, interviene. Intervención que repara en lo que la forma acostumbrada de lectura deja fuera: la fuerza jerarquizante de la oposición y así consigue evidenciar sus efectos de poder y volverlos inertes. Se diría que desestructura la sistematicidad que pretende estar más allá de cualquier intervención crítica y en la que descansan los dogmas que han escapado a la puesta en cuestión. La puesta en cuestión de la autoridad del sistema y de su necesidad, por su parte, historiza¹¹ la cuestión tratada, inscribe el discurso en sus variadas puestas en escena o campos de emergencia siempre singulares y a la vez cuestiona la “temporalidad” cuando ella se presenta ante los saberes como una promesa de progreso y de completud y exhaustividad del sentido. Por el contrario la deconstrucción y la diseminación son operaciones que prometen la diferencia (*différance*)¹² y trabajan para proteger la alteridad. A este respecto la diferencia no describe las oposiciones lógicas; es más bien concebida como una suerte de fuerza, de pervivencia se diría, que alienta en la práctica de cualquier escena de escritura o de inscripción de la significación y que propende a la variación sin antagonismo. La diferencia es también lo que cuestiona o interroga un escenario de interpretación. La alteridad precisa de protección como señalamos más arriba. En su forma general parasita la identidad (de los individuos o grupos o de los saberes y sus instrumentos conceptuales) y genera diferencias productivas que abren la puerta, hospitalarias, a nuevas experiencias de lo humano. Bastará un ejemplo para clarificar lo precedente: en *Políticas de la amistad*¹³ Derrida descubre “el crimen

respecto estamos siempre en devenir identitario ya sea como ciudadanos, mujeres, hombres, indígenas originarios, etcétera.

¹⁰ DERRIDA, Jacques, “La Différance” en AA.VV., Tel Quel, *Teoría de conjunto*, Barcelona, Seix Barral, 1971, pp. 9-80.

¹¹ Aunque a veces haga lo contrario, por ejemplo preguntándose si algo encontrado en un escenario discursivo y de sentido singular puede, sin embargo, generalizarse sin llegar a invocar la trascendencia o la idealidad especulativa, sustantivante o esencializante.

¹² De ahora en adelante, donde dice diferencia debe entenderse también el sentido que introduce al traducir el francés derridiano *différance*.

¹³ DERRIDA, Jacques, *Políticas de la amistad*, Madrid, Trotta, 1998, pp. 13-14.

1112

Piano

Andante misterioso (♩ = ca. 88)

88. deciso > loco

88. ...

7/8 8/8

pp il basso sotto voce

(pp)

Ped →

contra la hermana”. La fraternidad que introduce un significado francés a la idea moderna y eurocéntrica de Ilustración “neutraliza” a las hermanas y a su indocilidad para sujetarse al concepto de fraternidad y amistad occidental. Esta indocilidad es justamente la figura moderna de la alteridad que exige nuevas maneras de modificación de lo que practicamos y significamos como “humano” donde lo otro, antes inferior e inclasificable, reconfigure por su fuerza *realizativa* la experiencia, alterándola más allá de las relaciones de dominación de la especie, el género y el sexo.¹⁴ La reconfiguración o mutación de la experiencia sin embargo puede esperar ciertas violencias respecto a las que tendrá que precaverse. La hospitalidad reflexionada por Derrida no deja de recordarnos que uno de sus significados constitutivos es la hostilidad.¹⁵

El nombre de Jacques Derrida está asociado con la deconstrucción de las categorías antitéticas, las cuales eran usadas acriticamente, por la filosofía y las humanidades, la política y la ética, para describir y reflexionar sobre el mundo. La lectura deconstruccionista se detenía en el “para”, no en la finalidad sino en la capacidad instrumental que es ante todo “mediación”. Entre la categoría y sus significados, entre ellos y la cosa o estados de cosas que nombra hay un universo práctico-discursivo e histórico-político que debe visibilizarse. Esto es, la visibilización de la mediación se resiste a las pretensiones de la metafísica, pretensiones jerárquicas y de dominio sobre el universo de los saberes, así como contra sus demandas autoritarias sobre la verdad y la comprensión de las condiciones de posibilidad del sentido, del devenir del mismo y sus efectos prácticos sobre la subjetividad. El proyecto derridiano no arrumba las categorías dominantes en el rincón de los errores como han hecho otras tradiciones, no les da la espalda porque está advertido de que si se las rechaza sin más (es decir sin criticarlas e historizarlas), suelen volver a aparecer en el momento más inesperado con fuerza nefasta. Como el francés supo ver, la crítica realiza el anhelo de toda resistencia. Él tenía en mente, pese a su poca edad en esa ocasión terrible para Europa, a las formas nocturnas de la resistencia contra la invasión nazi como ejemplo de que la resistencia no necesariamente es el contrario opuesto, especular del poder, que una vez establecido sustituye una dominación por otra, sino una actividad que dejaba sus huellas sobre las relaciones entre los seres humanos. Es decir, una modalidad de la alteridad, como lo era también la relación nueva con la hermana, mediante la cual aparecían otras afinidades electivas, otras argumentaciones, otras políticas, otras prácticas de la amistad, de la hospitalidad, sin su componente de dominación. Las formas de dominación en el discurso fueron estudiadas prolijamente por Derrida para visibilizar sus efectos: bajo el nombre de logocentrismo o de androcentrismo analizó la

¹⁴ Androcentrismo, falocentrismo, etcétera, formas que configuran la práctica política en nuestras sociedades democráticas.

¹⁵ *Op. cit.*, pp. 131-194.

The image shows a musical score for piano and violin. The piano part is in the upper staff, and the violin part is in the lower staff. The score includes performance instructions such as "rall" (rallentando), "a tempo, stringendo fino al Violento con brio" (return to tempo, then gradually increasing to a very fast tempo with vigor), and "lontano" (very slow). Dynamics include *sf* (fortissimo), *mf* (mezzo-forte), *pp* (pianissimo), *p* (piano), and *mp* (mezzo-piano). The score also features markings for "loco" (ad libitum) and "7 mp". The piano part starts with a 7/8 time signature and includes a pedal marking "Ped." at the bottom left.

fuerza de configuración de las relaciones, las modalidades de subjetividad y *sujetación* y los discursos hegemónicos. Contra aquellas prácticas blandió la diferencia: instrumento, ejercicio, juego y escenificación. No cabe duda que la noción de diferencia —más bien la acción de diferenciar, diferir, intervenir históricamente, politizar el contexto, etcétera— es una operación crítica en una historia de la Teoría crítica no exenta de procedimientos autocríticos o ejercicios metacríticos.

El espectro¹⁶ en aquella historia o temporalización de la Teoría crítica resultó una fuerza semántica y pragmática muy diligente. A través de su acción deconstructiva, de juego desestructurante con el tiempo del progreso al que por cierto se opone, la espectrografía permitió enganchar el pensamiento de la diferencia con el anhelo presente en Marx de descubrir la dominación y acabar con ella en todos sus dominios. El pensamiento de izquierda ha hecho un uso muy productivo del espectro que regresa sobre la deconstrucción, complejizándola y volviéndola un adversario sutil contra los conservadores.¹⁷ El espectro da cuenta de un trabajo sobre lo que aparece en el tiempo, ya sea en lo social, lo político, el pensamiento o la creación artística y de los medios. Es un trabajo —relaciones de producción, instrumentos y técnicas de apropiación (exapropiación, expropiación) del sentido, configuración de la sensibilidad y la corporalidad y sus resistencias— sobre el sentido y sobre las formas de configuración de cosas y estados de cosas, sobre la invención lingüístico-política de los objetos de la ciencia y de la teoría.¹⁸ El espectro como el íter (la diferencia, la huella, la inmunidad, etc.) se resiste a su reducción por el pensamiento moderno-conservador del progreso: contra la idea de una linealidad temporal que dirigiera desde afuera el tiempo de los humanos y sus invenciones, el derridianismo sigue resonando tras la muerte de Derrida y nos recuerda que toda aparición en el tiempo y en la sociedad humana conlleva un trabajo, una producción de algo que implica, para su emergencia y conservación, relaciones de propiedad y apropiación, una subjetividad configurada en el interior de las anteriores y la promesa realizada *performativamente* del cambio, y por ende una política. La cual sin duda no debe olvidarse ni posponerse.

Ana María Martínez de la Escalera

¹⁶ DERRIDA, Jacques, *Espectros de Marx. El trabajo de la deuda, el trabajo del duelo y la Nueva Internacional*, Madrid, Trotta, 1995.

¹⁷ DERRIDA, Jacques, *Marx & Sons*, Paris, PUF / Galilée, 2002.

¹⁸ MARTÍNEZ DE LA ESCALERA, Ana María, “Espectro y política de la memoria” en BARRIOS, José Luis / CHÁVEZ, Helena, *Espectrografías. Memoria e Historia*, México, MUAC-UNAM, 2011, pp. 25–34. “De la inmunidad y las buenas y las malas resistencias” en *Espectros del Psicoanálisis*, núm. 7, Ciudad de México, 2006, pp. 101–112.

(stringendo) -->

mp

loco

mf

loco

ff

m.d.

f

ff

loco

(Ped.)

DANY-ROBERT DUFOUR

(Francia, 1947)

[...] en el momento mismo en que Occidente [...] inventaba las bases de una nueva república, iniciaba la era de una nueva barbarie [...]

Le Clézio¹

Georges Bataille tiene en común con Sade que en él la pornografía es una forma de lucha del espíritu contra la carne; forma que está en ese sentido determinada por el ateísmo, pues si no hay Dios que haya creado la carne, al espíritu sólo le quedan los excesos del lenguaje para reducir al silencio los excesos de la carne. No existe entonces nada más “verbal” que los excesos de la carne.

Pierre Klossowski²

1115

Obertura

Filósofo político.³ Debo mi primera aproximación a su pensamiento al encuentro con el libro que versa sobre *Los misterios de la trinidad*.⁴ Quien dice trinidad, evoca por supuesto el

¹ LE CLÉZIO, J. M. G., *Le rêve mexicain ou la pensée interrompue*, Paris, Gallimard, 1988.

² KLOSSOWSKI, Pierre, ¿Quién es mi prójimo?, en *Sade mi prójimo*, Madrid, Arena, 2005, p. 132.

³ Profesor en Ciencias de la Educación en la Universidad de París VIII; salió del Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS) para dirigir el programa del Collège International de Philosophie. Actualmente reside en un centro de excelencia, el Instituto de Estudios Avanzados en Nantes, Francia.

⁴ DUFOUR, Dany-Robert, *Les Mystères de la trinité*. Paris, ed. Gallimard, 1990.

dogma de la religión cristiana. Pero la forma que dice “tres en uno”, extraña a los espíritus científicos de hoy, existe también en algunas caras que nos son menos conocidas. Se constata en los campos narrativos, lingüísticos, semióticos, simbólicos, lógicos y hasta filosóficos, en fin en la cultura. También podemos reconocerlo en otros, como el psicoanálisis, cuyo campo freudiano fue bien delimitado con el ternario SIR por Jacques Lacan. Existe una *razón* trinitaria, susceptible de múltiples actualizaciones, sin embargo el hombre trinitario ve sus poderes desvanecerse progresivamente en provecho de otro: el hombre binario. Este primer título de Dufour prontamente atrajo mi atención y lectura de sus no pocos textos. Para esta contribución me propuse conversar con él. Entrevista que reproduzco enseguida:

París, 26 de junio de 2013. Dany-Robert Dufour abre la puerta y se dispone a conversar.

I. De la Teoría crítica y de la Escuela de Frankfurt

DUFOUR: La Escuela de Frankfurt, en particular autores como Theodor Adorno y Max Horkheimer, produce una crítica de la sociedad de consumo que movilizó a la vez elementos del análisis marxista y elementos freudianos, sí, de la Teoría de Freud, que me parecieron siempre extremadamente pertinentes. Precio mucho el trabajo de Adorno sobre la música. Pero debemos entender que no podemos hablar de la Escuela de Frankfurt como si fuera un único pensamiento, pues son diversos pensadores en tiempos y contextos, cada uno de ellos con sus aportes y sus reflexiones singulares. Precio, asimismo, el trabajo de Marcuse. Debo decir que me he referido a uno u otro autor en el transcurso de mi reflexión y según la temática que yo haya desarrollado.

Por ejemplo, en el último libro que publiqué que se llama *L'individu qui vient... après le libéralisme* [El individuo que viene... después del liberalismo], de 2011,⁵ verás que hago una referencia bastante directa al análisis de Marcuse, acerca de la diferencia que hace entre la represión y la sobre-represión [en *Eros y civilización*].⁶ Sí, la represión que es necesaria para

⁵ DUFOUR, Dany-Robert, *L'individu qui vient... après le libéralisme*, Paris, Denoël, 2011, pp. 141-151.

⁶ MARCUSE, Hebert, *Eros et civilisation*, *Contribution à Freud* (1955), Paris, Minuit, 1963, pp. 41-54. (En estas referencias el autor señala que en el texto —en las páginas que he señalado en esta nota en “las citas que siguen”— se ha elegido reemplazar “instinto” por “pulsión”) [*Eros y civilización*, trad. Juan García Ponce,

(stringendo) Violento, con brio (♩ = ca. 100) calando

88 89 89 calando

loco loco loco (b) 5 4 4 3 4

f sf sff sff mf mp mf

(Ped.) →

gestar una sociedad, esa represión necesaria según la teoría freudiana que desarrolla en *El malestar en la cultura*. La represión pulsional que funda a una civilización. Y lo que llama *sobre-represión* que no se justifica para mantener la civilización, entonces es más bien la que permite la explotación en el sentido marxista del término, la que permite la explotación de un proletariado para la extracción de la plusvalía, también en mi opinión, la alineación que resulta en las mujeres en el patriarcado. Marcuse introduce una diferencia extremadamente importante que me ha permitido reflexionar en mi último libro sobre esa diferencia entre la represión necesaria y la *sobre-represión* que no tiene sentido.

Esos son para mí los aspectos más positivos de la Escuela de Frankfurt, los aspectos que discutiré sobre su libro *La dialectique de la raison*⁷ [este es el título que le han dado a la traducción francesa del libro de Adorno y Horkheimer que en español conocemos como *Dialéctica de la Ilustración*]. No creo que el nazismo sea de ninguna manera resultado de la *Filosofía de las Luces*, y de Kant en particular, no estoy de acuerdo con ese punto. Pienso que están totalmente obsesionados e inquietos por el nazismo en Alemania, que intentan

Madrid, Ariel, 2010. En esta traducción según el prólogo de Álvaro Pombo: “Eros y civilización parte de la tesis sustentada por Freud –particularmente en *El malestar de la cultura*– de que la civilización necesita una rígida restricción del principio del placer, pero a la luz de la propia teoría freudiana, y basándose en las posibilidades de la civilización llegada a madurez, Herbert Marcuse aduce que la existencia misma de ésta depende de la abolición gradual de todo lo que constriña las tendencias pulsionales del hombre, del fortalecimiento de las pulsiones rivales y de las liberaciones del poder constructivo de Eros, piensa Marcuse que los logros alcanzados por las culturas occidentales han creado ya los prerequisites para el surgimiento de una civilización no represiva, y señala las tendencias sociológicas y psicológicas que actúan en ese sentido. Esto lo lleva a un replanteamiento de la teoría freudiana en pugna con las escuelas neofreudianas (Erich Fromm, Karen Horney, Harry Stack Sullivan), que, en su opinión, han abandonado algunos de los descubrimientos más decisivos de la teoría psicoanalítica [...] *Eros y civilización*, no nos saca de la utopía. Utopía de una civilización no represiva, de una sexualidad transformada en Eros creador. El asunto que quizá en último término Herbert Marcuse plantea, es el de que, no obstante ser las utopías imposibles, no nos resulta fácil imaginar el mundo sin ésta su peculiar clase de imposibilidad.” (p. 10)].

⁷ ADORNO, Theodor / HORKHEIMER, Max *Dialectique de la raison* (1944), Paris, Gallimard, 1974. (*Dialéctica de la ilustración, Fragmentos filosóficos*, trad. Juan José Sánchez, Valladolid, Trotta, 1998. Debo señalar aquí que en francés, está invertido el orden de aparición de los autores: primero Adorno y luego Horkheimer, y los nombres de los capítulos tienen una traducción distinta del alemán al español y del alemán al francés).

The image shows a musical score for piano and bass. The score is written in 4/4 time and includes several performance markings and dynamic instructions. At the top, there are markings for '(calando)', 'Meno mosso (♩ = ca. 88)', and 'poco rall.'. The piano part features dynamic markings such as 'p', 'pp', and 'mp', along with 'nervoso' and 'lunga' markings. The bass part includes 'loco' markings and dynamic markings like 'p' and 'mp'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingerings (e.g., '3', '5'). A 'Ped.' marking is present at the bottom left. The score is divided into two systems by a vertical bar line.

buscar razones profundas en la historia de Alemania, me parece que se han equivocado extensamente sobre ese punto. Porque en el kantismo, es decir, *Les Lumières* [El Iluminismo], Kant y Hegel apuntan a hacer aparecer un individuo que piensa y actúa por él mismo. La visión kantiana se muestra en ese pequeño texto de Kant, *Was is Aufklärung?* que se llama en francés *Qu'est- ce que les Lumières?* Ahí el individuo actúa por sí mismo. Por el contrario, el nazismo quiere que las masas, quiere que el individuo no actúe por sí mismo, que el individuo no piense más, sino que se subsuma a una instancia colectiva, como lo quería la Alemania explicada por Hitler; eso puede explicarse de otra manera, hay un error de perspectiva en Adorno y Horkheimer. Sobre la relación del nazismo y el kantismo en la historia de Alemania, me parece que eso es para revisarse. Para discutir y criticar, eso también lo discutí en otro texto anterior. No estoy de acuerdo con la historia de la relación que se establece del kantismo y del nazismo en Alemania, yo la he revisado y la he criticado y he publicado mis ideas al respecto.

GARRIDO: La última vez que estuviste en México, hablaste sobre las pulsiones y Sade. En el libro que citas de Adorno y Horkheimer, hay una segunda parte que, justamente, toca el tema de “Juliette ou Raison et Moral”⁸ [Juliette o Razón y Moral], apartado del libro que ha sido muy comentado y discutido, ya que establece la relación entre Kant y Sade. ¿Qué piensas de esta dupla?

DUFOUR: En ese punto yo retomé el texto de Adorno y Horkheimer y también trabajé sobre el texto de Lacan que se llama “Kant con Sade”. Eso se sitúa en uno de mis últimos libro que se llama *La Cité perverse*⁹ [La ciudad perversa]. Tengo una gran discusión sobre ese punto. En *La Cité perverse* sostengo que el sujeto kantiano que obedece a la ley no es el mismo que el sujeto sadeano que también obedece la ley. Pienso que Lacan ha distinguido a los dos.

En “Kant con Sade”, Lacan afirma que Kant y Sade están sujetados por la ley. Lacan nos dice, “*La filosofía en el tocador*”¹⁰ viene ocho años después de *La crítica de la Razón Práctica*. Si,

⁸ ADORNO, Theodor / HORKHEIMER, Max, *op. cit.* pp. 92-127.

⁹ DUFOUR, Dany-Robert, *La Cité perverse –libéralisme et pornographie*, Paris, Denoël, 2009.

¹⁰ *La Philosophie dans le boudoir* o *Les instituteurs immoraux*, es una novela atribuida al marqués de Sade, de 1795.

Più mosso (♩ = ca. 92)
con espressione
loco

delicato

p *mf* *mf* *p* *p*

3 3 3 3 3

7 8 5 7 8

(Ped.)

después de haber visto que concuerda con ella, demostramos que la completa, diremos que da la verdad de la *Crítica*.” Kant y Sade están pues del mismo lado, aquel de la ley. Es absolutamente verdadero. Luego Lacan marca de entrada un punto contra aquellos (Bataille) que afirman que Sade transgrede. Sin embargo, esta excelente idea no va muy lejos. Simplemente porque Sade y Kant no están sujetos por la misma ley. Aquella de Sade dice: ¡Goza! Y la de Kant dice algo como: ¡Sobre todo no seas el esclavo de tus pasiones! –es decir, lo contrario–. Por supuesto Lacan lo sabe, él no repite el error de Adorno y Horkheimer, que unos veinte años antes que él habían querido mostrar que los personajes de Sade obedecían a un imperativo categórico kantiano y que, por añadidura, habrían estado presentes en el nazismo.

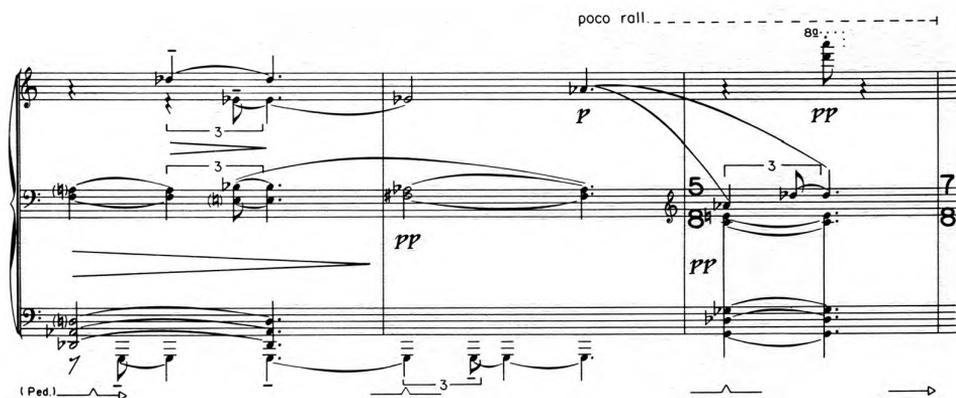
Por otra parte, en Lacan, he seguido el texto que apareció en *Critique* después de que fue rechazado por el Circle du livre précieux [la editorial] y varias veces republicado con variantes, tres o cuatro veces que yo sepa, pero el asunto va hasta 1967-1968, en la teoría lacaniana eso va hasta el tema del “pase”¹¹ y de la afirmación, más bien la necesidad de la afirmación del deseo, creo que hay una discusión que lleva a Lacan a una evolución que va desde el seminario de *La Ética* hasta el texto sobre el “pase”. Volviendo al asunto, Kant y Sade, eso lo he desarrollado extensamente en *La Cité perverse*, ya te enviaré en distintos archivos algo sobre esos asuntos que he escrito en mis tres últimos libros.

Hasta aquí la interlocución con Dany-Robert Dufour.

En efecto, la discusión es amplia, para cerrar este apartado solo retomaré algunas líneas sobre este tema –que se abre en varios frentes, y que no excluye a Lacan–, en el libro *La ciudad perversa*:¹² “si el error [de Adorno y Horkheimer] era excusable en 1944, en plena crisis de un pensamiento alemán que buscaba en su historia las razones del surgimiento del nazis-

¹¹ El “pase” es un dispositivo que inventó Lacan –de manera totalmente novedosa y subversiva para el campo psicoanalítico–. Un procedimiento que da lugar a una nominación: Analista de la Escuela. Una experiencia de pasaje de la posición de analizante al lugar del analista, que pone en cuestión el llamado “psicoanálisis didáctico” promovido por la International Psychoanalytical Association (IPA) para “la formación” de los analistas, fundada en 1910 por Freud, Ferenczi y otros colaboradores. Véase el texto sobre Jean Allouch en esta misma edición.

¹² *Op. cit.*, pp. 291-331 En este apartado Dufour sostiene una gran discusión con el texto de J. Lacan “Kant con Sade”, cuya lectura no comparto, sugiero al lector acercarse a mi contribución sobre Jean Allouch en este mismo volumen.



mo, hoy no lo es más. Lo que no impide que se repita muchas veces y que así se convierta en una tontería”.¹³ Tontería tal fue proferida más o menos últimamente por Michel Onfray en *Le Songe de Eichmann* (2008).¹⁴ Este autor manifiesta, de manera altiva y superficial, contra Hannah Arendt que había mostrado que Eichmann no había comprendido nada de Kant, “que las grandes tesis de Kant son compatibles con la mecánica del III Reich”. Aunque no se hará gran caso en este libro de la discusión abierta por Slavoj Žižek en *Kant avec (ou contre) Sade*¹⁵ que discute en paralelo tanto a Adorno y Horkheimer, como el texto de Lacan, “Kant con Sade”. Dufour manifiesta que en efecto Žižek no toca tampoco la cuestión principal: la ley de Kant y la ley de Sade no son las mismas.

II. Last but no least

La trilogía: Suite de trabajos críticos consagrados al liberalismo

Tres son los trabajos críticos a los que hace mención en la entrevista, consagrados al nuevo relato liberal que se ha apoderado del mundo. La trilogía constituida por: *El arte de reducir cabezas. Sobre la servidumbre del hombre liberado en la era del capitalismo total*,¹⁶ *El divino mercado*¹⁷ y *La ciudad perversa*,¹⁸ cuyo punto de acabamiento lo condenaron a volver al antiguo relato teológico-político.

En éstos Dufour se propuso construir una antropología crítica del liberalismo. Primeramente, haciéndolo con una de las dos corrientes principales de *Les Lumières*: el liberalismo inglés está rigurosamente opuesto al trascendentalismo alemán desde el punto de vista de la regulación moral, “la primera la rechaza, sin embargo, la segunda la practica”. Segundo, al

¹³ Ídem, p. 503.

¹⁴ ONFRAY, Michel, *Le Songe de Eichmann*, Paris, Galilée, 2008.

¹⁵ ŽIŽEK, Slavoj, *Savoirs et dinique*, Toulouse, Éres, 2004.

¹⁶ DUFOUR, Dany-Robert, *El arte de reducir cabezas. Sobre la servidumbre del hombre liberado en la era del capitalismo total*, trad. Alcira Vixio, Buenos Aires, Paidós, 2007. De los textos citados, este es el único título que se encuentra en español.

¹⁷ DUFOUR, Dany-Robert, *Le divin marché*, Paris, Denoël, 2007.

¹⁸ *Op. cit.*

Meno mosso (♩ = ca. 84)

loco

pp

Più mosso (♩ = ca. 100)

molto rubato
legato e cantabile

p

mp

pp

molto rit. ————

lunga

ppp

lunga

lunga

(Ped) →

observarlos bajo todas sus formas. Desde el liberalismo clásico del siglo XVIII hasta los ultraliberalismos y los neoliberalismos aparecidos al comienzo de los años 80. Tercero, al intentar mostrar que el pensamiento liberal procede en sus orígenes de una inspiración religiosa, de suerte que sería adecuado hablar de una “metafísica del capitalismo” que ha dado nacimiento a una nueva religión, aquella, tan actual: *El divino mercado*. Cuarto, al no restringir el liberalismo a un pensamiento simplemente económico, sino al considerarlo como un *pensamiento total*, además de la economía mercantil, considera todas las otras economías humanas, la economía política, semiótica y psíquica. Quinto, al mostrar cómo la política neoliberal intentó reorganizar estas otras economías según el modelo de la rentabilidad empresarial.

Poco antes del giro neoliberal del capitalismo, Lacan había pronunciado frente a su auditorio, en ese momento muy politizado, “el discurso capitalista es locamente astuto [...], marcha sobre ruedas, no puede ir mejor. Pero, precisamente, va demasiado rápido, se consume tan bien que se consume” (conferencia en Milán del 12 de mayo de 1972).¹⁹ El capitalismo funcionaría, pues, de maravillas. Tan bien que un día tendría que terminar... por consumirse a sí mismo. Antes de haberse consumido todos los recursos, la naturaleza, todo, incluidos los individuos que están a su servicio.

En la lógica capitalista, precisaba Lacan, “el esclavo antiguo” fue sustituido por hombres reducidos al estado de “productos”, “productos... tan consumibles como los demás” (17 de diciembre de 1969, en *L'envers*).²⁰ Es en este sentido, un tanto macabro, en el que Lacan proponía entender expresiones ligeramente euforizantes como “material humano” o “sociedad de consumo”. Me parece que podemos acentuar la agudeza de estas palabras tan perspicaces, sí, siempre y cuando le damos lugar al texto de Dufour *El arte de reducir cabezas*.²¹ Un momento de victoria total del capitalismo y la celebración del capitalismo humano, de la gestión ilustrada de los “recursos humanos” y el buen gobierno de “asociados al desarrollo humano”.

Es en esta perspectiva que las palabras de Lacan conservan toda su agudeza. Nos dan a entender de manera sencilla que el capitalismo consume también al hombre. Decían los su-

¹⁹ LACAN, Jacques, *Du discours psychanalytique. Conférence à Milan*, 12 de mayo de 1974. <<http://www.ecole-lacanienne.net/pastoutlacan70.php>> [Revisado el 29/06/2013].

²⁰ LACAN, Jacques, *Séminaire XVII: L'envers de la psychanalyse* <<http://www.ecole-lacanienne.net/seminaireXVII.php>> (*El Seminario, XVII, El reverso del psicoanálisis*, Buenos Aires, Paidós, pp. 32-33).

²¹ DUFOUR, D.R., *op. cit.*

Andante tranquillo (♩ = ca. 100)

delicato

pp

mf

(Ped) →

rrealistas, como eslogan, “comamos al hombre, ¡sabe bien!” ¿Bajo la apariencia del progreso, perduraría, entonces, una discreta antropofagia?

He aquí la tesis de Dufour, luego de preguntarse: ¿Qué consumiría entonces el capitalismo?: ¿los cuerpos? No, eso no es nuevo, se les usaba ya desde hace mucho tiempo, con ideas, incluso, como “cuerpos productivos”. Para Dufour la gran novedad sería la reducción de “las mentes”.

Y nos dice: “Como si el pleno desarrollo de la razón instrumental (la técnica) permitido por el capitalismo, se saldara a costa de un déficit de la razón pura (esa facultad de juzgar *a priori* lo que es verdadero o falso, o incluso lo que está bien o mal)”.²² A su parecer este es el rasgo más eminente que caracteriza el hito de la historia llamada “posmoderna”: el momento en que una parte de la inteligencia del capitalismo se puso al servicio de la “reducción de las cabezas”. Dufour vincula esta consunción actual de las mentes con lo que llama la extinción rápida de las formas filosóficas modernas del sujeto que servían de referencia y nos permitían, hasta ahora, pensar nuestro ser o nuestro acontecer en el mundo. La hipótesis que desarrollará, entonces, es sencilla pero radical: “Asistimos en la actualidad a la destrucción del doble sujeto de la modernidad, el sujeto crítico (kantiano) y el sujeto neurótico (freudiano), a los que no vacilaría en agregar el sujeto marxista”.²³

Estas serán sus precisiones:

Primera tesis. Ese proceso de fractura simultánea del sujeto moderno y elaboración de un nuevo sujeto se desarrolla a gran velocidad. El sujeto crítico nacido alrededor de 1800 ha cumplido dos siglos; el de Freud, que ha dominado casi todo el siglo XX, uno. Estos sujetos, estos viejitos venerables, cuya edad parecía protegerlos de toda ejecución sumaria, están desapareciendo a una velocidad pasmosa. Es un fenómeno sorprendente. Creíamos que esos sujetos filosóficos estaban a salvo de las vicisitudes de la historia, sólidamente instalados en una posición trascendental y que constituían referencias inagotables para concebir nuestro ser en el mundo, y lo cierto es que muchos pensadores continúan reflexionando espontáneamente con tales referencias como si fueran eternas.

Ahora bien, estos sujetos, aunque correspondan a construcciones eminentemente históricas, van perdiendo su evidencia. La potencia del enfoque filosófico que los constituía

²² DUFOUR, Dany-Robert, en *El arte de reducir...*, *op. cit.*, p. 16.

²³ Ídem, p. 17.

The image shows a musical score for piano, consisting of three staves. The top staff is the right hand, the middle is the left hand, and the bottom is the bass line. The score is marked with various dynamics: *pp* (pianissimo), *p cantabile* (piano cantabile), *mp* (mezzo-piano), and *mf* (mezzo-forte). There are also performance instructions: "loco" (ad libitum) and "roll" (roll). The score includes triplets and other rhythmic patterns. The bottom left corner has a pedal marking "(Ped.)" with an arrow pointing right.

parece desvanecerse en la historia, se vuelven borrosos, sus contornos se desdibujan. Estamos pasando a otra forma de sujeto.

Ese largo reinado y ese súbito desvanecimiento no pueden sino sorprendernos. Cuesta trabajo creer que figuras tan catalogadas, tan elaboradas, tan experimentadas puedan desaparecer en tan poco tiempo. Algo parecido a lo que sucedió con los indios de la selva amazónica que –tras atravesar por siglos los ambientes más hostiles–, bajo los auspicios de prácticas simbólicas, sólidamente arraigadas, parecían en pocas semanas incapaces de resistir los ataques brutales de otras formas de intercambio.

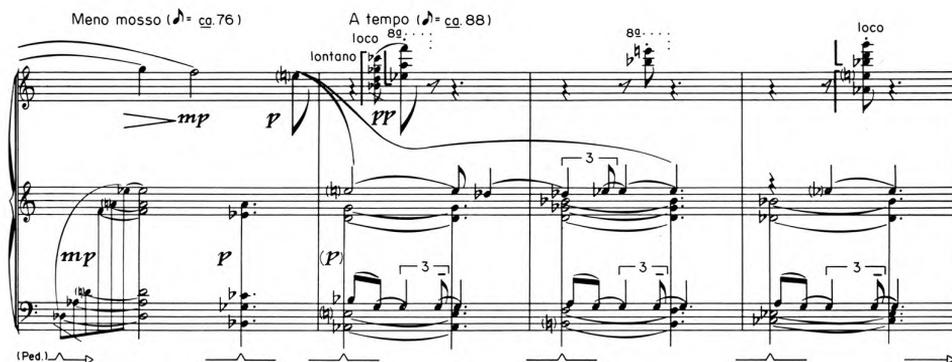
Segunda tesis. Este ejemplo clásico, lo conduce a apostar a que este sujeto moderno, en su doble referencia kantiana y freudiana, está muriendo en Occidente por la generalización de otra forma de intercambio.

Esta muerte programada del sujeto no es ajena, nos dice, a la mutación que observamos hace más de veinte años en el capitalismo. El neoliberalismo, por nombrar de modo sumario ese nuevo estado del capitalismo, está deshaciendo todas las formas de intercambio que subsistían por referencia a un garante absoluto o metasocial. Para ir rápido y a lo esencial, anteriormente había un garante –el patrón oro, por ejemplo– para garantizar los intercambios monetarios, así como hacía falta un garante simbólico (como la Razón, por ejemplo) para sustentar los discursos filosóficos. Pues bien, se ha dejado de lado toda referencia a un valor trascendental para librarse a los intercambios. Dice Marcel Gauchet, “ahora estamos ante actores que se consideran rigurosamente liberados y sin nada por encima de ellos que les impida la maximización de las empresas”.²⁴

El valor de los intercambios ya no estriba en el hecho de que estén garantizados por una potencia superior (de orden trascendental o monetario) sino en las relaciones que pueden establecer en su condición de mercancía. Dicho brevemente, el intercambio comercial hoy tiende a desimbolizar el mundo.

Toda figura trascendental se recusa, y solo quedan las mercancías que se intercambian por su estricto valor comercial. Hoy se nos pide que nos desembarcemos de todas esas sobrecargas simbólicas que garantizaban nuestros intercambios. El valor simbólico queda así desmantelado en beneficio del simple y neutro valor monetario de la mercancía. De tal suerte que ninguna otra consideración (moral, tradicional, trascendente, transcendental...)

²⁴ GAUCHET, M., *La démocratie contre elle-même*, Paris, Gallimard, 2002. p. XXV.



pueda constituir obstáculo para su libre circulación. Los hombres deben plegarse al juego de la circulación infinita y ampliada de la mercancía. La desimbolización afecta la lengua y las maneras de hablar, ejemplos cómicos y probablemente anodinos, podrían conducirnos a ejemplos donde se pueda llegar a ver la afectación de nuestra aptitud para el discurso. Ya vemos aquí cuestionado todo el peso de lo simbólico en los intercambios que ocupó el trabajo de Lévi-Strauss y la antropología que dominó todo el siglo XX.

Sin rodeos: El triunfo del neoliberalismo comporta una alteración de lo simbólico.

Nos vemos, pues, obligados a retomar con una mirada nueva el análisis de lo simbólico en los tiempos de la modernidad, ya que si se nos conmina a extender la esfera de la aplicación del modelo de mercado mucho más allá del terreno del intercambio comercial, habrá que pagar un precio por esta extensión.

Comenzamos a descubrir que el neoliberalismo, como todas las ideologías precedentes que se forjaron en el siglo XX (el comunismo, el nazismo...) no desea otra cosa que fabricar un hombre nuevo (algo que comienza a ser explorado por autores de la talla de Le Goff, y otros). Este cambio radical en el juego de los intercambios implica una nueva mutación. En la medida en que todo garante simbólico de los intercambios entre los hombres tiende a desaparecer, lo que cambia también es la condición humana.

Pero la gran fuerza que posee esta nueva ideología, en comparación con las precedentes, estriba en que no comenzó por apuntar al hombre mismo mediante programas de reeducación y coerción. Se contentó con introducir una *nueva jerarquía del objeto*, definido como simple mercancía, y dejó que el resto llegara solo: que los hombres se transformaran a medida que se adaptaban a la mercancía, promovida para ellos como lo único real. Formar *Un hombre sin gravedad. Con el imperativo de gozar a todo precio*. Un hombre liberal que trastocaría la simple economía libidinal.

El nuevo *training* se efectúa, pues, en nombre de una realidad, a la que más vale adaptarse que oponerse. Ese adiestramiento siempre debe parecer suave, querido, deseado, como si se tratase de una serie de *entertainments* (de televisión, publicidad). Pronto veremos qué formidable violencia se oculta detrás de esa fachada *soft*. Y si hay alguna región del mundo que se quiera sustraer a ese adiestramiento *soft*, ya sabemos que esta ideología no se arredrará ante nada para conseguir que esas zonas recalcitrantes reciban, voluntariamente o a la fuerza, los "beneficios" del nuevo capitalismo (¿no es así muy claramente mostrado con el mundo árabe? o ¿con los indígenas en México?). Sobre todo si estas zonas poseen recurso estratégicos.

1124

calando ----- Nostalgico, lamentoso (♩ = ca 76) stringendo ----->

(Ped) -----*

Ped. -----*

Ped. -----*

Ped. -----*

Cuando se habla de “la producción de un nuevo sujeto” se entiende “sujeto” en el sentido filosófico del término, no se habla del individuo en el sentido sociológico, empírico, ni mundano de la palabra. Se habla de la nueva forma filosófica de un sujeto hasta ahora inédito, que está en proceso de construcción.

Se habla del “sujeto” en el sentido filosófico cuando se dice que se ha quebrado al “sujeto kantiano” o al “sujeto freudiano”. Estas son formas construidas por el entendimiento para fijarse durante un determinado tiempo como una disposición trascendental que está más allá de la multiplicidad de las sensaciones, los sentimientos y las experiencias posibles.

A manera de conclusión: Dufour sostiene que hoy se apunta contra las dos formas de sujeto que se construyeron a lo largo de la modernidad y definieron la modernidad misma.

Patricia Garrido

(stringendo) ----- Allegro risoluto, con fuoco (♩ = ca. 104)

89... *violento* *sf* *nervoso* *fr.* *loco* *loco*

legato *sf* *mf < sf* *mf < sf*

(Ped.) →

Detailed description: This is a page of a musical score for piano. It features three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a lower bass staff. The tempo is marked 'Allegro risoluto, con fuoco' with a quarter note equal to approximately 104 beats per minute. The score includes various performance instructions such as 'stringendo', 'legato', 'violento', 'nervoso', 'loco', and 'fr.' (fermatina). Dynamics range from *sf* (sforzando) to *mf* (mezzo-forte). The music consists of complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, with some passages marked 'loco' indicating a more free or expressive style. Pedal markings are present at the bottom of the page.

CUADRADA

BOLÍVAR ECHEVERRÍA

(Riobamba, Ecuador, 1941 – Ciudad de México, 2010. Nacionalizado mexicano)

Bolívar Echeverría y la Teoría crítica en el siglo XXI

Si se mira panorámicamente la compacta pero vasta obra del filósofo y economista Bolívar Echeverría (en adelante BE) con la Teoría crítica como referencia, es imprescindible aludir a tres coordenadas para identificar la especificidad de su horizonte de intelección y su contribución para el renacimiento del marxismo en el siglo XXI.

La primera es una coordenada de orden geohistórico-cultural: BE es un hijo pródigo del 68 alemán y del anti-imperialismo latinoamericano. El 68 fue un movimiento antiautoritario en el Tercer, en el Segundo pero también en el Primer Mundo. Como primer movimiento social mundializado en la historia de la modernidad capitalista, constituyó una respuesta al Estado autoritario en sus modalidades tanto occidentales como orientales. Desde esa especificidad, el 68 ofreció un espacio privilegiado como mirador geohistórico a Alemania que el latinoamericano BE aprovechó de modo excepcional.

Junto con José María Pérez Gay, formó parte del “Grupo del Tercer Mundo” de Rudi Dutschke –quien dirigió el 68 alemán y tenía lazos personales con Herbert Marcuse, lazos que BE de modo explícito aclaró que él nunca sostuvo–. Si ya por ser la novela que narra la historia de Dutschke es inolvidable, “Tu nombre en el silencio” de Pérez Gay ha adquirido después del fallecimiento de BE una vigencia primordial. Esta hermosa novela, en uno de sus pasajes centrales, cita el cartel que detonó el 66 alemán –puesto que allá empezó un par de años atrás–, convocó con un solo día de antelación a más de dos mil quinientos estudiantes en el centro de Berlín Occidental. De modo conmovedor, ahí se muestra que para trascender la modernidad como la marcha sin fin de una catástrofe, el silencio desde el anonimato en la multitud tiene que dejarse atrás.*

* Estas cursivas y las que siguen son del autor .

The image shows a musical score for a piece by Bolívar Echeverría. It consists of two staves: a piano (right) and a bass (left). The piano part starts with a treble clef and a 7/8 time signature, while the bass part starts with a bass clef and an 8/8 time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Key markings include 'energico (lo stesso tempo)' at the top, 'loco' in both staves, and dynamic markings 'ff' (fortissimo) and 'mp' (mezzo piano). The piano part has a '6' under a group of notes, and the bass part has a '7' and '5' under notes. The score ends with a '6' in the piano staff and an '8' in the bass staff. A 'Ped.' (pedal) marking is visible at the bottom left.

Erhard y los partidos políticos de Bonn respaldan
 el asesinato de miles de personas exterminadas con napalm y gas defoliador.
 La intervención de los Estados Unidos en Vietnam
 lesiona los intereses del sistema democrático.
 Quien se atreva a rebelarse contra la explotación y la represión, será exterminado...
 Los pueblos de Asia, África y América Latina luchan
 contra el hambre, la degradación y la muerte...
 En Cuba, Vietnam y el Congo
 la respuesta de los capitalistas es la guerra.
 Los países capitalista y socialista se ponen de acuerdo
 a costa de las naciones débiles y subdesarrolladas...
 Nosotros ayudamos a los explotadores a llevar a cabo el genocidio...
 ¿Cuánto tiempo más vamos a permitir que sigan asesinando en nuestro nombre?¹

Este cartel es revelador porque permite constatar que, *desde muy temprano*, mucho antes de la caída del Muro de Berlín, *BE ya es un crítico incisivo del sin sentido cómplice con la modernidad como devastación que tiene lo que luego denominará el “pseudosocialismo stalinista”*. El enriquecimiento que a su mirador político aporta el 68 alemán es muy radical: *le abre la crítica al Estado autoritario en todas sus modalidades*. Desde aquel tiempo el grupo de Dutschke trabaja la crítica de Horkheimer a *El Estado autoritario* –ensayo que, posteriormente, BE traducirá al español (primero en la revista *Palos de la Crítica* núm. 1, en 1980, y luego, en 2006, en *Itaca*)–. El profundo impacto que desde antes de su partida a Alemania ya había impreso en BE la revolución cubana, *alcanza una radicalidad mayor con el 68 alemán: desde ahí podía y debía forjarse una crítica radical al “socialismo oriental” que desde las latitudes latinoamericanas hubiera sido mucho más difícil edificar*.

Antes del regreso de BE a América Latina –retornó para auxiliar a Régis Debray en sus labores de apoyo al Che Guevara–, en la historia del pensamiento crítico latinoamericano habíamos tenido pocos pero destacados marxistas herederos de la Teoría de la enajenación, sin embargo, nunca habíamos tenido un marxista vinculado a la Teoría crítica que cuestio-

¹ PÉREZ Gay, José María, *Tu nombre en el silencio*, Ciudad de México, Alfaguara, 2006, pp. 208-209.

The image shows a musical score for piano and voice. The score is divided into four measures. The vocal line is written in a single staff with a treble clef. The piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clefs). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The vocal line includes lyrics: "calando", "come un eco", and "in lontananza". The piano part includes dynamics such as *f*, *mf*, *mp*, *p*, *pp*, and *ppp*. There are also performance markings like "loco" and "più p". A pedal point is indicated at the bottom left with the symbol "Ped".

nara el carácter pseudosocialista de la URSS: *el primer marxista latinoamericano crítico radical de la URSS fue BE.*

Esencialmente, este no fue el único impacto del 68 alemán en su mirador. El grupo de Dutschke veía en guerras como la de Vietnam mediaciones que mostraban la incertidumbre y las amenazas que había inaugurado la era atómica. BE acostumbrada decir que nosotros, sujetos del siglo XXI, somos muy posiblemente sujetos colocados entre dos holocaustos: Hiroshima y Nagasaki y otros del porvenir. Su fino cuestionamiento a la unidimensionalización de la modernidad definida puramente como sinónimo de progreso o, exactamente al revés, puramente como devastación, empezó a emerger allí. Desde uno de los países centrales de la mundialización capitalista, en la Alemania de los 60, podía vislumbrarse con toda nitidez la ambivalencia radical, el autosabotaje que el capitalismo le imprime a la modernidad.

Allí fue donde tuvo sus trazos germinales el fundamento radical de la línea del marxismo crítico que va a fundar BE. Desde su horizonte de intelección como desde ningún otro puede descifrarse en todos sus alcances lo que significa vivir en el siglo XXI: la era del mayor progreso tecnológico en la historia de la humanidad y, a la par, el tiempo de la barbarie. En este sentido, *Las ilusiones de la modernidad*² constituye una obra imprescindible en la historia del marxismo clásico, justo y ante todo, porque —en particular en su ensayo intitulado “Modernidad y capitalismo (15 tesis)” — sabe descifrar la combinación de progreso y devastación como legalidad esquizoide de la modernidad realmente existente, es decir, de la forma capitalista de la modernidad.

La segunda es una coordenada de orden heurístico-político: la fundación de la lectura praxeológico-concreta de El capital.

Para oponerse a su conversión en un “saber que no sabe nada” —como había planteado Sartre—, BE va a hacer estallar los marcos con los que, en el curso del siglo XX, el marxismo había sido absorbido y doblegado por el mito del progreso. En este sentido, funda una lectura de El capital que se contrapone radicalmente a las lecturas que el marxismo progresista había creado tanto con el marxismo socialdemócrata como con el marxismo soviético y estructuralista. Nada de que la certeza de niveles de vida cada vez más elevados y la marcha indetenible hacia un bienestar garantizado constituye la promesa irrefrenable del capitalismo, como había sostenido el discurso socialdemócrata. Nada tampoco de que el derrumbe del capitalismo constituye prácticamente un futuro ineluctable, que sucederá más pronto que tarde para conducirnos a la salvación, como promulgó con su mesianismo el marxismo soviético. Ninguna aceptación del progreso como destino inexorable porque esas ilusiones no hacen más que mantener en pie la marcha de la barbarie y sus peligros.

Si colocamos la praxis como fundamento de la que hay que valorar como la lectura más avanzada de El capital, existe una notoria influencia de la caracterización de Horkheimer de la Teoría crítica en

² ECHEVERRÍA, Bolívar, *Las ilusiones de la modernidad*, Ciudad de México, UNAM / El Equilibrista, 1995.

(calanda)----- Lontano, estatico (♩ = ca 80)

5 7 5 7 5 7 5

ancora più p pp mf pp mf p

(Ped.)

la conceptualización original que formula BE en su obra central *El discurso crítico de Marx*³ —una obra sin la cual el resto de sus aportaciones en los más diversos campos disciplinarios se debilitaría sobremanera—. Desde su lectura original del capítulo primero dedicado a la mercancía y su conceptualización de la Ley general de la acumulación capitalista, BE lleva muy lejos los planteamientos con los que Horkheimer sostenía que la Teoría crítica es necesaria porque existe una situación crítica en la realidad de nuestra era: BE introduce una teoría radical de la crisis en la modernidad que sustenta en su innovadora concepción del valor de uso.

Su lectura de *El capital* no es sólo praxeológica, es una lectura praxeológico-concreta justo debido a que su fundamento es, más que solo la teoría de la praxis, la reconceptualización de la praxis desde el valor de uso. Porque valor de uso es el nombre de un horizonte de intelección que coloca la vida humana como plataforma de su criticidad, ubicar la contradicción valor / valor de uso como núcleo del cuestionamiento a la modernidad capitalista es decisivo. En el punto de partida del libro I de *El capital* permite vislumbrar que la propiedad privada, por principio, hace imposible la reproducción de la vida social, y que precisamente es a la función de neutralización de esa imposibilidad a la que se dirige el surgimiento de la forma valor; en el punto de llegada de ese mismo libro I, la Ley general de la acumulación capitalista es abordada para demostrar el carácter esquizoide de la modernidad: constituir una era inédita en la historia de las sociedades de clase o antagónicas en la cual no es la ausencia sino la presencia del progreso tecnológico, dominado realmente por el capital, el detonante de una escasez indudablemente artificial que, desde el desempleo y la caída salarial, impone un escenario de devastación creciente de los fundamentos de la vida humana. Al subsumir formal y realmente el progreso tecnológico, la forma capitalismo traiciona la promesa que trae consigo la modernidad, la de vencer la escasez y mejorar el nivel de vida de todos, de modo que, tendencialmente cada paso adelante suyo, a través de la masificación de la miseria, genera múltiples cercenamientos del sujeto social y, por tanto, heridos y muertos. Llevando lejos la definición que Horkheimer dejó en un plano de orden puramente epistemológico, BE demuestra que la combinación de progreso y devastación define la legalidad histórica de la modernidad capitalista y hace de ella una legalidad esquizoide.

Porque desarrolla el proyecto que designa el concepto crítica en la *Crítica de la economía política* para descifrar la tendencia epocal hacia una situación de crisis cada vez más radical con la marcha de la modernidad, la lectura de *El capital* de BE abrió la puerta para entender y encarar el siglo que empezamos a vivir: el siglo de la crisis civilizatoria del capitalismo. En este sentido, cabe afirmar que el suyo es un discurso que prepara el renacimiento del marxismo crítico del siglo XXI.

La tercera coordenada es la transdisciplinarietà como fundamento de la crítica cosmopolita a la modernidad.

BE buscó no saltar sino romper todas las fronteras entre las más diversas disciplinas al conectar autores sumamente disímiles e incluso contrapuestos: Marx, Heidegger, Weber,

³ ECHEVERRÍA, Bolívar, *El discurso crítico de Marx*, Ciudad de México, Era, 1986.

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The score is divided into measures, with measure numbers 5, 7, and 8 indicated. Above the first measure, the instruction 'rubato' is written. Above the second measure, 'a tempo' is written. Dynamics are marked as 'pp' (pianissimo) and 'mf' (mezzo-forte). An articulation mark '< poco >' is present above the second measure. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs. At the bottom left, there is a '(Ped.)' instruction with a right-pointing arrow.

Braudel, Saussure, Jakobson, Benjamin y muchos más. No se negó a los más abiertos diálogos y diversas interlocuciones. Sin hermetismos ni dogmas, su modo de entender al marxismo siempre buscó, más que interdisciplinariedad múltiple, una interacción transdisciplinaria: economía, filosofía, antropología, historia, política, sociología, semiótica y estética, todo esto estaba allí, pero desde un mirador irrenunciablemente comprometido en la búsqueda de la *afirmación del sentido del sujeto*.

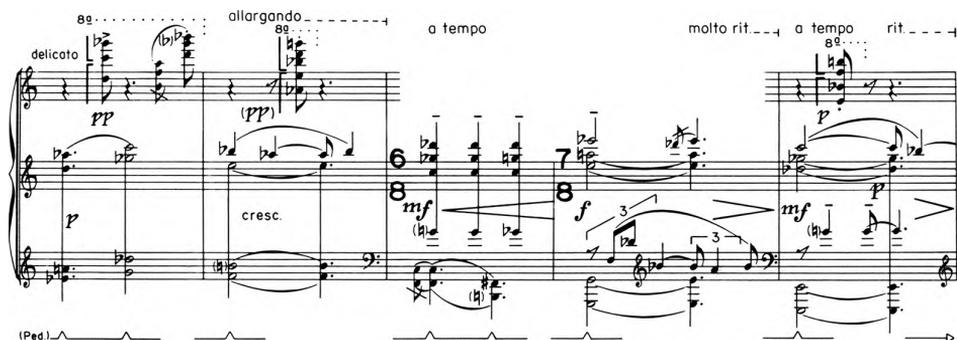
En ese diálogo transdisciplinario impugnó el mito del progreso sin renunciar al proyecto crítico-trascendental del progreso. Sin confundir uno con el otro para lanzar por la borda éste último, en esa distinción es esencial su diálogo con uno de los autores fronterizos de la Escuela de Frankfurt que mayor influencia ejerció en ella –ante todo sobre la perspectiva de *Dialéctica de la Ilustración y Estado Autoritario*–: Walter Benjamin.

Mediante la famosa alegoría benjaminiana del jugador automático de ajedrez, que siendo manejado por un enano impresentable oculto debajo del tablero vence a cualquier contrin-cante, impugna aquella lectura de *El capital* que, sin superar consistentemente al “marxismo soviético”, le confiere una concepción cientificista o histórico-endógena del progreso. Un punto de vista en el que la dialéctica de las fuerzas productivas y las relaciones de producción es concebida como un

proceso orgánico en el que una masa tal, en principio amorfa, que sería las fuerzas productivas, se va dando sucesivamente, como lo hacen los crustáceos, caparazones, que serían las relaciones de producción, que primero le ayudan a crecer y después le estorban, justamente para crecer y, en esa medida, son desechadas una tras otra.⁴

Como si se tratara del jugador de ajedrez, la *crítica de la economía política* de Marx solo tiene como una apariencia exterior o ilustrada la documentación paso a paso con datos estadísticos de lo que se está afirmando, debajo de la cual, como si se tratara del enano impresentable, se introduce una racionalidad inédita cuyo tipo de fundamentación hace estallar los marcos de intelección del discurso cientificista o racionalista, que todo lo pretende medir y cuantificar porque si no carece de “verdad”: la contradicción valor / valor de uso –no la contradicción fuerzas productivas / relaciones de producción como versión “marxista” del mito del progreso– es justo la que permite descifrar la forma específica de la enajenación en

⁴ “Crítica a ‘La posibilidad de una Teoría Crítica’ de György Markus”, *Mundo Siglo XXI*, núm. 21, CIE-CAS-IPN, Ciudad de México, 2010, p. 10.



la modernidad del capitalismo y, desde ahí, la desquiciada combinación de progreso y devastación que rige nuestra era. De ningún modo es el materialismo histórico de Marx, sino el marxismo progresista, el que mira desde esa ilusión el progreso como una fuerza endógena o consubstancial de la modernidad.

Del mismo modo en que Benjamin distingue entre la “locomotora” del progreso y el potencial libertario de la técnica lúdica en la modernidad, Bolívar Echeverría diferencia el mito y el proyecto crítico-trascendental del progreso. Para él, el progreso no constituye una fuerza immanente o endógena pero tampoco una fuerza heterónoma o exógena de la modernidad, más bien, constituye una *potencialidad de realización factible pero impredecible* porque, justo y ante todo, depende de la *asunción y desarrollo de lo político para que los sujetos trasciendan históricamente la legalidad esquizoide que constituye el progreso devastador en el capitalismo*. Si y solo si estos sujetos asumen su desarrollo, los proyectos de una modernidad transcapitalista podrían resultar vencedores y la dinámica de la devastación detenerse para poder contrarrestar sus efectos que, en sus alcances más radicales, ya son de largo plazo. El *proyecto crítico histórico-trascendental del progreso*, en consecuencia, está lejos de ser la constatación de una suma de hechos indetenibles que tienen predestinado su futuro triunfador, solo tiene sentido desde el esfuerzo político por subvertir la historia de la devastación para reorganizar el mundo social de un modo soberano alternativo, para crear condiciones sobre las cuales todos los individuos puedan tener una participación efectiva en la definición del rumbo de la historia y la civilización.

Desde el mirador de Walter Benjamin, mesianismo no es el nombre de la espera político-religiosa del líder que, por fin, podrá guiar hacia la redención. Más bien desboca el uso convencional del término para constituir una *alegoría*: una metáfora que, a partir de reconocer la interminable acumulación contemporánea de ruinas sobre ruinas, emplaza al despertar de una fuerza político esperanzadora en todos y cada uno que emerge cuando los dominados modernos asumen su compromiso con el viaje del “ángel de la historia” para alcanzar el cielo.

Luis Arizmendi

1132

The musical score is written for piano and consists of four measures. The first measure is marked "a tempo" and "pp". The second measure is marked "(pp)". The third measure is marked "p dolce". The fourth measure is marked "allargando" and "p". The score includes dynamic markings, articulation marks, and a pedal point at the bottom.

ROBERTO ESPOSITO

(Nápoles, Italia, 1950)

El trabajo de Roberto Esposito es el resultado de la articulación de diferentes áreas y temas de reflexión, como la deconstrucción del pensamiento político occidental, el pensamiento político italiano y la biopolítica. Su producción intelectual es vasta y se ha desarrollado fundamentalmente en el campo de la filosofía y la teoría política.¹ El objetivo filosófico de Esposito es doble. En primer lugar, deconstruye el léxico político tradicional de Occidente, dominado por las categorías de orden, bien, soberanía, poder, persona, propiedad, derecho, etcétera. Este proceso busca mostrar el trasfondo de sentido antinómico y aporético del cual surgen estas nociones y en el cual operan. El autor italiano reconoce que las categorías clásicas de la política “continúan organizando el discurso político más difundido”, pero afirma que el sentido de las mismas se muestra “cada vez más debilitado y carente de verdadera capacidad interpretativa”.² Este diagnóstico se relaciona con el segundo objetivo filosófico, que es construir nuevos conceptos para pensar la situación política actual. En este punto, las categorías políticas centrales que propone Esposito son tres: biopolítica, comunidad e inmunidad.³

¹ Sus libros más importantes son *Categorías de lo impolítico*, 1988; *Confines de lo político. Nueve pensamientos sobre política*, 1993; *Communitas. Origen y destino de la comunidad*, 1998; *Immunitas. Protección y negación de la vida*, 2002; *Bíos. Biopolítica y filosofía*, 2004; *Tercera persona. Política de la vida y filosofía de lo impersonal*, 2007, y *Comunidad, inmunidad y biopolítica*, 2008.

² ESPOSITO, Roberto, *Bíos. Biopolítica y filosofía*, Buenos Aires, Amorrortu, 2009, p. 23.

³ ESPOSITO, Roberto, “Biopolítica y filosofía (Entrevistado por Vanessa Lemm y Miguel Vatter)”, en *Revista de Ciencia Política*, vol. 29, núm. 1, UC, Santiago de Chile, 2009, p. 134.

(allargando) ----- Grave, oscuro (♩ = ca. 69) ----- rall. e perdendosi ----- lunga

sotto voce
p *più p* *pp* *lunga*

pp *ppp* *pp* *lunga*

(Ped.)

il bosso legato es

Esposito asume que la tradición filosófica italiana, a diferencia de la filosofía analítica anglosajona, la hermenéutica alemana y la desconstrucción francesa, se ha construido en el punto de encuentro entre la historia, la vida y la política. Desde Maquiavelo a Vico, de Croce a Gramsci, la filosofía italiana estuvo siempre interesada en la interrogación política del presente.⁴ Esta interrogación crítica –que retoma el proyecto de Michel Foucault de la “ontología del presente”– apunta a problematizar la situación actual de nuestras prácticas, instituciones y formas de convivencia. Se trata de un saber político que cuestiona las relaciones de poder sedimentadas. La relación política con el presente no consiste en aprehender el tiempo en pensamientos, como sostuvo Hegel, sino en someter la historicidad a una crítica que sea capaz de desentrañar “el fondo de sentido de lo que llamamos el ‘hoy’”.⁵ En este contexto, Esposito sostiene que la política contemporánea es esencialmente biopolítica, pues “ya no es concebible otra política que una política de la vida [...]”.⁶ Esto lo lleva a postular un desplazamiento del campo, de la lógica y del objeto de la política, en virtud del cual la política ya no consiste en la correcta definición del poder, la medida de su ejercicio o el establecimiento de sus límites normativos.⁷ Lo que define esta mutación radical es la estrecha conexión que hoy existe entre la política y la vida. Siguiendo a Walter Benjamin, Esposito define a la vida como “el suceso, la situación, que por definición tiende a rehuir su propio sitio, romper sus propios límites y volcarse fuera de sí”.⁸ Definida así la vida –no la vida sin más, sino la vida *común*, la vida-en-comunidad–, los procedimientos biopolíticos buscan excluir cualquier “forma de vida” común de la vida misma, reduciéndola a una vida biológica. “Para relacionarse con la vida, la política parecería tener que privarla de toda dimensión cualitativa, volviéndola ‘sólo vida’, ‘pura vida’, ‘vida desnuda’”.⁹ La política penetra en la vida y ésta se vuelve cada vez más un asunto de administración y de control social.

Antes afirmamos que Esposito define a la tarea crítica como la identificación de las palabras clave, o los paradigmas fundamentales, en torno a los cuales se estructura el presente. Esposito sostiene que la *inmunidad* es la categoría biopolítica central que define a la

⁴ Cfr. CAMPBELL, Timothy, “Interview: Roberto Esposito”, en *Diacritics*, vol. 36, núm. 2, Johns Hopkins University Press, Baltimore, Summer 2006.

⁵ ESPOSITO, Roberto, *Comunidad, inmunidad y biopolítica*, Barcelona, Herder, 2009, p. 110.

⁶ ESPOSITO, Roberto, *Bíos*, op. cit., p. 23.

⁷ Ídem, p. 26.

⁸ ESPOSITO, Roberto, *Inmunitas. Protección y negación de la vida*, Buenos Aires, Amorrortu, 2005, p. 49.

⁹ Ídem, pp. 25-26.

1134

Piano

Andante misterioso (♩ = ca. 88)

pp il basso sotto voce

sf sf mf f

loco

Ped →

época actual. Más precisamente: el exceso de inmunización estructura la vida contemporánea.¹⁰ El alcance de esta noción no puede determinarse si no se considera la relación que mantiene con la categoría de *comunidad*. Para entender mejor el diagnóstico que Esposito ofrece de la situación política contemporánea, es necesario que veamos primero cómo interactúan estas dos categorías centrales del pensamiento político.

La filosofía no debe encontrar el origen de la experiencia y del devenir político en la lengua griega o alemana –como lo hicieron en su momento Nietzsche, Heidegger o Arendt–, sino más bien en los términos latinos *communitas* e *immunitas*, que comparten una misma raíz etimológica: el *munus*. Este término se relaciona con la semántica del don y de la obligación frente al otro. De allí que, originariamente, la comunidad se identifique con las experiencias de la pérdida, la sustracción, la expropiación, la alteración y el riesgo. ¿Qué pone en riesgo la comunidad del *munus*? Esposito es claro al respecto: “la identidad individual del sujeto”,¹¹ pero en general toda idea inmunitaria de propiedad, límite, estabilidad y subsistencia. La noción de comunidad que explora Esposito se distingue del léxico comunitarista o multiculturalista estadounidense, que identifica la comunidad con la identidad de un grupo étnico, su pertenencia a un territorio o su propia lengua. Al contrario, la comunidad del *munus* alude al contacto o contagio potencialmente peligroso con el otro: “los miembros de la comunidad, más que identificarse por una común pertenencia, están vinculados por un deber recíproco de dar, por una ley que obliga a salir de sí para volverse al otro y llegar casi a expropiarse en su favor”.¹² Contra la amenaza comunitaria, la modernidad ha puesto en marcha el dispositivo inmunitario, que busca conservar el *munus* –la deuda, la obligación con el otro– pero de un modo no positivo, como lo hace la comunidad, sino negativo. La *immunitas* busca proteger la identidad de los individuos o de los grupos difiriendo la “peligrosa contigüidad” de los sujetos, y para ello los descarga o exonera de todo deber o deuda, reclusándolos “en el caparazón de su propia subjetividad”.¹³ Mientras la *communitas* libera al individuo a la vertiginosa exterioridad del don y de la obligación, la *immunitas* reenvía al sujeto dentro de sí mismo y reconduce el afuera comunitario “hacia dentro, eliminándolo en cuanto afuera”.¹⁴ La operación inmunitaria por excelencia es la prevención: al interiorizar

¹⁰ ESPOSITO, Roberto, *Comunidad...*, op. cit., p. 111.

¹¹ Ídem, p. 98.

¹² Ibídem.

¹³ Ibídem.

¹⁴ Ibídem.

The image shows a musical score for piano, likely from a 19th-century work. It features two staves: a treble clef staff with a 7/8 time signature and a bass clef staff. The score is divided into three measures. The first measure is marked 'rall' and contains a fortissimo (*sf*) chord followed by a mezzo-forte (*mf*) chord. The second measure is marked 'a tempo, stringendo fino al Violento con brio' and contains a pianissimo (*pp*) chord with a 'loco' marking. The third measure is also marked 'a tempo, stringendo fino al Violento con brio' and contains a pianissimo (*pp*) chord with a 'loco' marking, followed by a mezzo-piano (*mp*) chord. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. At the bottom left, there is a 'Ped.' marking with an arrow pointing right.

el riesgo exterior, apropiándose de éste de un modo neutralizador, la prevención hace de la cura una modalidad negativa de la enfermedad.

La primera aclaración que debemos hacer es que la relación que existe entre comunidad e inmunidad no es de oposición o de mutua exclusión, sino de proximidad y a la vez de distanciamiento. Hay inmunidad porque hay comunidad, pero la comunidad –al igual que la vida– siempre busca rehuir los contornos inmunitarios. En segundo lugar, el contraste entre la *communitas* y la *immunitas* no es análogo a la oposición entre lo público y lo íntimo. La *communitas* no es la *res publica*,¹⁵ aunque es posible afirmar que sí se identifica con la dimensión agonal y conflictiva del espacio público. La comunidad implica la desconstrucción de la frontera entre lo íntimo y lo público: comunidad es la experiencia que expone lo íntimo, y es el ámbito donde lo exterior se comunica íntimamente sin perder su carácter de exterioridad riesgosa. El secreto está destinado a ser compartido: en ello radica su carácter comunitario y su potencial riesgo. Como afirma Maurice Blanchot –un autor del cual Esposito toma muchos elementos de comprensión–, la comunidad articula “una soledad vivida en común y prescrita a una responsabilidad desconocida (cara a cara con lo desconocido)”.¹⁶ La intimidad comunitaria no es el silencio recóndito o un secreto compartido, sino el afuera donde las palabras se despliegan infinitamente. En tercer lugar, el contraste entre la *communitas* y la *immunitas* no puede ser eliminado: la comunidad no es “lo bueno” que debe superar “lo malo” de la inmunidad. Si la comunidad no es la unión sin fisuras, la inmunidad tampoco es el estado de caída de un momento inicial de convivencia pacífica y armónica. Esposito tampoco postula el retorno a las formas pre-inmunitarias del lazo social, pues con el desarrollo de la modernidad el proceso de inmunización de la comunidad es irreversible.

¿En qué áreas o temas de reflexión Esposito es deudor de la Escuela de Frankfurt? La filiación de Esposito con la Escuela de Frankfurt no es directa, pero hay algo en común entre su enfoque y el de aquella, que es la intención de sondear “la antropología del *homo totalitarius*”.¹⁷ En sintonía con la vieja Teoría crítica, Esposito considera al nazismo como un umbral decisivo en el proceso de control y administración social. No se puede pensar la política sin incluir una explicación del nazismo.¹⁸ En efecto, a partir del umbral histórico y epistemo-

¹⁵ Cfr. Esposito, Roberto, *Communitas. Origen y destino de la comunidad*, Buenos Aires, Amorrortu, 2003, p. 29.

¹⁶ BLANCHOT, Maurice, *La comunidad inconfesable*, Madrid, Arena, 2002, p. 42.

¹⁷ ESPOSITO, Roberto, *Comunidad...*, op. cit., p. 82.

¹⁸ ESPOSITO, Roberto, *Bíos*, op. cit., cap. 4.

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves. The music is written in a key with one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The score includes various dynamic markings such as *mp*, *mf*, *ff*, and *f*. There are also performance instructions like *loco*, *stringendo*, and *ped.* (pedal). The notation includes complex rhythmic figures, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. The score is marked with *ag.* (accelerando) and *rit.* (ritardando) markings. The piece concludes with a double bar line and a right-pointing arrow.

lógico que trazó el nazismo, “ya no puede pasarse por alto la cuestión biopolítica”,¹⁹ pues éste llevó a un grado nunca antes visto la biologización de la política. El supuesto de esta biologización era que el pueblo alemán se entendía como un cuerpo orgánico necesitado de una cura radical, la cual solo podía consistir en extirpar violentamente de él una parte considerada espiritualmente muerta: el pueblo judío. Esposito afirma que no hay una diferencia clara entre el nazismo y los procesos de excesiva inmunización actual que llevan a cabo los Estados formalmente democráticos. En ambos casos se intenta realizar paroxístmicamente la lógica inmunitaria: la protección del cuerpo político puede acabar con la destrucción de este. Al igual que los frankfurtianos, Esposito considera que la experiencia nazi debe hacernos recordar que la política entendida como una administración biologicista de lo social puede derivar en una tanatopolítica. Ahora bien, el paradigma inmunitario tiene una ventaja hermenéutica respecto de las explicaciones tradicionales de la Teoría crítica. Este indica que el control y la producción de la vida no se ejercen únicamente a través de formas políticas totalitarias. La inmunidad es el modo antinómico en que la vida se afirma a través de su negación, es decir, en la inmunización las modalidades conservativa y destructiva de la vida

hallan finalmente una articulación interna, una juntura semántica, que los pone en relación causal, si bien de índole negativa. Esto significa que la negación no es la forma de sujeción violenta que el poder impone a la vida desde fuera, sino el modo esencialmente antinómico en que la vida se conserva a través del poder.²⁰

El principal aporte que realiza Esposito a la Teoría crítica es postular que el exceso de inmunización define la forma dominante de la política contemporánea. Esto significa que la inmunidad ha sobrepasado los límites del control social o político: hemos dicho que lo que protege el cuerpo político también puede llevarlo a su destrucción. La inmunización desarrollada en altas dosis se pone en evidencia en las “guerras preventivas” contemporáneas. Estas guerras han producido una “crisis inmunitaria”, pues la violencia rompe los diques de contención políticos que la rodean y arrastran a las sociedades enteras a una destrucción sin fin. En las “guerras de policía” –como la “guerra contra el narcotráfico” en México– y

¹⁹ Ídem, p. 239.

²⁰ *Ibid.*, p. 74.

The image shows a musical score for piano, likely from a 20th-century work. It consists of three systems of music. The first system begins with a *stringendo* marking and a tempo of 89. The music is in a minor key, indicated by a flat sign. The first system features a treble clef staff with a series of chords and a bass clef staff with a melodic line. Dynamic markings include *f* (forte) and *ff* (fortissimo). The second system continues the piece, with a *loco* marking and a *f* dynamic. The third system concludes with a *ff* dynamic and a *loco* marking. A *Ped.* (pedal) marking is present at the bottom of the first system. The score is written in a clear, professional style with various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

en los “ataques suicidas”, la sangre se derrama por todas partes y ellas no solo despedazan a los cuerpos individuales, sino también a las sociedades en su conjunto. Pensemos también en los cierres racistas o xenófobos de las fronteras geográficas y culturales, entendidas como la expresión extrema de la intolerancia a lo que es externo o diferente a lo propio. Lo que tienen en común estas formas de reforzamiento obsesivo de la *immunitas* es que excluyen “la idea misma de un afuera” y no admiten “nada ajeno que pueda amenazar la lógica del Uno-todo”.²¹

¿La tendencia a que se refuercen los controles inmunitarios, y con ello las “crisis inmunitarias”, es irreversible? Si la inmunización de la comunidad es irreversible, ¿cómo activar –o reactivar– formas comunitarias de obligación política con el otro? ¿La globalización es un callejón sin salida, en el sentido que no cabe esperar de ella el florecimiento de formas de libertad comunitaria que resistan al exceso inmunitario? Ya contamos con algunos elementos para responder la primera pregunta. Es claro que la *immunitas* no puede ser totalmente eliminada de la experiencia contemporánea porque es el paradigma que define la época actual. Hay un corte que no puede ser subsanado, o un hiato que no puede cerrarse, entre el proceso de inmunización de la primera modernidad y el proceso inmunitario de la segunda modernidad. Esposito afirma que mientras en el primero la relación entre la política y la vida estaba orientada al aseguramiento del orden, en la segunda modernidad los dispositivos inmunitarios tenderán constitutivamente a excederse y, con ello, el orden será más difícil de alcanzar. En otras palabras, la demanda de conservación de la comunidad termina “por rebotar sobre su propio significado y volverse contra sí misma”.²² Esto no solo significa que los controles inmunitarios no podrán eliminar nunca los riesgos de diverso tipo. A lo que apunta más bien Esposito es a afirmar que el exceso de defensa contra los elementos extraños al sistema terminará volviéndose contra él, con efectos potencialmente letales.²³

Aquí la pregunta que surge es obvia: si la comunidad está siendo sistemáticamente destruida, y si la comunidad es aquello que busca preservar la *immunitas*, ¿qué sentido tendría ella si ya no hay comunidad que conservar? Como afirma Esposito:

²¹ ESPOSITO, Roberto, *Comunidad...*, op. cit., p. 118.

²² ESPOSITO, Roberto, *Bíos*, op. cit., p. 90.

²³ ESPOSITO, Roberto, *Comunidad...*, op. cit., p. 117.

(stringendo) Violento, con brio (♩ = ca. 100) calando

88 89 89 calando

loco ffff ffff mf

5 4 4

mp mf

Ped. →

En el fondo, un mundo sin exterior –un mundo del todo inmunizado– necesariamente es también un mundo sin interior. En la cumbre de su éxito, la inmunización puede ser conducida a inmunizarse también respecto a sí misma: a reabrir la brecha, o el tiempo, de la comunidad.²⁴

Vivimos en la era del sin sentido no porque se han perdido los patrones tradicionales de referencia –las historias compartidas, las identidades que nos daban unidad, las creencias propias, etcétera–, sino porque no asumimos que la comunidad es –al igual que la vida y la libertad– el infinito derramarse de la existencia sobre sí misma, “aquello que libera la existencia a la posibilidad de existir en cuanto tal”.²⁵ Hemos perdido el sentido porque este es esencialmente comunitario: sentido es el infinito contacto con el otro. Que la inmunidad hoy predomine sobre la comunidad no significa que esta última esté clausurada, pues el sentido siempre puede abrirse y nada puede impedir iniciar un nuevo comienzo en la historia. Y los nuevos comienzos en la historia nunca los consolidaron los individuos aislados.

Ahora bien, la política de la comunidad no implica rechazar en su totalidad los efectos de la globalización, como lo hacen usualmente los llamados movimientos “anti-globalización”. Pues la globalización no solo ha exacerbado los controles inmunitarios y los repliegues localistas y racistas; es, también, lo que nos permite recordar que desde siempre hemos existido en común. En el origen estaba el mundo sin fines últimos y sin fronteras, y la globalización muestra lo que era “originariamente el mundo”, esto es, “simple existencia” y “pura fenomenicidad”.²⁶ No formamos parte originariamente de una comunidad, *somos más bien comunidad*. Siempre estaremos en deuda u obligados a asumir la tarea de pensar y poner en práctica esta condición.

Guillermo Pereyra

²⁴ Ídem, p. 93.

²⁵ Ídem, p. 105.

²⁶ Ídem, p. 92.

The image shows a musical score for piano, likely from a 19th-century work. It features three staves: treble, bass, and a lower bass staff for the pedal. The score is divided into two main sections. The first section, marked '(calando)', begins at measure 88 and includes the instruction 'nervoso'. The second section, marked 'Meno mosso', begins at measure 159 and includes the instruction 'poco rall.'. The score contains various dynamic markings such as *p*, *pp*, and *mp*, as well as articulation markings like 'loca' and 'lunga'. There are also performance instructions like '(Ped.)' and 'poco rall.'. The piece concludes with a final measure marked '7' and a '8' below it.

REDONDA

FRANTZ FANON

(Fort-de-France, Martinica, 1925 – Washington, D.C., 1961)

Oh cuerpo mío, haz siempre de mí un hombre que interroque.

Frantz Fanon

En el campo del pensamiento, el hombre puede pretender ser el cerebro del mundo, pero en el plano de la vida concreta donde toda intervención afecta al ser físico y espiritual, el mundo es siempre el cerebro del hombre porque es en ese nivel donde se encuentran la totalización de las potencias y unidades pensantes, las fuerzas dinámicas de desarrollo y perfeccionamiento, es allá donde se opera la fusión de las energías y donde se inscribe en definitiva la suma de los valores intelectuales del hombre.

Sekou Touré

1141

Fanon, quien naciera en La Martinica y fuese uno de los estudiosos de los efectos del colonialismo, no solo a nivel social y político, sino también a nivel psicológico, ejerció como psiquiatra en Argelia hasta que se percató de que la psiquiatría también ha sido y es un ejercicio muy particular del poder occidental, no solo porque encasilla y clasifica bajo parámetros estrictamente afines al sistema capitalista, sino también porque utiliza los términos de la ciencia para silenciar los efectos psíquicos y la singularidad, a todos niveles, de los estragos del colonialismo.

Più mosso (♩ = ca. 92)
con espressione
loco

delicato

p *mf* *mf* *mp* *p* *p*

(Ped.)

Para Fanon, es evidente que la colonia, sus formas de operar, su lógica social y sus mecanismos políticos y psicológicos siguen vigentes hoy en día y por lo tanto, resulta indispensable hacer un movimiento de descolonización, que necesariamente implica un replanteamiento profundo no solamente social, sino también subjetivo. Y este movimiento es necesario a la luz tanto del colonizado como del colonizador, porque al final ambos están implicados en una forma de relación. Además, para Fanon, Europa se dirige vertiginosamente hacia un abismo del cual más vale alejarse rápidamente. Para poder trazar una distancia que genere un resguardo, es necesario ubicar las coordenadas que están ya instaladas en las entrañas de las subjetividades, en los cuerpos, en las miradas, en las relaciones y por supuesto en los proyectos de nación.

Su propuesta parte de un recorrido muy propio que va de África a Europa, así como de su propia práctica cotidiana, que es la de un médico psiquiatra formado bajo los cánones occidentales, pero profundamente preocupado por África y por la negritud.

Al respecto, su *Piel negra, máscaras blancas*¹ es un excelente ensayo, documentado teóricamente, que incluye material clínico en donde discute con algunos psicoanalistas, sobre todo franceses, como Jacques Lacan y Octave Mannoni, pero también con Sigmund Freud, Carl Gustav Jung, Marie Bonaparte y Anna Freud.²

Fanon murió en el Hospital de Bethesda, Maryland, a causa de una leucemia, aún muy joven, así que su producción aunque breve, es contundente. Su potencia radica en que no vacila en describir a fondo la vigencia del colonialismo. De esta manera, consigue dar voz y cuerpo al dolor del África colonizada, del negro encapsulado en los estigmas y prejuicios blancos. Sus textos son pinzas que cortan el alambre de púas con el que han sido amarrados pueblos enteros y, sometidas por el discurso dominante, miles de lenguas. Pinzas que por otro lado, vale la pena afilar un poco, puesto que, como toda propuesta, tienen sus puntos débiles.

Los condenados de la tierra,³ que para algunos es el texto más acabado de Fanon, es también un libro que escribió poco antes de morir. Quizá aparezca como el más logrado porque

¹ FANON, Frantz, *Piel negra, máscaras blancas*, Buenos Aires, Abraxas, 1973.

² En especial una crítica muy puntual a Octave Mannoni, quien escribe un texto llamado *Psicología de la colonización* donde, colocado en el lugar del colonizador, emite juicios del carácter de: los pueblos colonizados en realidad deseaban en el inconsciente ser colonizados.

³ FANON, Frantz, *Los condenados de la tierra*, Ciudad de México, FCE, 2007.

poco rall. -----

(Ped.)

abunda puntualmente en él algunos fenómenos que no habían sido analizados desde el punto de vista del neocolonialismo. Por ejemplo, las guerras de independencia de los pueblos, la creación del Estado-Nación, la idea de la democratización y la fundación de los derechos humanos, pensados todos ellos como estrategias neocolonialistas, las cuales permiten bajo el velo del discurso progresista, científico y democrático seguir dominando a los pueblos y perpetuando la relación colonizado-colonizador, solo que ahora en términos de países desarrollados y países tercermundistas y con la herramienta intelectual perfecta: la Ilustración. Sartre, quien escribe el prefacio, desde el primer párrafo, rescata una idea que está ya en *Piel negra, máscaras blancas*, la idea de que el colonialismo se gesta y se forja en el lenguaje, porque para Fanon, hablar es existir absolutamente para el otro. Sartre abre el texto diciendo lo siguiente: “No hace mucho tiempo, la tierra estaba poblada por dos mil millones de habitantes, es decir quinientos millones de hombres y mil quinientos millones de indígenas. Los primeros disponían del verbo, los otros tomaban prestado”.⁴

De esta manera, Fanon describe puntualmente una serie de lugares comunes a nivel discursivo que perpetúan el sistemático silenciamiento del negro, específicamente en el campo de la “salud mental”. Las ideas comunes, o mejor aún, los prejuicios de que el negro es violento, es potente sexualmente hablando, es flojo, es intelectualmente inferior porque está privado de corteza cerebral, es criminal porque tiene una predisposición en el nivel del sistema nervioso, etcétera, están puntualmente tratadas en su texto. En ocasiones logra ubicar mediante el material clínico, la sistemática omisión de evidentes secuelas de tortura y de violencia física y discursiva de años, a las cuales, sin embargo, se les atribuyen causas orgánicas o genéticas que nada tienen que ver con el decir de estos sujetos.

Así pues, su propuesta de centrarse en el lenguaje se despliega en una clara y evidente manera de situar el lugar del otro a la luz de la dialéctica hegeliana en tanto momento del despliegue de la conciencia y con Lacan en su lectura del estadio del espejo. Aquí Fanon interpela a Lacan ya que considera que no incluye la variable de la imagen en el espejo del negro que funge como una especie de Otro, en tanto imagen completamente ajena, como un no-yo: “Cuando se ha comprendido este proceso descrito por Lacan ya no cabe duda de que el verdadero Otro del blanco es percibido a nivel de la imagen corporal, absolutamente como el no-yo, es decir, lo no-identificable, lo no-asimilable”.⁵ Fanon se centra en la imagen

⁴ Ídem, p. 5.

⁵ Ídem, p. 135.

Meno mosso (♩ = ca 84)

loco

pp

Più mosso (♩ = ca 100)

molto rubato
legato e cantabile

p

mp

pp

molto rit. — — — — —

8g...
lunga

ppp

lunga

lunga

(Ped.) →

como tal y la lleva al terreno del Otro en tanto lo inasimilable, lo radicalmente diferente y por lo tanto lo impensable. En realidad Fanon habla de lo que Freud llamó “el narcisismo de las pequeñas diferencias”, que puede generar rechazo y odio enormes, pero cuya existencia depende de un rasgo diferencial e imaginario, por eso Fanon desatiende la fuerza del Otro en tanto simbólico, que determina la forma en cómo esa imagen se nombra. Esta constituye una de las debilidades de su lectura del estadio del espejo de Lacan, aunque por otro lado, sí introduce precisamente el lugar del negro en tanto otro silenciado y enajenado en el discurso. Es decir, Fanon parte de la idea de la enajenación en el discurso, pero no la ubica como un lugar fundante del estadio del espejo. En todo caso, con Lacan, se trataría de la especificidad del negro, única en cada caso, para encontrar otra manera de reconocimiento, un reconocimiento simbólico, que no sea en función del blanco como imagen ideal. En el caso de Lacan, se trata de una manera de dar cuenta de la alienación en el Otro, en tanto lugar del lenguaje, y que por eso no es exclusiva del negro ni del subalterno de Spivak, sino que es una alienación propia de la realidad humana en tanto lingüística. Con todo, Fanon encuentra la mayor dificultad en la alienación como tal y lo ilustra con los múltiples ejemplos del negro que busca casarse con una mujer blanca como forma de potenciar su virilidad o con la forma en que el negro se asimila a las distintas culturas europeas y se vuelve miope de su propia negritud y no solo eso, sino que la niega y la desprecia.

A pesar de esta confusión entre el Otro del simbólico y el otro imaginario, el análisis de Fanon es de una fineza extraordinaria porque ubica también la imagen como una forma de identidad que, por ejemplo, llevada al cine da como resultado un fenómeno muy peculiar. No es lo mismo, dice Fanon, una audiencia de hombres blancos que una audiencia de hombres negros que observan una película donde el protagonista es Tarzán. En el primer caso, los hombres se identificarán sin ningún problema con el protagonista y en contra de los salvajes negros, pero lo paradójico es que en el segundo caso, también. Es decir, la identificación del negro será con lo Otro, es decir el blanco, mientras que el blanco se identifica siempre con el blanco y niega sistemáticamente la alteridad, no le da carácter de Otredad, es decir el negro y, para el caso, cualquier otro diferente a él, sigue siendo un objeto, jamás un sujeto, y aunque este es el efecto de alienación inherente a cada identificación, lo que detecta Fanon plantea un problema político. Uno siempre se identifica con algo otro, de ahí la extraña frase de “ese soy yo”, incluso ante el espejo, la imagen siempre es intrusiva y moldea al yo, pero en este caso las consecuencias son de una alienación políticamente marcada, lo cual tendrá o no sus repercusiones subjetivamente.

1144

Andante tranquillo (♩ = ca. 100)

delicato ⁸⁹...

pp *mf*

(Ped.)

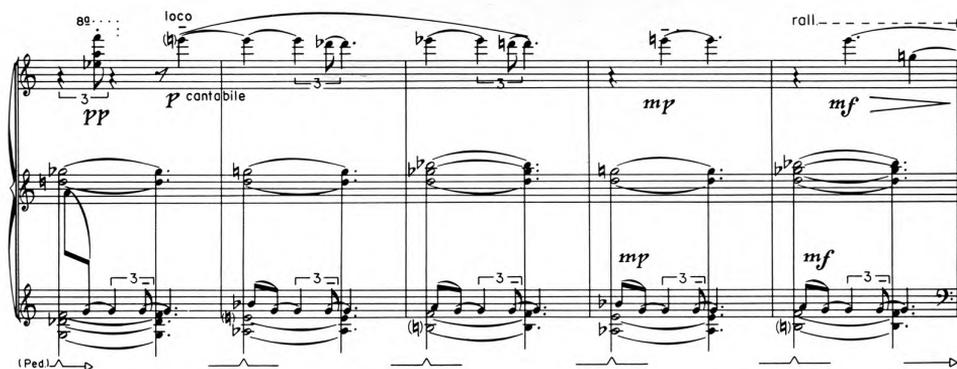
Esta manera de plantear el cine y las formas de vida que este transmite, ha sido fuente de inspiración de lo que hoy se conoce como el *tercer cine*. Un cine que apela a proyectar otro tipo de imágenes que no estén regidas por el estereotipo del hombre y la razón occidental. Es el caso de películas de Julio García Espinosa, quien ha dirigido películas como *Cuba baila*, *Rebelde*, *Son o no son*.⁶

Por otro lado, Fanon no deja de señalar la importancia de mantener las diferencias entre los distintos tipos de colonialismo, así como la insuficiencia de términos universales como lo fue el término *negritud*, que si bien consiguió en su momento concentrar a todos los pueblos africanos en un solo punto, también mostró la heterogeneidad inherente a esta supuesta identidad común. El congreso de la Sociedad Africana de la Cultura llevado a cabo en París en 1956 lo demostró claramente. Fanon concluye de ese encuentro, que no es lo mismo el negro estadounidense que el negro francés o argelino y que entonces se trata de hacer un trabajo más minucioso que sí desemboque en la liberación del territorio. Este punto también resulta sumamente problemático porque el problema del territorio en relación al Estado-Nación y en relación a la identidad ha sido reelaborado desde entonces.⁷ Es decir, si bien la idea de Estado-Nación se funda a partir de ciertas fronteras geográficas, hoy en día esas fronteras comienzan a ser cuestionadas, dado que limitan la entrada y salida de los ciudadanos, pero no limitan el flujo económico, por ejemplo, ni tampoco delimitan con precisión una identidad nacional puesto que cada nación se constituye de una multiplicidad étnica importante.

Y es que el punto nodal, para Fanon, es que existe una fuerte necesidad por revivir un pasado común que es muy doloroso. Es doloroso percatarse de que esa raíz, ese pasado, ya no

⁶ GARCÍA ESPINOSA, Julio, "Por un cine imperfecto", *Cine Cubano*, núm. 140, La Habana, 1969. Consultable on-line.

⁷ Al respecto confrontar los análisis de Stuart Hall, quien, según Walter Dignolo, enfatiza los efectos de globalización mundial en el giro de la razón occidental: ese momento crucial, el del "giro Stuart Hall", es el momento en que el análisis de las dos formas actuales de globalización (aquella que está ligada a Estados nacionales imperiales, como Estados Unidos, y aquella que trasciende las fronteras nacionales, es decir, la globalización de un capitalismo sin arraigo territorial y nacional), crea las condiciones para —al decir de Hall— la emergencia de lo local: el sujeto local, de los márgenes, comienza a contar sus propias historias, a construir una memoria que había sido, o bien ignorada, o bien contada desde la razón occidental / imperial. En MIGNOLO, Walter, *Espacios geográficos y localizaciones epistemológicas: La ratio entre la ratio geográfica y la subalternización de conocimientos*, seminario en Duke University, 1996.



existe, que no existe la pureza africana, la negritud pura, lo verdaderamente indígena, pero que en cambio lo que sí existe es una constante negación que llega a niveles de automatización en aras de sentir que se pertenece al orden mundial, a lo que se considera adecuado, lo cual no es más que evidencia del germen que implantó el imperialismo y el cual, según Fanon, es necesario extirpar.

Por todo lo anterior, adentrarse en los textos de Fanon no solo significa sentir en la piel las atrocidades de la colonización, sino también preguntarse y explorar las formas en que los colonizados nos hemos colocado. Es decir, significa explorar las formas en que la burguesía y los intelectuales de los países colonizados han caminado y han sido cómplices del mantenimiento de este sistema porque albergan de manera profunda la visión europea en las entrañas.⁸

Helena Maldonado Goti

⁸ “Los intelectuales defienden la idea de cultura nacional, pero no se dan cuenta que su yo se abriga cómodamente tras de una cultura francesa o alemana, que ya ha sido demostrada y que nadie pone en duda.”, FANON, Frantz, *Los condenados...*, op. cit., p. 167.

Meno mosso (♩ = ca. 76)

A tempo (♩ = ca. 88)

loco

lontano

mp

p

pp

mp

p

(p)

3

3

3

3

Ped.

El pensamiento no es estrictamente propio, nos piensa desde un afuera que «no es un límite petrificado sino una materia cambiante animada de movimientos peristálticos, de pliegues y plegamientos que constituyen un adentro» (...) exactamente el adentro del afuera»

Deleuze

BLANCA

MICHEL FOUCAULT

(Poitiers, Francia, 1926 – París, 1984)

Caja de herramientas o la mirada metodológica de Foucault

Hablar de método en Foucault puede parecer extraño. Y lo es si por éste entendemos lo que algunos manuales de metodología conciben: conjunto de etapas integrado por el planteamiento del problema, el marco teórico, la hipótesis, la contrastación y las conclusiones.¹ No es este el sentido en el que aquí uso la expresión de “método”: se trata, más bien, de una cierta mirada, una cierta actitud frente a los materiales, la historia, la política, sus prácticas e instituciones. Una mirada que no simula el lugar desde el que observa.² Una mirada que Ricoeur denominó de “sospecha”.³ Más allá de este recelo, habría que pensar en la actitud metodológica de Foucault cercana a la definición deleuzeana de filosofía como “novela política”,⁴ sino fuera por la posible carga coactiva en que ha terminado por declinar la raíz griega *pólis* (*política* → *policia*). De cualquier forma, lo que me propongo en este breve escrito es plantear el conjunto de rasgos de la “mirada metodológica” de Foucault y como ésta puede incidir en la creación de pliegues de desubjetivación. Además, esta pretensión de destacar el método, se encontraría también justificado por el hecho de que Foucault deseaba que sus textos fueran utilizados como “cajas de herramientas”.⁵

1149

¹ Cf. DIETERICH, Heinz, *Nueva guía para la investigación científica*, Ciudad de México, Ariel, 2005.

² FOUCAULT, Michel, *Nietzsche, la genealogía, la historia* (1971), Valencia, Pre-textos, 2008, p. 54.

³ RICOEUR, Paul, *Freud: una interpretación de la cultura* (1965), Ciudad de México, Siglo XXI, 2009.

⁴ DELEUZE, Gilles, *Diferencia y repetición* (1968), Buenos Aires, Amorrortu, 2009. Las cursivas son mías.

⁵ ERIBON, Didier, *Michel Foucault* (1989), Barcelona, Anagrama, 2004, p. 291.

calando ----- Nostalgico, lamentoso (♩ = ca. 76)

stringendo -----

cresc. poco a poco

Ped. Ped. Ped.

Quizá nadie caracterizó mejor a Foucault que Deleuze. En un temprano ensayo de 1970 lo definió como “archivista”.⁶ Uno de sus biógrafos cuenta que pasaba largas jornadas en las bibliotecas, tomaba notas y escribía cinco o seis horas, días.⁷ Y el señalamiento de Deleuze no fue solo un mote para desplazar el nombre, sino que refleja con fidelidad lo que Foucault realizaba en sus investigaciones. Un archivista que no se acerca a los materiales de forma neutra como quiere el cientifismo, sino que se monta en ellos, los interroga, cuestiona y devela que, finalmente, en la voluntad de saber existe cierto “instinto, pasión, empeño inquisidor, refinamiento cruel [y] maldad”.⁸

En *El orden del discurso*, lección inaugural con el que ingresó al Collège de France en 1970, plantea lo que será un programa de trabajo para los años venideros. Este es uno de los textos más brillantes y crípticos de metodología en la última parte del siglo XX. Por alguna razón los estudiosos foucaultianos subestiman su relevancia y se centran en lo que se considera sus tres principales obras (*Las palabras y las cosas*, *Vigilar y castigar* y *La voluntad de saber*) o –a partir de su publicación– en los seminarios del Collège. Ciertamente ese texto no nace en el vacío. Si algo ha preocupado al mundo escolar del siglo XX y en cierta medida ha prohijado la actual inflación académica, es la estandarización y exigencia del método de investigación. Pero Foucault no está preocupado por la generación, validación y contrastación del conocimiento. Le interesa, más bien, la producción disciplinante de la subjetividad en el discurso, en las prácticas sociales, las instituciones y las zonas de deseo, fuerza y dominio. Esta preocupación se expresará en distintos temas a lo largo de su trayectoria: la locura, el discurso, la sexualidad, la prisión, el poder, la gubernamentalidad, la biopolítica y se dilatará hacia zonas insospechadas y estratos cada vez más insólitos.

El orden del discurso es un libro central porque en él esbozó, en un doble plano, sus futuras investigaciones y sus estrategias metodológicas. Por un lado, los temas que pretendía estudiar y que nunca dejó de modificar, retomar y sobreponer: aquí vuelve sobre algunos contenidos desarrollados en lo que fue su tesis doctoral, *La historia de la locura en la época clásica* (1964) y que quería ahondar, también plantea las preocupaciones que desplegó en *Vigilar y castigar* (1975), en *La voluntad de saber* (1976) y que después complementa con otros dos volúmenes

⁶ DELEUZE, Gilles, *Foucault* (1986), Buenos Aires, Paidós, 2008.

⁷ ERIBON, Didier, *op. cit.*, pp. 122 y 133.

⁸ FOUCAULT, Michel, *Nietzsche...*, *op. cit.*, p. 69.

(stringendo) - - - - - Allegro risoluto, con fuoco (♩ = ca. 104)

violento nervoso loco loco

legato

sf *sf* *mf* < *sf* *mf* < *sf*

1 Ped.)

en la trilogía *Historia de la sexualidad*, publicada el año de la muerte del autor (1984). Por otro lado, la mirada metodológica mediante la cual se acercaría a esos temas. Vale la pena citar el párrafo en el que manifiesta el objetivo general y esboza la estrategia con la que pretendía asediar los discursos, las prácticas sociales e instituciones:

[...] supongo que en toda sociedad la producción del discurso está a la vez controlada, seleccionada y redistribuida por cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar sus poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad.⁹

Ciertamente el énfasis en esta etapa del pensamiento de Foucault está puesto en lo discursivo, pero en escritos posteriores se desplazará su interés a las prácticas sociales, las instituciones, los dispositivos del poder y los mecanismos productores de la subjetividad. No obstante, la mirada asediadora será la misma. Se trata de poner al descubierto y desenmascarar los dispositivos mediante los cuales se establece el control, la selección, distribución y se produce determinada subjetividad. Esta era una forma de acecharlos en sus propias zonas de ocultamientos, desplazamiento y desarrollo. Foucault clasifica los procedimientos de control en tres grandes grupos: los externos de exclusión, los internos de exclusión, y un tercer conjunto que tiene por finalidad tratar “de determinar las condiciones de su utilización [del discurso], de imponer a los individuos que los dicen cierto número de reglas y no permitir de esta forma el acceso a ellos a todo el mundo”.¹⁰ Cada uno de estos dispositivos de control se expresa en ciertas formas, discursos y prácticas sociales, políticas y culturales sujetadoras.

Lo prohibido, la separación, el rechazo y la oposición verdadero / falso conformarían el primer grupo de control. Algunos de los ejemplos que menciona Foucault son el tabú, la locura, la razón y la constitución de la verdad. Para los procedimientos internos de control refiere el comentario, el autor y las disciplinas. Mientras que para el último, los ejemplos serían las sociedades religiosas, los saberes técnicos o científicos. Ahí está el caso de las prácticas académicas para acceder y permanecer en los sistemas de investigación, que logran expresarse en sofisticados dispositivos de control. Pero bien vistas las cosas, todos estos mecanismos

⁹ FOUCAULT, Michel, *El orden del discurso*, (1971), Ciudad de México, Tusquets, 2009, p. 14.

¹⁰ Ídem, pp. 38-39.



disciplinantes se sobreponen y retroalimentan en infinitas cuadrículas y mallas de dominio y desco. En el fondo de estos dispositivos, se encuentran tres instituciones de hondo calado en la filosofía, la estética, la historia y, en general, las ciencias humanas: la idea del sujeto fundacional, la experiencia originaria y el significante. Piénsese en la duda metódica de Descartes, en la idea del artista como genio y en cierta epistemología con su pretensión de un lenguaje objetivo y neutro:¹¹ tres manifestaciones del pensamiento moderno con profundos efectos disciplinantes e instrumentales en la subjetividad, la cultura y la política, y que aún siguen determinando el mundo contemporáneo.

Entonces, ¿cómo es posible acechar los dispositivos de control?, ¿cómo desenmascarar y hacer posibles pliegues de insumisión frente a estas zonas de poderes que se extienden a todo el tejido social y la subjetividad?, ¿cómo vislumbrar dispositivos desubjetivadores? Foucault organizaba el método de análisis en dos grandes grupos: el crítico y el genealógico. Siguiendo con la metáfora de la caja de herramientas, el conjunto crítico servía para hacer cortes, rasgar, separar y desmontar. El conjunto genealógico para escarbar. Por un lado, sierras, desarmadores y martillos; por otro, palas, excavadoras y trascabos. En palabras de Foucault: el método crítico pretende “cercar las formas de exclusión, de delimitación, de apropiación, a las que aludía anteriormente; muestra cómo se han formado, para responder a qué necesidades, cómo se han modificado y desplazado, qué coacción han ejercido efectivamente”; mientras que el genealógico destacaría “cómo se han formado, por medio de, a pesar de o con el apoyo de esos sistemas de coacción, de las series de los discursos; cuál ha sido la norma específica de cada una y cuáles sus condiciones de aparición, de crecimiento, de variación”.¹² Este último conjunto tiene una clara influencia de la propuesta genealógica nietzscheana y lo desarrolló con más detalle en *Nietzsche, la genealogía, la historia*, un texto de la misma época que *El orden del discurso*. La genealogía, en tanto análisis de la procedencia y la emergencia de la historia, permite reconocer en un concepto o fenómeno la multiplicidad de acontecimientos –azarosos y dispersos– y se contrapone a las ideas del origen, unidad y continuidad. “Hay que realizar –dirá Foucault– ante todo un trabajo negativo:

¹¹ Para los efectos políticos y culturales de esta epistemología, cf. TAYLOR, Charles, *Argumentos filosóficos. Ensayos sobre el conocimiento, el lenguaje y la modernidad*, Barcelona, Paidós, 1997.

¹² FOUCAULT, Michel, *El orden... op. cit.*, pp. 59–60.

The image shows a musical score for piano, consisting of four measures. The top staff is the right hand, and the bottom staff is the left hand. The score includes various dynamic markings and performance instructions. The first measure is marked 'calando' and 'p'. The second measure is marked 'come un eco' and 'pp'. The third measure is marked 'ppp'. The fourth measure is marked 'in lontananza' and 'loco', with a '3' indicating a triplet. The bottom left corner has a pedal symbol '(Ped)'. The measures are numbered 6, 7, and 5 from left to right.

liberarse de todo un juego de nociones que diversifican, cada una a su modo, el tema de la continuidad”.¹³ Estas nociones de las que había que liberarse eran la tradición, la conciencia, el desarrollo, la evolución, la permanencia, el sujeto, el genio y el espíritu, entre otras.

Tanto el método crítico como el genealógico se apoyan en un conjunto de herramientas de análisis que posibilitarían cercar, desenmascarar y desmontar los procedimientos de control y disciplinamiento. El método crítico recurre a la idea del trastocamiento (*renversement*); mientras que el genealógico a la discontinuidad, la especificidad y la exterioridad. Con el trastocamiento se invierten, alteran, hacen cortes y se reconoce la rarefacción de los materiales. Es como practicar una mirada ironizadora que trastorna la supuesta neutralidad de los archivos y los registros. Mirada que sabe desde donde mira y lo que mira. La discontinuidad, la especificidad y la exterioridad tienen por objetivo mostrar que las líneas del tiempo son discontinuas y múltiples, que los significados son impuestos por la voluntad del poder y que se encuentran determinadas no por una estructura interna, sino por las condiciones externas de posibilidad.

Esta radical acentuación en los dispositivos de dominio, en la producción de la subjetividad y en las estrategias para desenmascararlos, será criticada por Habermas, a quien se considera uno de los filósofos más destacados de la segunda generación de la Escuela de Frankfurt.¹⁴ Escuela con la que Foucault se sentía hermanado, según expresó en 1978 cuando ya estaba formado su pensamiento filosófico.¹⁵ Después de realizar una apretada reconstrucción de los principales ejes tratados por Foucault, Habermas procede a señalar lo que considera las tres aporías de su obra. Aunque juzga algunos de los estudios de Foucault como “geniales” no deja de imputar la empresa foucaultiana como “seudociencia [...] *presentista*, *relativista* y *criptonormativa*”.¹⁶ Según Habermas es *presentista* porque, en primer lugar, por más que la metodología de Foucault pretenda situarse en la misma emergencia de los discursos y las prácticas, el genealogista foucaultiano no deja de ser un observador “narcisista” que “instrumentaliza la consideración del pasado para proveer a las necesidades del presente”.¹⁷ En segundo lugar, en la medida en que la genealogía toma partido por el saber marginal y por aquellos que resisten las prácticas del poder, “se mueve ya en un horizonte del poder

¹³ FOUCAULT, Michel, *La arqueología del saber* (1969), Ciudad de México, Siglo XXI, 2003, p. 33.

¹⁴ Para un análisis más detallado de las relaciones de Foucault con esta escuela, cfr. LEROUX, Henri, “Foucault y la Escuela de Frankfurt”, en *La recepción de la Escuela de Frankfurt*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2006.

¹⁵ FOUCAULT, Michel, “¿Qué es la crítica?” (1990), en *Daimon*, núm. 11, UM, Murcia, 1995, pp. 5-25.

¹⁶ HABERMAS, Jürgen, *El discurso filosófico de la modernidad* (1985), Buenos Aires, Katz, 2008, p. 301. Las cursivas son del autor.

¹⁷ Ídem, p. 304.

(calanda)----- Lento, statico (♩ = ca 80)

5 7 5 7 5 7 5

8 8 8 8 8 8 8

ancora più p pp mf pp mf p

(Ped.) →

que combate, y cuando se alza con la victoria” provoca otros contrapoderes y, con ello, desencadena un proceso circular en el que la ausencia de un “criterio de validez universal” hace inevitable el relativismo de toda posición.

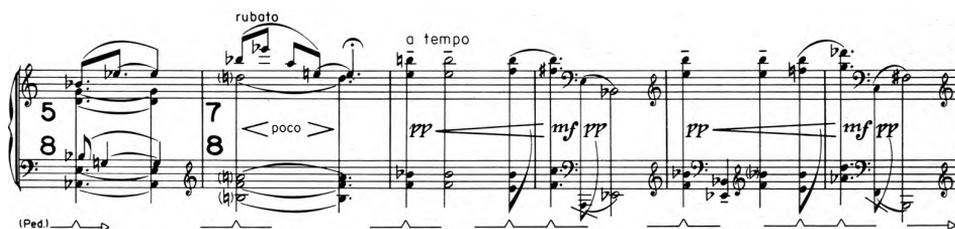
Por último, Habermas afirma que el carácter *criptonormativo* de la obra de Foucault deriva de la ausencia de criterios normativos en su crítica al poder disciplinario; es decir, esta carencia de últimos fundamentos normativos impide responder las preguntas de por qué es preferible luchar a colaborar y de por qué hay que oponerse a la dominación.¹⁸ Más allá de determinar si estas objeciones son válidas, para entenderlas es necesario tener en cuenta que Habermas defiende las funciones propositivas de la razón, lo cual procura hacer mediante un tipo de racionalidad procesal universal que se trasvasa en la acción comunicativa y la construcción intersubjetiva de esferas de entendimiento. Empero, se puede responder, así como la obra de Foucault interpela desde el “relativismo” de la insumisión, la crítica de Habermas parte de una racionalidad tan abstracta y procesal que termina por ser inaccesible a la comunicación humana.

Parte de la gran aportación de Foucault, más allá sus estudios sobre la locura, la sexualidad y las prisiones y de la crítica habermasiana, es que nos permite localizar la dispersión, los accidentes, las desviaciones, los giros, los errores, las fallas en la apreciación, las zonas de dominio, de luchas y control y fijar un método que posibilite “agita[r] lo que se percibía inmóvil, fragmenta[r] lo que se pensaba unido, [mostrar] la heterogeneidad de lo que imaginábamos conforme a sí mismo”,¹⁹ de tal manera que se liberen posibilidades para repensar contradispositivos de desobjetivación y resubjetivación en el contexto de un capitalismo y una democracia con poderes difusos y expansivos difíciles de delimitar y controlar.

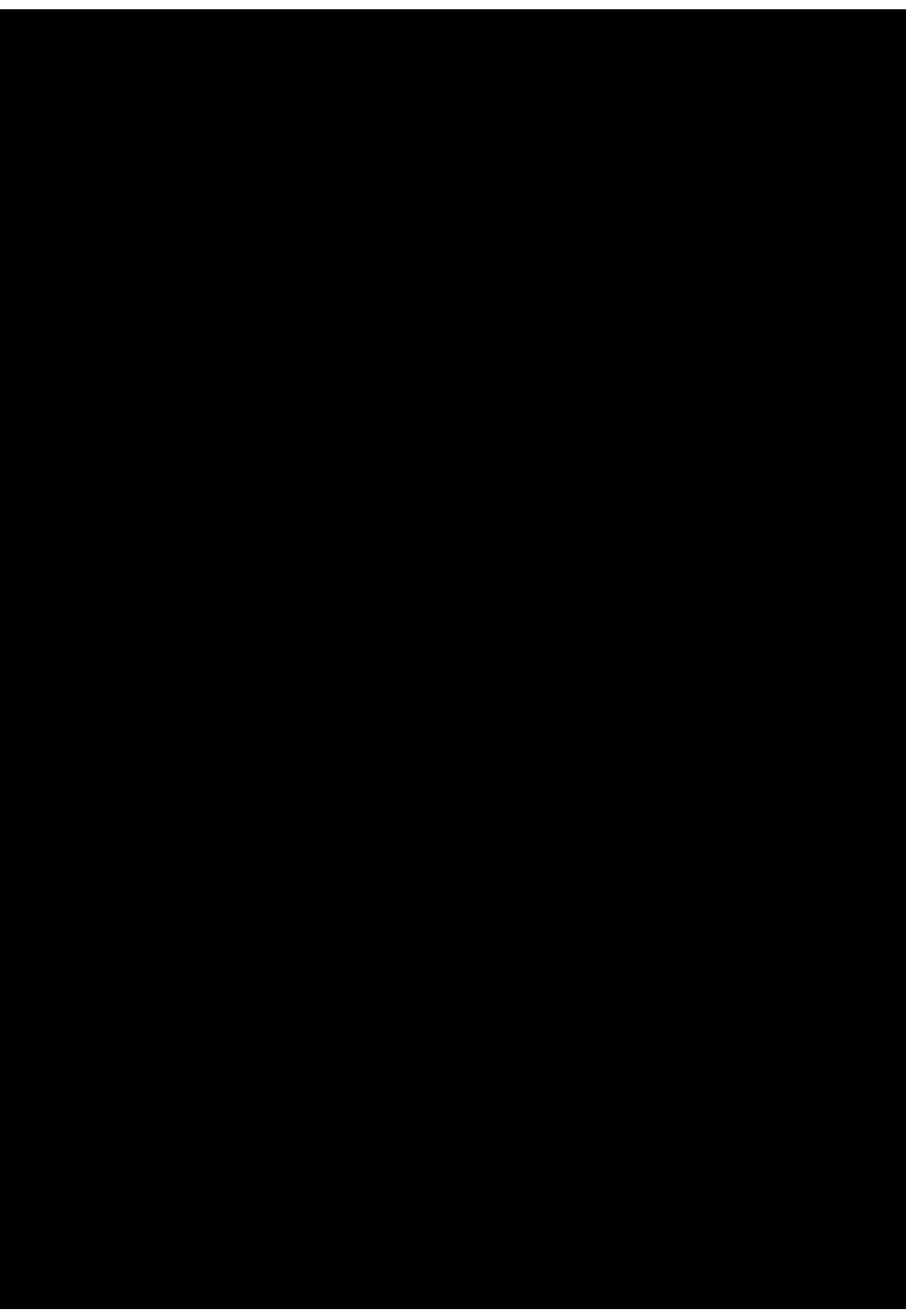
Enrique G. Gallegos

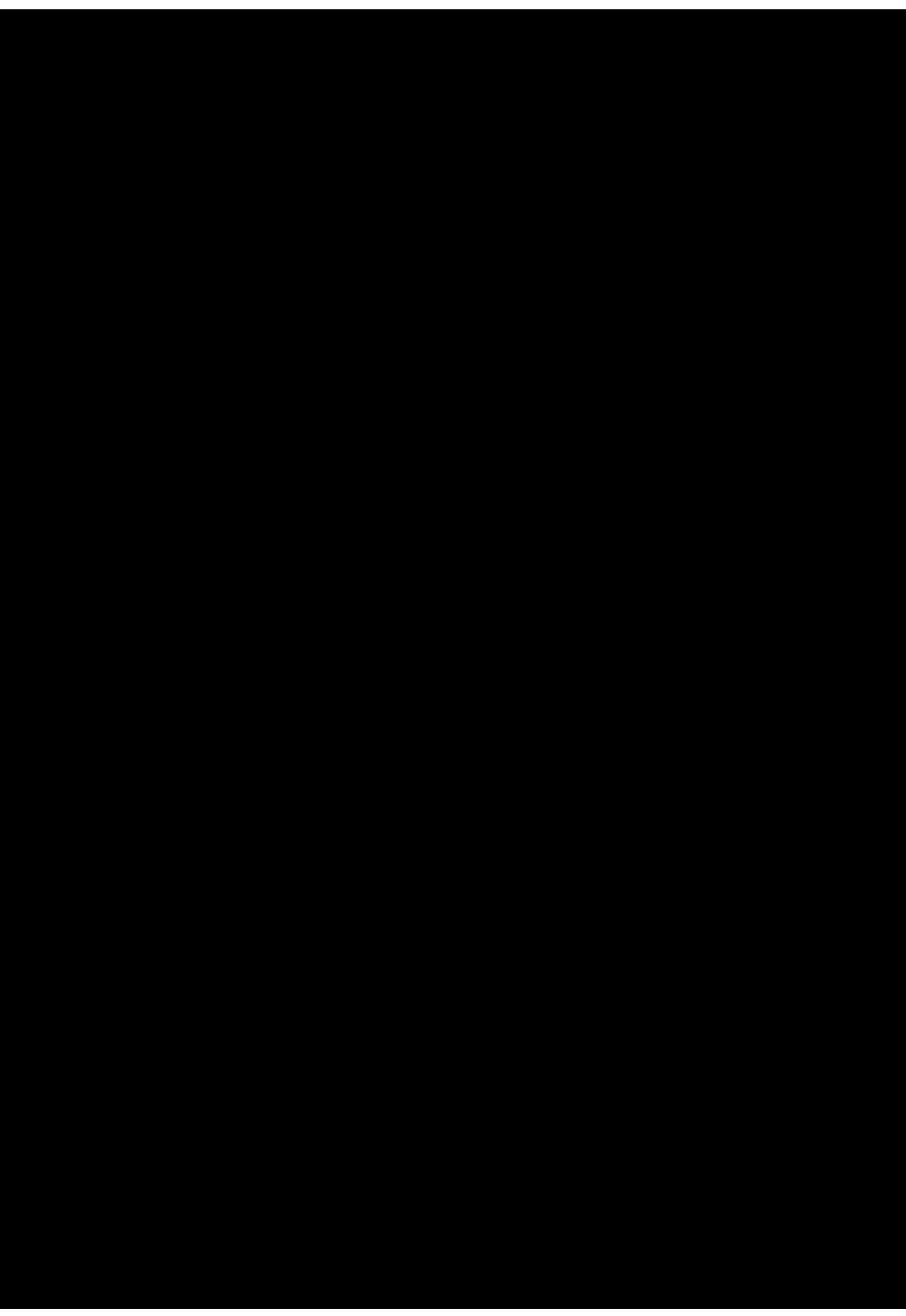
¹⁸ Ídem, pp. 306, 308 y ss.

¹⁹ FOUCAULT, Michel, *Nietzsche...*, pp. 27 y 29.



A la sombra de la memoria... el olvido





NEGRA

SIGMUND FREUD

(Freiberg in Mähren, Moravia, Imperio Austriaco, hoy Příbor, República Checa,
1856 – Londres, 1939)

Con los ropajes de la pregunta. Un aporte freudiano

PUNTO CERO. Pensar en los aportes de Freud a una disciplina que no sea el psicoanálisis, no significa otra cosa que tomar tijeras y recortar, buscar los puntos de pliegue, las palabras puente, las nociones manos que se tienden. Pensar en los aportes de Freud significa perder a Freud, desfigurarlo y a veces, hacerle decir lo que no dice. ¿Está mal? Ni mal, ni bien; cuando se escribe, cuando se publica, lo escrito ya no pertenece al autor, ya se convierte en un lazo que enlaza al chivo que preste su cuello. Tomarlo, recortarlo, desfigurarlo, o también, devorarlo, deglutirlo, eliminar el desperdicio: antropofagia discursiva.

El problema es precisamente el desperdicio. Ese resto, ¿es resto?

1. LA HABANA. Día de un año, es temprano en la mañana y ya hace calor, por la ventana se ve el mar. La imagen invita a perderse, a dejarse llevar y desentenderse de lo que dice una señora alta, delgada, morena y profesora de filosofía marxista. Sin embargo, dice algo que vuelve mi cabeza y mis pensamientos; ella dice: “Freud, un psiquiatra vienés...” y ya es imposible volver la mirada al mar.

Claro, no fue solo eso, eso fue solo el inicio a una serie de consideraciones que dieron lugar a una áspera discusión que se cerró de la siguiente manera: “es lo que dice el manual”. El manual era un manual soviético; el año de este entredicho, 1987.

Que Freud no haya sido psiquiatra, no es un detalle menor, que haya sido neurólogo, mucho menos.

Ya retomaré algunas de las consideraciones de dicho manual soviético, pero quisiera ahora detenerme en el Freud neurólogo y no psiquiatra. ¿Por qué no es un detalle menor, si al fin y al cabo será como inventor del psicoanálisis que su nombre trascenderá? Pues

The image shows a musical score for piano, likely a piece by Sigmund Freud. The score is written on a grand staff with treble and bass clefs. It includes various dynamic markings such as *pp*, *p*, *mf*, and *f*. There are also tempo markings: *delicato*, *allargando*, *a tempo*, *molto rit.*, and *rit.*. Performance instructions include *cresc.* and *3* (triplets). The score is marked with *8e* and *8g* at the beginning and end of sections. The piece concludes with a *Ped.* (pedal) instruction.

porque al inventar esta doctrina, Freud parte de un credo epistemológico, retoño tardío de una corriente obstinadamente fiscalista que se cristalizó en Alemania desde los años 1840 a través de la prestigiosa trilogía Helmholtz, Brücke y Du Bois Reymond. Precisamente a este último se debe el juramento fiscalista de 1842 al que Freud adscribió: “Brücke y yo hemos contraído el compromiso solemne de imponer esta verdad, a saber: que solo las fuerzas físicas y químicas, excluyendo a cualquier otra, actúan en el organismo”.¹

Este juramento tiene importancia capital, pues al excluir toda otra fuerza posible, excluye de manera tajante cualquier posición vitalista. No era el caso de la psiquiatría que, todavía no muy bien asentada, andaba a la búsqueda de un modelo científico que la avalara. Esa búsqueda de la psiquiatría es la que la lleva a nominarse como tal en el momento de nombrarse a sí misma luego de que el término alienismo ya no sirviera para nombrar una práctica que se quería científica.

¿Por qué psiquiatría y no psicología? Pues porque en ese momento no había un aparato sobre el cual hacer caer la investigación y por eso la desinencia *iatria* que significa práctica médica. Así, la psiquiatría naciente se definía como una práctica médica sobre los padecimientos del alma o del espíritu, del mismo modo que la pediatría se define como una práctica médica sobre una franja etaria, a diferencia por ejemplo de la neurología que se define como un saber acerca de un sistema, en este caso, el sistema nervioso.

Este pequeño rodeo que ubica a Freud en la neurología, sirve para precisamente poder dar cuenta del nombre elegido por Freud para nominar su doctrina: ni psiquiatría (no se trata de una práctica médica) ni psicología (no se trata de una saber sobre el alma): psicoanálisis. Análisis aparece aquí ligado a lo *psi*, desde el sentido de la química, y más precisamente de la química analítica: análisis significa descomposición, desagregación. Es así que en 1918, en su texto *Nuevos caminos de la terapia psicoanalítica*, dice: “[...] sugiere una analogía con el trabajo que el químico emprende con las sustancias que halla en la naturaleza y lleva a su laboratorio [...] Porque esa analogía se da de hecho en un punto importante”. Como puede verse, para Freud se trata de una analogía, no de una simple metáfora, y la lectura detenida de este texto así nos lo muestra:

¹ Citado por ASSOUN, Paul Laurent, *Introducción a la epistemología freudiana*, Ciudad de México, Siglo XXI, 1988.

The image shows a musical score for piano, consisting of four measures. The first measure is marked "a tempo" and "pp". The second measure is marked "(pp)". The third measure is marked "p dolce". The fourth measure is marked "allargando" and "p". The score includes dynamic markings, articulation marks, and a pedal point at the bottom.

Reducimos los síntomas a las mociones pulsionales que los motivaron y, al igual que la química separa el elemento químico, la materia fundamental, de la sal, que se había vuelto irreconocible por la combinación con otros elementos, evidenciamos esas mociones pulsionales hasta entonces ignoradas por el enfermo en sus síntomas.²

Francisca, así se llamaba aquella entusiasta profesora cubana, seguía recitando el manual soviético y dejaba caer sobre mis oídos una lluvia ácida de palabras que quemaban mi paciencia: según entendían desde el materialismo dialéctico, aquel renombrado psiquiatra reducía al hombre al escalón anterior de la materia organizada. Si la consciencia, que era la materia más altamente organizada era lo propio del hombre, postular que el hombre se encontraba gobernado por los instintos no significaba otra cosa que reducirlo a la animalidad.

He ahí el quid de la cuestión: la consciencia. Freud toma a la consciencia como una función (la de puerta de entrada de las percepciones al aparato psíquico) que posibilita la inscripción de huellas mnémicas y aquellas que entran en cadena asociativa (no hay que olvidar la influencia de Brentano) con otros elementos que ya estaban alojados en el aparato psíquico y que tenían cerrado el paso a la motilidad, van a producir una disociación de la consciencia, y de ahí surge la noción de inconsciente.³ Ni rastro de animalidad alguna, ni siquiera de un irracionalismo tan valorado por el romanticismo de esa época. Se trata en todo caso de una racionalidad otra, de una lógica que está regulada por el deseo y que a diferencia de la consciencia kantiana, no se regula con las intuiciones *a priori* de la razón. Y sin embargo...

2. MÉXICO. Mañana de domingo. Sentado en un auditorio del MUAC, en un intervalo de un coloquio de la Ecole Lacanienne de Psychanalyse, alguien se me acerca y me ofrece participar en un libro. Debía escribir sobre los aportes de Freud a la Teoría crítica. ¿Por qué aceptar? En el bolsillo tenía el boleto de autobús que esa misma noche me llevaría a Oaxaca y de ahí a Mazunte. Sabía que decir sí, significaba estar en la playa repensando a Freud, ubicando el punto donde el pensamiento de Freud y la Teoría crítica se tocaran. Dije sí, y las tijeras se pusieron en funcionamiento. Recortar a Freud, recortar a Frankfurt, hilvanar. Entre las olas de un mar transparente, un significante comenzó a insistir: pulsión; luego algunas

² FREUD, Sigmund, *Nuevos caminos de la terapia psicoanalítica*, Buenos Aires, Amorrotu, 1993.

³ Este desenvolvimiento puede seguirse en el capítulo VII de *La interpretación de los sueños*.

(allargando) ----- Grave, oscuro (♩ = ca. 69) rall. e perdendosi ----- lunga

sotto voce
p
più p
pp
lunga

pp
ppp
il bosso legato es

(Ped.)

W. G. S. 1993

fechas: 1920 y 1923. Al regresar de Mazunte al DF llevaba en el bolsillo el capitón desde donde sentarme a escribir: la pulsión entre 1920 y 1923.

Luego de terminada la Primera guerra mundial y tras consabida derrota alemana, las cosas para Freud y su gente se ponen interesantes y novedosas. De ahí que en 1920, con el texto *Más allá del principio del placer*,⁴ comenzará un giro teórico que culminará con la pro-posición de la segunda tópica: yo, ello y superyó en 1923,⁵ año en que será fundada la Escuela de Frankfurt. Inicialmente llamada Institut für Sozialforschung, desde los inicios buscará articular el marxismo con el psicoanálisis en una crítica a la dialéctica de Hegel por su positividad y consecuente estancamiento en la fijación al concepto. Es por eso que tomarán a la dialéctica hegeliana como un método y no como un sistema. La negatividad, propuesta fundamentalmente por Adorno y Horkheimer, va a partir precisamente del estudio de Freud, de su metapsicología, sobre todo su texto *Psicología de las masas y análisis del yo*,⁶ en cuyo capítulo séptimo se encuentra el mecanismo de identificación y la importancia para la formación de las masas (masas realmente masificadas, como le hubiera gustado decir a Julio Cortázar);⁷ pero también, la noción de pulsión que, progresivamente va a ir tomando cada vez más importancia en la teoría freudiana.

El giro del 20, la manifestación de un nuevo dualismo pulsional con la aparición de la pulsión de muerte y la compulsión a la repetición, le dará a los hombres de Frankfurt los elementos para poder pensar por qué el destino revolucionario de la clase obrera, adjudicado por Marx, no se cumple; pero a diferencia de Freud, no hay escepticismo en estos hombres. La pulsión, lo resistente de la pulsión, les interesa como método explicativo para poder sortear la tendencia regresiva de la pulsión que es lo que sumerge al hombre en la razón instrumental, cuya consecuencia no será otra que la pérdida de la potencia revolucionaria y la consolidación de los sistemas de dominación. El proyecto iluminista se mantiene intacto...

3. CÓRDOBA. Mañana, tarde y noche. Una canción me vuelve. Entre los retazos de Freud y Frankfurt una musiquita me da vueltas y no puedo recordar al autor. Comienza una búsqueda por los sitios de Internet. La encuentro, no era tal cuál la recordaba, unas palabras de diferencia pero la misma idea: se trata de José Larralde y su canción “El por qué”. Unos versos nomás son los que se me vienen. Larralde es Frankfurt y juntos me dicen: “Andá a

⁴ FREUD, Sigmund, *Más allá del principio del placer*, Buenos Aires, Amorrortu, 1997.

⁵ FREUD, Sigmund, *El yo y el ello*, Buenos Aires, Amorrortu, 1997.

⁶ FREUD, Sigmund, *Psicología de las masas y análisis del yo*, Buenos Aires, Amorrortu, 1993.

⁷ CORTÁZAR, Julio, “Las palabras violadas”, conferencia editada en *Argentina: años de alambrada cultural*, Buenos Aires, Muchnik Editores, 1984.

1162

Piano

Andante misterioso (♩ = ca. 88)

pp il basso sotto voce

deciso : loco

ff mf f p ff mf f

7 8 7 8

Ped

decirle al patrón / porqué no te da el aumento / la pucha si lo ha estudiado / que hasta te larga contento.” La razón instrumental, el crotismo en juego en la relación dominante-dominado... la pulsión, no el instinto.

Con el turquesa del mar de Mazunte todavía pegado a los ojos, comienzo a escribir, a balbucear, a hilvanar los retazos rescatados de entre las olas y mi memoria. Se trata de buscar el soporte, los textos, leer, volver a recortar, romper algunos hilvanes y realizar otros... la pulsión...

Freud se pregunta por qué algunas personas en tratamiento insistían en seguir enfermas, y esa pregunta lo lleva a poner en cuestionamiento el principio de placer, principio regulador del funcionamiento del aparato psíquico. La insistencia en el malestar lo llevan a Freud a pensar en un más allá de este principio. Es decir, no descarta el principio del placer como principio regulador de la economía libidinal, sino que introduce algo, una construcción teórica que lo lleva a postular que, además del principio del placer, funciona algo más allá de dicho principio, algo que impide, que frena el funcionamiento cabal del principio. Y eso que encuentra como resistencia no es otra cosa que la compulsión a la repetición, la repetición de lo mismo. No la repetición ligada al deseo, sino otra, una repetición de otra naturaleza, hecha de otra estofa: la estofa de la muerte, del volver a un estado anterior, la realización por medio de la vuelta a lo inorgánico: la pulsión de muerte.⁸

Chirriar de frenos, peligro de colisión: los frankfurtianos llaman a la razón instrumental, irracionalidad, y se apoyan en Freud, pero... ya fue dicho, no era esa la intención del fundador del psicoanálisis. Por una milésima no es tragedia, el choque se evita y el sastre puede continuar tranquilo su hilván de un traje que nadie portará.

Es verdad, no está en Freud hacer una teoría de la irracionalidad, y sueña para el psicoanálisis un lugar en el panteón de las ciencias naturales; sin embargo la pulsión... Hay una imposibilidad en el proyecto freudiano, similar podría decirse a la imposibilidad que marca Habermas respecto de la concepción de Adorno y que la convierte en una utopía en la que la dialéctica misma se vuelve dudosa e impracticable.⁹ Sí, el proyecto de Freud, racional, monista y positivista, se le vuelve impracticable por el mismo objeto con el que trabaja: el inconsciente... la pulsión; la pulsión que le pone freno a la razón, que escapa de la razón sin ser irracional. La muerte, que ya desde los inicios está presente en Freud, la muerte ligada a la

⁸ La pulsión de muerte, junto a la pulsión de vida, van a constituir el nuevo dualismo pulsional en reemplazo del primero: pulsiones de autoconservación y pulsiones sexuales. Sobre el primer dualismo pulsional, ver: FREUD, Sigmund, *Pulsión y destinos de pulsión*, Buenos Aires, Amorrortu, 1997.

⁹ HABERMAS, Jürgen, *Facticidad y validez*, Valladolid, Trotta, 1998.

The image shows a musical score for piano, likely from a 19th-century work. It features two staves: a treble clef staff with a 7/8 time signature and a bass clef staff. The score includes various dynamic markings such as *sf*, *mf*, *pp*, and *mp*. Performance instructions include *rall* (rallentando), *a tempo*, *stringendo fino al Violento con brio*, and *loco*. There are also markings for *lontan* and *loco* in the upper staff. The score is marked with measure numbers 189 and 191. A pedal marking *(Ped.)* is present at the bottom left.

sexualidad. Otra vez la pulsión y su empuje alocado para realizar su fin, su satisfacción. Otra vez la pulsión insistiendo, fijando, agujereando la razón sin por eso ser ella misma irracional si por irracional se entiende animalidad.

La pulsión sólo la hay en el hombre y no se trata del reducto de animalidad del hombre, pues es la pulsión la que hace que el hombre sea el único “animal” que tropieza dos veces con la misma piedra, tal como reza un dicho popular y que hace pertinentes y necesarias las comillas, porque precisamente la pulsión, el *trieb*¹⁰ freudiano hace que el hombre sea hombre y no animal. El *trieb* freudiano separa al hombre de la naturaleza porque, por fuera de lo simbólico, le da consistencia a lo simbólico precisamente al agujerearlo porque, ¿cómo podría tener consistencia lo simbólico si no estuviera perforado?

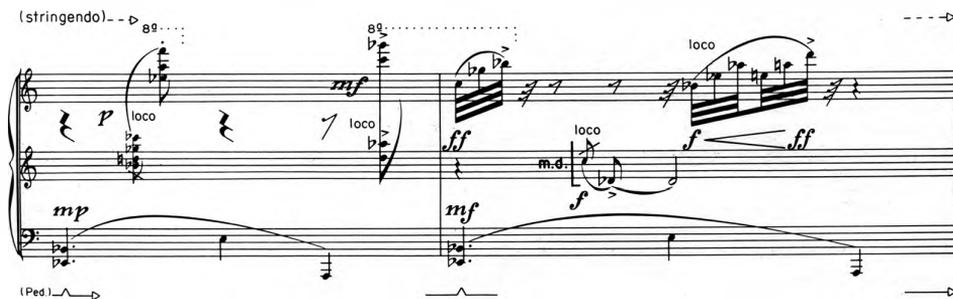
He ahí la importancia de la noción de pulsión. Lo aparentemente irracional le da consistencia a la razón, y eso está en el corazón del proyecto de la Escuela de Frankfurt: tomar los textos de Freud, entender el entramado “irracional” para desmontar el mecanismo y que la rueda de la dialéctica se ponga en funcionamiento de nuevo. Ya no se trata de una postulación de fe, de la inexorabilidad histórica de la revolución por el mero giro de la ruedita dialéctica. Es necesario, no puede evitarse incorporar al marxismo, la escisión, la división del sujeto que realiza el psicoanálisis sobre el sujeto cartesiano.

Nuevamente la pulsión y un viaje a los tiempos del Freud todavía neurólogo, fiscalista, monista y positivista. En un viejo diccionario Sopena, del año 1937, la palabra pulsión es una palabra venida de la física: “Propagación del movimiento ondulatorio en un fluido elástico”.

No deja de ser una sorpresa, aunque también una confirmación de cuál era el piso epistemológico donde pisaba Freud. Claro que el fiscalismo, mixturado con Hamlet y Edipo, no podía dar como resultado otra cosa que una mezcla explosiva que lo llevó a hacerse una pregunta que lo acompañó por el resto de sus días: ¿qué quiere una mujer? Y en esa pregunta sin respuesta anida una sospecha: el deseo empuja, lo que otrora era considerado un signo, bajo la mirada atenta de Freud se convierte en un indicio de que otra cosa es lo que comanda, que allí donde aparece la culpa, hay un deseo cumpliéndose. No hay inocencia posible... Desde esta perspectiva, la moral se yergue como una defensa contra el deseo; es por eso que en *El malestar en la cultura*¹¹ dirá que la moral es una aliada de la pulsión de muerte bajo la máscara del superyó.

¹⁰ El término *trieb*, utilizado por Freud, fue traducido en un principio como “instinto”, en coincidencia con la traducción de la *standard edition* inglesa. Será Lacan quien traducirá por “pulsión” el término *trieb*.

¹¹ FREUD, Sigmund, *El malestar en la cultura*, Buenos Aires, Amorrortu, 1993.



En un diccionario Espasa Calpe, de 2005, ni rastros de aquel significado físico; ahora el sentido está ligado a Freud: “Según el psicoanálisis, impulso o fuerza que conduce a los seres humanos a realizar determinadas acciones, como satisfacer sus necesidades primarias sexuales”.

La mixtura de marxismo con psicoanálisis, más allá de los diferentes intentos y resultados, no dejan de ubicarnos en una terra incógnita: ¿cómo llevar adelante un discurso y una práctica emancipatoria sin desconocer a la fuerza destructiva de la pulsión?

Identificación, masas, pulsión, pulsión de muerte... ¿aportes freudianos a la Escuela de Frankfurt? Tal vez; prefiero en todo caso pensar que el verdadero aporte es el de la interrogación, la pregunta sin respuesta pero que pone en marcha la invención. ¿Qué quiere una mujer? ¿Cómo hacer la revolución con la pulsión metida en el medio?

Sergio Campbell

The image shows a musical score for piano, consisting of three systems of staves. The top staff is the right hand, and the bottom staff is the left hand. The score is marked with a tempo change to *stringendo* at the beginning. The key signature has one flat (B-flat). The score includes various dynamic markings: *f* (forte), *ff* (fortissimo), and *mf* (mezzo-forte). There are also performance instructions such as *loco* and *Ped.* (pedal). The notation includes sixteenth and thirty-second notes, often beamed together, and some notes with accents. The score is divided into measures by vertical bar lines, with some measures containing repeat signs.

CORCHEA

HANS-GEORGE GADAMER

(Marburgo, Alemania, 1900 - Heidelberg, Alemania, 2002)

Es la introducción de la interpretación en el orden de la temporalidad y la experiencia de esta lo que puede ser considerado la aportación indiscutible de Gadamer a la Teoría crítica contemporánea. La comprensión para el hermeneuta se liga en retrospectiva (*zurückgebunden*) a la historia *efectual* (*Wirkungsgeschichte*), cuyos orígenes no se pueden calcular diacrónicamente, y solo es experimentable subjetivamente, es decir en el tiempo de cada intérprete. Gadamer logra acabar así con la oposición antagónica entre lo objetivo y lo subjetivo que había caracterizado cierta metafísica de la interpretación, contra la que lucharían por su parte Nietzsche (*La genealogía de la moral*) y después Heidegger (*Ser y tiempo*; “Tiempo y ser” y “La época de la imagen del mundo”). La importancia de la propia experiencia o de la experiencia singular es indiscutible aunque, como veremos más adelante, acrítica: el tiempo no es entendido por Gadamer solo en función de una metáfora lineal —¿o debería decirse una catacresis por el olvido premeditado o inconsciente de la génesis, estatuto y devenir de la metáfora, la cual gozó y goza de indiscutible éxito coloquial y didáctico?—. Figura que reduce la temporalidad o correr del tiempo a una sucesión lineal (binomio antes / después al que se superpone el sentido de causa / efecto) de datos o puntos emblemáticos (revoluciones, guerras, descubrimientos, etcétera). Así que sin analizar a profundidad esta metáfora lineal que conquistó celebridad, el hermeneuta agrega que la comprensión se consuma (*vollzieht sich*), es decir cierra su ciclo si se quiere de destinación del sentido, en la maduración de quien llega a ser (¿o hacerse?) consciente de su tiempo al comprenderlo, reuniendo en una sola experiencia de sentido todos los tiempos, todas las dimensiones temporales y, por consiguiente, consumando la propia experiencia. La consumación de la experiencia y del sentido, y del sentido como experiencia propia, impone la idea de que una cierta promesa

(stringendo) Violento, con brio (♩ = ca. 100) colando

88 89 89 89

loco loco

f *sf* *sff* *mf* *mp* *mf*

3 3 3 3

5 4 4

(Ped.)

es cumplida, llevada a efecto, realizada y acabada. Queda por saber si este mandato al que se reduce la promesa de sentido viene de fuera de la historia, es decir pertenece a una dimensión metahistórica, teleológica por cierto, que no merece ser interrogada por la práctica hermenéutica. En este aspecto decíamos anteriormente que algo siempre se deja fuera de la interpretación, y a esta decisión le llamamos acítica.

El subsumir la temporalidad en el comprender existencial tiene su importancia, aunque también es motivo de crítica. Los seres humanos transforman la experiencia de la historia en algo con sentido, lo que resulta interesante es preguntarse a todo esto si la acción de buscar el sentido de la experiencia implica una propensión ahistórica, ontológica, lo que podemos considerar lo propio del hombre a diferencia del animal, o bien una preocupación muy determinada que la modernidad lee (planta) en su pasado como en su presente. ¿De dónde procede esa demanda de significado? O bien podemos preguntar más pragmáticamente cómo está vinculada a la experiencia temporal por lo tanto de una lengua particular, europea, que universaliza sus propias categorías. Hasta que estas cuestiones no sean propiamente aclaradas la crítica no hará sino postergarse.

El sentido del discurso y del concepto solo puede ser estudiado una vez que se acepta su estatuto de producción temporal —epocal según Heidegger— y se analiza su devenir en el tiempo, en el espacio socio-histórico y en las diferentes lenguas que, si bien traducen el nivel semántico (semalógico) no alcanzan muchas veces a trasladar acabadamente todo lo que el nombre (onomalógico), en el caso del concepto, ha llegado a querer decir. El querer-decir es, él mismo, como se adivina, una producción temporalizada, epocal, a la que sin embargo se accede retrospectivamente desde un presente. Parece evidente que el presente privilegiado por Gadamer es el suyo, el de su vida individual y el de su época alemana y europea. Al igual que Heidegger, argumenta que el querer-decir de la filosofía griega, en lo referente a la tematización de una ontología, solo alcanzará su grado más alto y acabado en el presente de la lengua alemana. Parece evidente que a la tercera interrogante (¿Qué crítica se le haría a Gadamer desde la práctica contemporánea de la Teoría crítica?), debemos contestar señalando el perjuicio que el prejuicio sobre el estatuto filosófico de la lengua alemana y su facilidad para tematizar el concepto, sea uno de los inconvenientes de la hermenéutica gadameriana. Lamentablemente es un prejuicio compartido por muchos autores de esa lengua, pese a sus aciertos en otros asuntos teóricos y su favorecimiento por la lectura crítica en especial cuando esta va acompañada por una lectura filológica. Este punto es igualmente objetable

1168

The image shows a musical score for piano, likely from a 19th-century work, featuring complex rhythmic patterns and dynamic markings. The score is divided into two systems. The first system begins with the instruction "(calando)" and includes markings for "88" and "nervoso". The second system includes "Meno mosso" (with a note indicating "♩ = ca. 88"), "poco rall.", "lungo", and "loco". Dynamics range from *p* (piano) to *mp* (mezzo-piano). The score includes various ornaments, slurs, and articulation marks. At the bottom left, there is a "Ped." (pedal) marking. The piece concludes with a final measure marked "7" and a "8" below it.

en la medida que se lee la tradición únicamente como producto del trabajo intelectual de reconocidos autores sin que los modos a partir de los cuales sus obras pasan a integrar el canon cultural, sin que los procedimientos que consiguen la unanimidad en la elaboración de dicho canon, sean siquiera introducidos como datos de suma importancia para determinar la herencia que llamamos tradición. La tradición parece responder a un supuesto valor intrínseco de los títulos y no a los procedimientos de conservación (archivamiento), traducción, y publicación permanente de dichas obras. La tradición está ciertamente en el contenido de los libros y también en las modalidades en que ellos han llegado hasta nosotros, depositarios según Gadamer de los valores de la tradición. Si hubo momentos en que autores y libros no estaban representados en el canon, ello no es motivo de análisis crítico por parte de Gadamer; solo es parte del historial que aparece, todo lo más, como un repositorio de anécdotas. En nombre del devenir reducido a destino, el hermeneuta no introduce la noción de conflicto, tensión o fuerza dialéctica como harán tanto Benjamin y Adorno al temporalizar la producción cultural.

Además de lo anterior habría que contestar de manera paradójica a una primera interrogación, ¿qué aporta Gadamer a la Teoría crítica?: esto es, que la principal aportación gadameriana está contenida en la objeción dirigida contra la Escuela de la Teoría crítica, en particular contra Adorno, a causa de la lectura reductivista que este hacía de Heidegger.¹ Lectura que hizo del tiempo heideggeriano, paradójicamente, un tiempo sin historia. Adorno acusó a Heidegger de reducir el tiempo a una categoría abstracta sin posibilidad de marcar el trabajo de la práctica discursiva.²

El pensamiento de Hans-Georg Gadamer está por supuesto consumado en su obra de madurez *Verdad y método*, que como el búho de Minerva solo llega a comprender una vez

¹ ADORNO, Theodor, "Observaciones sobre el pensamiento filosófico", en *Consignas*, Buenos Aires, Amorrortu, 1993, p. 13. Baste un ejemplo: "La sabiduría finge hoy una figura del espíritu agraria, históricamente irreplicable, de cuño idéntico al de esas esculturas que imitan lo prístino, lo originario, cuando en realidad ponen en práctica la torpeza de épocas primitivas y de ese preparativo esperan el advenimiento de la verdad antigua, que nunca ha existido y que hoy por hoy el mundo posindustrial no sufre sino con terrible exceso". También se refiere negativamente a Heidegger en *La actualidad de la filosofía*, Buenos Aires, Paidós, 1991, p. 81.

² Una postura crítica similar la encontramos en KOSELLECK, Reinhart, quien fuera alumno de Gadamer, en *Historias de conceptos*, Madrid, Trotta, 2012.

Più mosso (♩ = ca. 92)
con espressione
loco

delicato

(Ped.)

que se pone el día, en retrospectiva. Me parece sin embargo que en obras más breves, en las cuales estudia con detenimiento algunos conceptos y su empleo por la tradición, es posible leer en acción su procedimiento crítico más allá de las declaraciones explícitas de los postulados sobre los que aquel descansa. Por ejemplo *La herencia de Europa*,³ en el cual adopta su pensamiento crítico la forma-ensayo característica de la tradición crítica. Habría de igual modo otro tipo de textos donde sus procedimientos críticos se ponen de manifiesto, me refiero a aquellos producto de una polémica como los que aparecen en *Dialogue and Deconstruction. The Gadamer-Derrida Encounter*⁴ en respuesta a diversas lecturas de sus contemporáneos, incluyendo de manera señera a Jacques Derrida. No quiero olvidar los siguientes pequeños libros: *El problema de la conciencia histórica*,⁵ *Hacia la prehistoria de la metafísica*⁶ y *La razón en la época de la ciencia*, donde su procedimiento crítico de lectura, es decir el comparativo entre el proceso temporalizador y a la vez su procedimiento heurístico, tiene lugar de manera altamente clara y, podría decirse, didáctica.⁷

Con respecto a las objeciones que desde la práctica contemporánea de la crítica pueden hacerse a su obra:

1. Sobre los usos de la categorización de lo originario frente a lo derivado: la primacía conciente o inconcientemente etnocéntrica (enfática, ideológica y fundada en un muy determinado *pathos* alemán de los primeros años del siglo XX) que ya Heidegger otorgaba y Gadamer suscribe en su propia práctica hermenéutica al origen acabado griego de los conceptos y categorías, a los que hace actuar de manera paradigmática; la reducción de la tradición a un repositorio de grandes nombres y obras de la cultura europea, excluyendo las formas del legado mediante las cuales las generaciones adoptan como canónicas las obras del pasado (por el contrario habría que sostener que toda herencia debe someterse a la crítica); y en relación con el reparo anterior, habrá que criticar su renuncia al estudio histórico de las formas de transmisión (academias, el mercado editorial, las prácticas de traducción orien-

³ GADAMER, Hans-Georg, *La herencia de Europa*, Barcelona, Península, 1990.

⁴ MICHELFELDER, Diane P. / PALMER, Richard E., *Dialogue and Deconstruction, The Gadamer-Derrida Encounter*, New York, SUNY, 1989.

⁵ GADAMER, Hans-Georg, *El problema de la conciencia histórica*, Madrid, Tecnos, 1993.

⁶ GADAMER, Hans-Georg, *Hacia la prehistoria de la metafísica*, Buenos Aires, Alción, 1992.

⁷ GADAMER, Hans-Georg, *La razón en la época de la ciencia*, Barcelona, Alfa, 1981.

poco rall. -----

(Ped.)

tadas culturalmente y por las instituciones, es decir las modalidades de configuración del canon y las formas de dominación de la imaginación social creativa).

2. Sobre los usos de la historia: con el concepto de “historicidad” (*Geschichtlichkeit*) la hermenéutica gadameriana se apropió de una categoría utilizada en la actualidad “de manera enfática e ideológica”⁸ e intentó sobre ella fundamentar metahistóricamente el carácter “temporalizado” –epocal en términos de Heidegger, es decir que cualquier acontecimiento discursivo queda inmediatamente insertado semánticamente en una u otra formación conceptual sin posibilidad de desapropiación– de toda experiencia en el lenguaje, es decir la condición general de posibilidad de cualquier historia particular del discurso. Pero jamás logró discutir los efectos de esa metahistoricidad o generalización universalizante del tiempo sobre su pensamiento y sobre las historias particulares a las que parecía que el tiempo se les venía encima con toda su carga determinante. Por el contrario, la noción de devenir, en sus usos por Deleuze y por Derrida, permite evitar la sustancialización del tiempo al poner en cuestión en cada análisis la metahistoricidad, por un lado, y los efectos teleológicos de sentido por el otro.

3. Quien trabaja con el lenguaje y con los textos tendrá que conocer la postura gadameriana; pero no queda claro si, cuando el interés es la crítica, o más bien las relaciones entre esta última y la historia, Gadamer pueda responder a la preocupación teórica y política sobre las condiciones de posibilidad de la misma hermenéutica; lo que alguna vez se llamó autocrítica.

4. ¿Se agotan las posibilidades de los efectos prácticos (políticos, pragmáticos, etcétera) en el lenguaje y en los textos o habría que recurrir a una idea de lo prelingüístico o extralingüístico?⁹ Si así fuera la hermenéutica tendría que ser subsumida por la Teoría crítica y no a la inversa.

5. Habrá que poner en cuestión el reduccionismo de la dimensión de la experiencia: la remisión de toda experiencia del mundo a su interpretación del mundo va de la mano de la posibilidad de su expresión lingüística (*sprachlichen Ermöglichung*) con lo cual nos enfrentamos

⁸ KOSELLECK, Reinhart, *Historia / Historia*, Madrid, Trotta, 2010, p. 150. Por ejemplo el eslogan de Von Clausewitz, quien depositaba sus confesiones “en el sagrado altar de la historia” o las declaraciones políticas de aquellos dictadores modernos que sostienen públicamente que “la historia los juzgará”. Ídem, p. 143. Ciertamente la historia así entendida es un “singular colectivo” fetichizado.

⁹ KOSELLECK, Reinhart, *Historias de conceptos*, op. cit.

Meno mosso (♩ = ca 84) Più mosso (♩ = ca 100) molto rit. ————

The musical score consists of two staves (treble and bass clef). The first section, 'Meno mosso (♩ = ca 84)', features a melody with triplets and a piano accompaniment with chords. Dynamics include *pp* and *p*. The second section, 'Più mosso (♩ = ca 100)', is marked 'loco' and includes the instruction 'molto rubato legato e cantabile'. It features a melodic line with a long note and piano accompaniment. Dynamics range from *pp* to *mp* and *pp*. The third section, 'molto rit.', is marked 'lunga' and includes the instruction 'legato e cantabile'. It features a melodic line with a long note and piano accompaniment. Dynamics include *ppp* and *pp*. The score includes a 'Ped.' (pedal) marking at the bottom left.

a un reduccionismo. Por ejemplo en el caso de las determinaciones categoriales “amigo / enemigo”, “interno / externo”, “lo público / lo secreto”, aunque mediadas lingüísticamente no parecen reducirse a la lengua, sino que poseen la fuerza de planteo en más de una lengua. Habrá por tanto que seguirse preguntando por el estatuto lingüístico de las categorías empleadas en la descripción de las condiciones de posibilidad.

Ana María Martínez de la Escalera

Andante tranquilo (♩ = ca. 100)

delicato $89 \dots$

p *pp* *mf*

(Ped.)

ANTONIO GRAMSCI

(Cerdeña, Italia, 1891 - Roma, 1937)

Gramsci y el concepto de subalternidad

Entre las múltiples aportaciones de Gramsci a las ciencias sociales y al marxismo, la que podríamos destacar desde la óptica de la llamada Teoría crítica es la que gira en torno al concepto de *subalterno* y que inspira y fecunda a tres corrientes de pensamiento estrechamente ligadas las unas a las otras y que han prosperado y se han difundido en las últimas décadas: los Estudios culturales, subalternos y poscoloniales.

Para entender el origen y el desarrollo del concepto de *subalternidad* en los *Cuadernos de la cárcel*,¹ es fundamental señalar que Gramsci escribe esas notas en función de un balance de sus experiencias políticas previas: el impacto de la revolución bolchevique, los consejos y las ocupaciones de fábrica entre 1919 y 1920, la fundación del Partido Comunista de Italia (PCdI) en el histórico Congreso de Livorno en 1921, los debates en el seno de la Tercera internacional y el ascenso del fascismo.² Los *Cuadernos* tienen como propósito, por lo tanto, revisar y desarrollar el conjunto de ideas que se forjaron al calor de estos acontecimientos. Es materia de áspero debate si el proceso de reflexión en la cárcel lleva a Gramsci a fortalecer su pensamiento en la continuidad, en la ruptura o en la renovación. Más allá de estas tres posibles interpretaciones, sus matices y sus implicaciones, hay que reconocer por lo menos un cambio en el énfasis y en la jerarquía temática. Antes de las reflexiones sobre la hegemonía

¹ GRAMSCI, Antonio, *Cuadernos de la cárcel*, Ciudad de México, Era, 2000, 6 tomos.

² El conjunto de los escritos de este periodo pre-carcelario constituye la otra gran veta de la obra de Gramsci. *Las cartas desde la cárcel* representan la tercera vertiente, que corre paralela a los *Cuadernos* y permite contextualizarlos.

The image shows a musical score for piano, likely a piece by Antonio Gramsci. It consists of three staves: a treble clef staff for the right hand, a bass clef staff for the left hand, and a grand staff for the piano accompaniment. The right hand part features a melodic line with slurs and dynamic markings: *pp*, *p cantabile*, *mp*, and *mf*. There are also markings for *loco* and *rall.* The left hand part provides a harmonic and rhythmic foundation with triplets and sustained notes. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. At the bottom left, there is a marking for the pedal: "(Ped.)".

y la subalternidad, Gramsci centró su atención en el antagonismo y la insurrección, es decir en la emergencia subjetiva a partir de las experiencias de la insubordinación y de gestación de ámbitos de independencia y emancipación de la clase obrera. La oleada de ocupaciones de fábricas y los consejos obreros entre 1919 y 1920, impulsadas por grupos comunistas bajo los auspicios del triunfo de la revolución bolchevique, propiciaba un entusiasmo que se orientó hacia la exaltación de la formación autónoma del sujeto obrero y comunista, de su capacidad de lucha y de construcción o prefiguración de una nueva sociedad. En esta dirección, en estos años, se movían tanto las reflexiones de Gramsci como el conjunto del esfuerzo político e intelectual plasmado en *L'Ordine Nuovo*. La primera etapa del periódico dirigido por el mismo Gramsci (65 números entre el primero de mayo de 1919 y el 24 de diciembre de 1920) es una vitrina inequívoca de este énfasis. El subjetivismo revolucionario inspirado en el bolchevismo giraba en torno a la idea de autonomía aunque esta no se explicitara a nivel nominal ni constituyera el centro de la reflexión teórica, la cual recorre más bien los temas clásicos del bolchevismo tercerinternacionalista, *en primis* el tema de los *sovjets*, y anuncia lo que posteriormente será conocido, en el interior del movimiento comunista, como el *consejismo*. Así que, aunque este acervo de reflexiones no corresponda a la temática de la subalternidad que queremos destacar, resulta de suma importancia señalar la existencia de un Gramsci que, en su leninismo, exalta la dimensión de la lucha política como ruptura —el antagonismo— y apuesta por la realización de una revolución soviética, es decir basada en los consejos obreros y, por lo tanto, sostiene reflexiones tendencialmente autónomas.

Los *Cuadernos* de Gramsci son una obra sumamente compleja por su elaboración a lo largo de años de cárcel en los cuales se acumulaban —en forma relativamente dispersa— notas en torno a diversas líneas de reflexión, algunas de las cuales llevarán al autor a reproducir y reescribir párrafos enteros en los llamados “cuadernos especiales” en donde trataba de ordenar temáticamente los apuntes acumulados a lo largo del tiempo. Los acercamientos filológicos han permitido reconstruir varios pasajes de una obra arborescente. En particular, después de las compilaciones temáticas elaboradas por Palmiro Togliatti en los años 50, el minucioso trabajo de Valentino Gerratana permitió que, en 1975, se publicaran los *Cuadernos* en la secuencia en que fueron escritos, acompañados por un volumen entero de referencias del propio Gerratana que permiten situar al lector en el “taller” gramsciano.³

³ Actualmente se está elaborando una nueva edición crítica a cargo de un grupo de estudiosos encabezados por Gianni Francioni.

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves (treble and bass clef). The score is divided into several measures, with dynamic markings and tempo changes. The first measure is marked 'Meno mosso (♩ = ca. 76)' and features a melody in the right hand and accompaniment in the left hand. The second measure is marked 'A tempo (♩ = ca. 88)' and 'loco', with a 'lontano' marking above the staff. The score includes various dynamic markings such as *mp*, *p*, and *pp*. There are also markings for '89...' and 'loco' at the end of the piece. The score is written in a style typical of 20th-century musical notation, with slurs, accents, and other performance instructions.

El carácter heterogéneo y la dispersión de las notas que componen los *Cuadernos* permitieron que la interpretación del pensamiento de Gramsci se ramificara y, a veces, polarizara. Así, en el seno de los estudios gramscianos se ha insistido en resaltar diversos hilos conductores en los *Cuadernos*, entre los cuales sin duda destaca, por su centralidad, el que gira en torno al tema de la hegemonía. Alrededor de esta problemática Gramsci tejió un conjunto de reflexiones que desembocaron en teorizaciones novedosas, sugerentes y fecundas como por ejemplo las de intelectual orgánico, de revolución pasiva, de Estado ampliado, de crisis orgánica y de americanismo, así como una conceptualización original de la sociedad civil, etcétera. Entre ellas, en un lugar central, aparece la noción de subalterno. Hay que señalar que la elección del sustantivo y adjetivo subalterno en los *Cuadernos de la cárcel* no fue circunstancial, una simple forma de eludir la censura fascista, visto que Gramsci no dejó de usar la noción de clase obrera y de trabajadores en otras notas. Por lo tanto, el uso del concepto da cuenta de una perspectiva, de un énfasis teórico que corresponde al núcleo duro de un pensamiento creativo en el interior del debate marxista. Un pensamiento que se desprende de una coyuntura histórica —la derrota del movimiento de los consejos obreros y el ascenso del fascismo en Italia a principios de la década de los 20— y de una voluntad polémica de Gramsci: el posicionamiento historicista en defensa de la centralidad de la praxis que se traduce tanto en la crítica al economicismo como del voluntarismo. Este *locus* polémico da lugar a un pensamiento complejo que, a mi entender, será sobreinterpretado —estirado y aflojado— en la posterior disputa sobre el lugar de Gramsci en el debate teórico y político marxista. Más allá de la recuperación plena, parcial o diferenciada de su pensamiento, hay que reconocer que proporciona a la teoría marxista una herramienta conceptual, lo *subalterno* como expresión de la experiencia y la condición subjetiva del subordinado, determinada por una relación de dominación —en términos gramscianos, de hegemonía— y un bosquejo de una teoría de la subalternidad. Sin embargo, hay que precisar que Gramsci no utilizó el sustantivo (*subalternidad*) —que tiende a fijar una relación o una propiedad— y prefirió siempre el adjetivo calificativo (*subalterno*), con lo cual podemos inferir que no pretendió o no llegó a formular una teoría de la *subalternidad*, sino que optó por una reflexión teórica ligada a la observación histórica. A pesar de este cuidado historicista, Gramsci asentó un concepto como base teórica para el análisis concreto. Después de Gramsci, ninguna reflexión sobre el conflicto y la emancipación puede restar importancia a la *subalternidad* como expresión y contraparte de la dominación encarnada o incorporada en los sujetos oprimidos, base y, por ende, punto de partida ineludible de todo proceso de conflicto y emancipación.

calando ----- Nostalgico, lamentoso (♩ = ca. 76)

stringendo -----

cresc. poco a poco

(Ped.)

Ped.

El valor de este aporte es ampliamente reconocido en tres aspectos fundamentales: como propuesta historiográfica, como base de interpretaciones histórico-políticas y como esbozo de un proyecto de emancipación.⁴ El concepto de *subalterno* permite centrar la atención en los aspectos subjetivos de la subordinación en un contexto de hegemonía: la experiencia subalterna, es decir, en la incorporación y aceptación relativa de la relación de mando-obediencia y, al mismo tiempo, su contraparte de resistencia y de negociación permanente. Este concepto es central en la reflexión gramsciana al punto que podemos hablar de un esbozo de teoría de la subalternidad, es decir, una teorización que se desarrolla a la par de la teoría de la hegemonía, como su correlato subjetivo: el estudio del proceso de subjetivación política que le corresponde. La conclusión política de este acercamiento es que las telarañas de la hegemonía no pueden ser barridas por un simple y repentino acto voluntarista sino que deben ser reconocidas y destejidas, paulatinamente, de la misma manera en que fueron tejidas, en el mismo terreno subjetivo que recubrieron. En esta dirección, los elementos de caracterización de la subalternidad que propone Gramsci no solo señalan las ataduras de la subalternidad sino que, también, simultáneamente, esbozan una teoría de la conformación política del sujeto en un contexto de dominación y hegemonía, poniendo el acento en el proceso de autonomización por medio del cual los subalternos empiezan a dejar de serlo.

El enfoque de la subalternidad configura, por lo tanto, una relación sincrónica y diacrónica entre subordinación y resistencia que evoca la rigidez de los esquemas dualistas que aparecieron en la tradición marxista: conciencia / falsa conciencia, racionalidad / irracionalidad, espontaneidad / dirección consciente, clase en sí / clase para sí. Por el contrario, abre al análisis de las combinaciones y de las sobreposiciones que, históricamente, caracterizan a los procesos de politización de la acción colectiva de los subalternos. El campo de análisis de estos procesos incluye ámbitos de subjetivación cuya politicidad era anteriormente negada como, por ejemplo, la cultura popular, los mitos, el folclore y todas las expresiones populares susceptibles de ser objeto de disputa entre proyectos conservadores y transformadores. El campo subalterno, además, aparece en Gramsci configurado por un conjunto de grupos, lo

⁴ Ver GREEN, MARCUS E., "Sul concetto gramsciano di subalterno" en VACCA, Giuseppe / SCHIRRU, Giancarlo, *Studi gramsciani nel mondo (2000-2005)*, Bologna, Il Mulino, 2007.

(stringendo) - - - - - Allegro risoluto, con fuoco (♩ = ca. 104)

violento nervoso loco loco

legato

sf *sf* *mf* < *sf* *mf* < *sf*

1 Ped.)

The image shows a page of a musical score. At the top, it indicates a tempo change from '(stringendo)' to 'Allegro risoluto, con fuoco (♩ = ca. 104)'. The score is written for piano and orchestra. The piano part is in the upper staves, and the orchestra part is in the lower staves. There are various dynamic markings such as 'sf' (sforzando), 'mf' (mezzo-forte), and 'ff' (fortissimo). There are also markings for 'legato', 'violento', 'nervoso', and 'loco'. The score includes measures with first and second endings, and a pedal point marked '1 Ped.)'. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

cual plantea a la dimensión clasista no como punto de partida sino como resultado de procesos sociales y políticos de convergencia, en sintonía con el planteamiento original de Marx, la clase como proceso y como relación y no como dato estadístico.

Este planteamiento redundante en la posibilidad de realizar análisis historiográficos y sociológicos sutiles, susceptibles de rastrear los *movimientos* de los subalternos —el proceso de subjetivación política interno a la relación de dominación—, fincados en la experiencia de la dominación y las dinámicas de concientización que les corresponden.

Al mismo tiempo, el concepto incluye las ambigüedades y los aspectos contradictorios de este proceso, las oscilaciones y las combinaciones entre la aceptación relativa de la dominación —como resultado de la hegemonía— y su rechazo igualmente relativo por medio de la resistencia, así como entre la experiencia combinada de espontaneidad y conciencia. Al mismo tiempo, justamente porque el concepto de *subalternidad* tiene esta plasticidad en el terreno historiográfico, histórico y político, a nivel teórico no deja de tener cierto grado de imprecisión.

¿Cuándo los subalternos dejan de ser tales? ¿En qué momento de su recorrido de autonomización? Spivak afirma que si los subalternos pueden hablar, significa que tienen un mínimo de organización y, por lo tanto, ya no son subalternos sino que emprendieron el largo camino hacia la hegemonía.⁵ Por el contrario, Gramsci sostiene que lo son “siempre”, incluso cuando se rebelan, lo que indicaría que solo el “quiebre” definitivo —el hacerse Estado por medio de una revolución, el volverse clase dirigente, es decir hegemónica y dominante— marcaría el fin de la subalternidad. Siguiendo a Gramsci, aparece un *continuum* de subalternidad entre dos polos —aceptación y cuestionamiento de la dominación— y caracterizado por una incierta relación de fuerzas entre colonización hegemónica impulsada desde las clases dominantes y autonomización sostenida por las clases subalternas. Sin embargo, aun cuando sigan siendo subalternos, en la medida en que sigue presente su característica originaria, ¿no será que una categoría tan abarcadora no permite visualizar claramente su diferenciación—autonomización progresiva —aunque oscilante— y no distingue las formas y los momentos de un proceso en medio del cual se van transformando? Para ello, a partir de la

⁵ SPIVAK, Gayatri Chakravorty, “¿Puede hablar el subalterno?” en *Revista Colombiana de Antropología* vol. 39, Icanh, Bogotá, enero-diciembre de 2003.



contribución gramsciana, en un libro publicado en 2010⁶ sugerimos la posibilidad / necesidad de combinar el concepto de subalternidad con los de antagonismo y autonomía para dar cuenta de experiencias de insubordinación y de emancipación que acompañan o se sobrepone a las de subordinación en el contexto de combinaciones desiguales que caracterizan a los procesos de subjetivación política.

Massimo Modonesi

⁶ MODONESI, Massimo, *Subalternidad, antagonismo, autonomía. Marxismo y subjetivación política*, Buenos Aires, Clacso / UBA / Prometeo, 2010.

The image shows a musical score for piano, consisting of four measures. The score is written for the right and left hands. The right hand part includes the following markings and instructions: *calando* (above the first measure), *89.* (above the first measure), *7 p* (above the first measure), *7* (above the second measure), *89.* (above the second measure), *7* (above the third measure), *89.* (above the third measure), *7* (above the fourth measure), *89.* (above the fourth measure), *in lontananza* (above the fourth measure), *loco* (above the fourth measure), *3* (above the fourth measure), *mp > pp* (above the fourth measure), and *pp* (below the fourth measure). The left hand part includes the following markings and instructions: *f* (below the first measure), *mf* (below the first measure), *mf* (below the second measure), *mp* (below the second measure), *p* (below the third measure), and *più p* (below the fourth measure). The score is numbered 6, 7, and 8 at the beginning and end of the measures. A dashed line with arrows at both ends is positioned above the first three measures. A pedal marking *(Ped.)* with a right-pointing arrow is located at the bottom left of the page.

JÜRGEN HABERMAS

(Düsseldorf, Alemania, 1929)

Al nombre de Jürgen Habermas se ligan los desenvolvimientos más tardíos de la Teoría crítica de la Escuela de Frankfurt, en cuyo ámbito éste hace valer las instancias de la articulación de una teoría diferenciada de la sociedad, de una epistemología crítica y de una auto-clarificación de la misma empresa de la crítica. En primer lugar, Habermas establece la cuestión de una teoría en condiciones de recoger los diversos momentos de la reproducción social en su relativa autonomía y recíproca conexión, correspondiente al estado alcanzado por las ciencias sociales y en relación con éstas. El objetivo es el de una construcción en la que “los recorridos de la experiencia científica y los analítico-conceptuales de la filosofía se compenetran”.¹ En segundo lugar, al equívoco de la no-evaluabilidad propio de la autocomprensión objetivista de los saberes positivos, que sobrepasa al mismo Max Weber, Habermas opone la tentativa de fijar el nexo de “conocimiento” e “interés”, es decir, la relación interna subsistente entre la infraestructura conceptual y metodológica de las ciencias y las orientaciones de acción precisas. Así pues, devela el campo de una indagación sobre los *a priori* materiales de la objetivación científica, cuya clarificación no constituye la tarea de una fundación filosófica-trascendental sino que es parte de la misma teoría de la sociedad.² Finalmente, Habermas persigue una determinación del estatuto de la Teoría crítica adecuado a la conciencia postmetafísica del pensamiento filosófico, evidenciando los riesgos, presentes principalmente en la recensión del psicoanálisis y el marxismo, de un (auto)malentendimiento y desplegamiento de la crítica en términos tradicionales de la filosofía de la conciencia o de la filosofía de la historia.

La noción de “interacción”, que en “Arbeit und Interaktion” Habermas recaba de la confrontación con el joven Hegel y hace valer en las confrontaciones de Marx, permite aislar, cual específico campo de investigación, los procesos de aprendizaje implicados en la

¹ HABERMAS, Jürgen, *Theorie des kommunikativen Handelns*, Frankfurt, Suhrkamp, 1981, vol. 2, pp. 587-588 (*Teoría de la acción comunicativa*, II. *Crítica de la razón funcionalista*, España, Taurus 1992, pp. 618).

² Cfr. HABERMAS, Jürgen, *Erkenntnis und Interesse*, Frankfurt, Suhrkamp, 1968.

(calanda)----- Lontano, estatico (♩ = ca 80)

5 8 ancora più pp 7 8 pp 5 8 mf 7 8 pp 5 8 mf 7 8 p 5 8

(Ped.) →

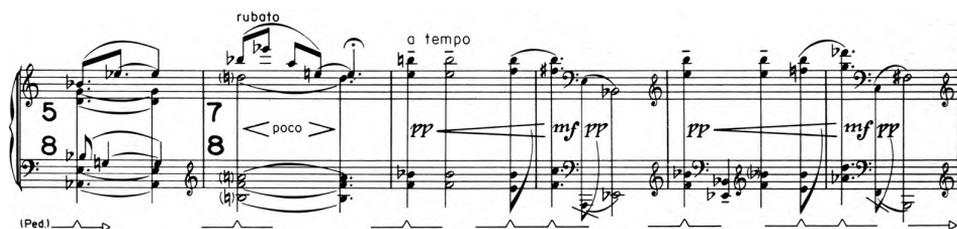
construcción de identidades y de orientaciones de acción, individuales y colectivas, reconociendo de estos procesos su propia dinámica, ciertamente conectada con el desarrollo de los procesos de producción pero no directamente deducible de estos. De este modo se adquiere la irreducibilidad metodológica del “proceso de formación” [*Bildungsprozess*] de los sujetos históricos: “no hay relación de desarrollo automático entre trabajo e interacción. Empero, hay una relación entre los dos momentos”.³ Correspondientemente, la meta de la emancipación es formulada como “interacción libre del dominio, fundada bajo una espontánea reciprocidad”. Por otro lado, desde el principio, los dos términos tienden a identificar no solo diversos momentos de la praxis sino dos procesos distintos, o bien dos tipos de acción referidas a la relación sujeto-objeto: la “comunicativa” y la “instrumental”, alusivas respectivamente a las de apropiación de la naturaleza y a la relación intersubjetiva. Tal desplazamiento marca ya la cesura con la primera Teoría crítica y el comienzo del recorrido que se recoge algunos años después en *Theorie des kommunikativen Handelns* –la obra más relevante (quizás junto con *Erkenntnis und Interesse*) para comprender la dirección de la reflexión social habermasiana–. Son tres los pasajes fundamentales que tienen lugar a lo largo de tal itinerario: en primer lugar, la acción “orientada al acuerdo” (comunicativa) y la acción “orientada al éxito” (teológica-instrumental, en términos weberianos “racional respecto a la finalidad”) están ancladas a una comprensión antropológica de las constantes humanas: “la acción comunicativa es fundamental en sentido antropológico [...] las estructuras de la interacción mediada por lenguaje y regulada por normas determinan la situación de partida por las evoluciones socio-culturales en general”.⁴ En segundo lugar, la relación entre lenguaje y normatividad se funda en una “pragmática universal” (que imita a la teoría de los actos de habla de Austin),⁵ o sea, una teoría de las fundamentales “modalidades de fondo del uso lingüístico” que califica la acción comunicativa como aquella acción lingüística con la que el hablante supera exigencias de validez criticable. La acción comunicativa se carga, así, de un valor normativo con la idea de que “el uso lingüístico orientado al entenderse sea la modalidad original a la cual se relaciona en modo parasitario el acuerdo indirecto, el dar a entender o bien el hacer-entender”.⁶ Por último, la acción comunicativa y la acción racional respecto a la finalidad identifican distintos ámbitos de acción y esferas de la reproducción social, respectivamente

³ HABERMAS, Jürgen, “Arbeit und Interaktion. Bemerkungen zu Hegels Jenenser ‘Philosophie des Geistes’”, en *Technik und Wissenschaft als Ideologie*, Frankfurt, Suhrkamp, 1968, p. 47. (“Trabajo e interacción. Notas sobre la filosofía hegeliana del período de Jena”, en *Ciencia y técnica como ideología*, trad. Manuel Jiménez Redondo, Madrid, Tecnos, 1986).

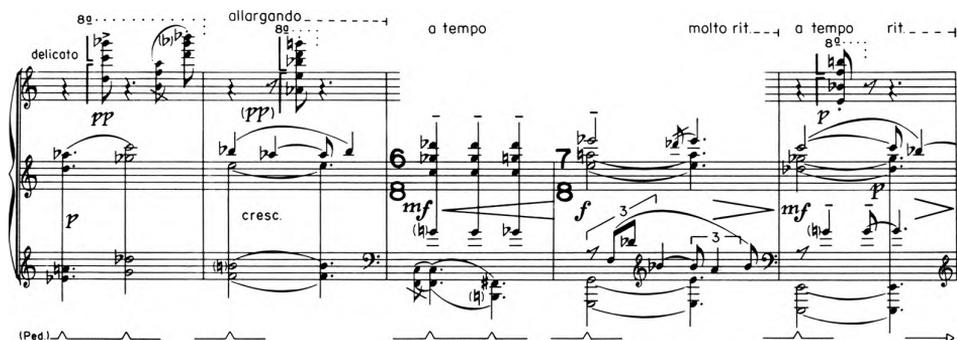
⁴ HABERMAS, Jürgen, *Theorie des...*, op. cit., vol. 2, p. 217.

⁵ AUSTIN, John Langshaw, *How to do Things with Words*, Oxford, Clarendon, 1962.

⁶ HABERMAS, Jürgen, *Theorie des...*, op. cit., vol. 1, p. 388.



el “mundo de la vida” y el “sistema”, que como tales son elevados a principios de una teoría de la evolución de las sociedades. En este punto, la sociedad moderna se le presenta a Habermas como el resultado del proceso de diferenciación de los dos ámbitos, caracterizados por diversas modalidades de coordinación de las acciones: el mundo de la vida es el espacio de la reproducción simbólica, en la que la transmisión y la renovación del saber cultural, la construcción de vínculos solidarios y la formación de identidades personales se cumplen a través de prácticas comunicativas; el sistema es el ámbito de la reproducción material sustraído a la mediación discursiva y gobernado, sin embargo, por mecanismos impersonales. Dinero y poder son los “medios de regulación” que rigen los “subsistemas” de la economía de mercado y de la administración estatal. La noción de *Rationalisierung* alude tanto a la acrecentada eficacia del sistema, en el sentido weberiano, cuanto, más allá de Weber, a la peculiar racionalización del mundo de vida, entendida como decadencia de las visiones del mundo metafísicas y religiosas tradicionales, diferenciaciones de las ciencias modernas, del derecho, de la moral y del arte en tanto que dimensiones autónomas de la realización del individuo, es decir, “liberación del potencial de racionalidad encerrado en la acción comunicativa”. Vale la pena notar cómo las nociones de acción comunicativa y acción instrumental revelan una ambigüedad fundamental: son grandezas antropológicas, ancladas a la “naturaleza humana” y, al mismo tiempo, históricas, resultado, en su pureza, de un proceso de diferenciación evolutiva. En cada caso, la relación entre sistema y mundo de vida se superpone a la dialéctica marxista de fuerzas productivas y relaciones de producción en tanto que principio de la dinámica histórico-social. Por un lado, una estrecha interdependencia subsiste entre el despliegamiento de los subsistemas económico y político y el desarrollo del moderno mundo de la vida privada y de la opinión pública; por el otro, el sistema tiende a responder a los desequilibrios y a las crisis que surgen en su interior irrumpiendo en el mundo de la vida. Imperativos sistémicos se extienden entonces en áreas de la reproducción simbólica e interfieren con las prácticas discursivas: como consecuencia de tal “colonización del mundo de la vida” surgen “patologías sociales” características de la modernización capitalista, o bien, alteraciones de las formas de vida. Tal modelo se concretiza en la lectura de la reestructuración cuyo modo de producción capitalista fue propenso a desarrollarse en Europa y en Norteamérica poco después de la crisis del 29 y posteriormente en la segunda postguerra: Habermas la entiende en los términos de una respuesta sistémica, de orden político-administrativo, que logra domar con el intervencionismo estatal el resultado explosivo de los desequilibrios económicos y al mismo tiempo pacifica el conflicto de clase a través de resarcimientos económicos, aseguraciones sociales; en suma, capacidad acrecentada de consumo.



Al mismo tiempo, de la expansión y de la inflexibilidad del complejo monetario-burocrático característico del Estado social resultan peculiares “efectos de reificación”: de la acrecentada dependencia de la administración estatal al tendencial vaciado de la participación política, hasta la adaptación de la forma de vida privada al consumo de masa. A su vez, la resistencia del potencial comunicativo encuentra su expresión en “nuevos conflictos”, los cuales “no se desencadenan en problemas de distribución sino en cuestiones concernientes a la gramática de formas de vida”.⁷

El modelo elaborado en *Teoría de la acción comunicativa* está desarrollado en los trabajos habermasianos sucesivos en el sentido de una “ética del discurso” y de una teoría de la democracia.⁸ De ahí resulta, en particular, la acentuación del nexo interno entre el ideal de una comunicación no distorsionada fundada en la libre participación de los interesados –el “principio del discurso”– y el “principio democrático”, es decir, la plena legitimación teórico-filosófica del Estado democrático de derecho, el cual se rige bajo los derechos fundamentales y el ejercicio de la soberanía popular.

El pensamiento de Habermas tuvo un impacto relevante en la reflexión filosófica, la investigación social, la teoría y el debate políticos. En el ámbito filosófico, a partir de los años 80 del siglo XX, el estatuto de la racionalidad comunicativa, es decir, la solidez de las bases normativas de la ética del discurso y de la teoría de la democracia, se encuentra en el centro de atención. Con esto se reformularon los problemas de la *fundación* y *validez* de la misma crítica –en el trasfondo de la confrontación entre los teóricos de la fundación última del discurso filosófico y los partidarios de un relativismo moderno.⁹

Habermas concibe su pensamiento como adhesión al “proyecto de la modernidad” en la conciencia de su carácter de “inacabado”.¹⁰ En esta óptica intentó mantener firme la idea

⁷ HABERMAS, Jürgen, *Theorie des...*, op. cit., vol. 2, p. 576.

⁸ Cfr. HABERMAS, Jürgen, *Moralbewusstsein und kommunikative Handeln*, Frankfurt, Suhrkamp, 1983; *Faktizität und Geltung. Beiträge zur Diskurstheorie des Rechts und des demokratischen Rechtsstaats*, Frankfurt, Suhrkamp, 1992.

⁹ Véase particularmente la confrontación con Apel y con Rorty. Para una reseña y una discusión sobre la amplia recensión habermasiana en el debate filosófico Cfr. PETRUCCIANI, Stefano, *Habermas*, Roma / Bari, Laterza, 2004.

¹⁰ Cfr. HABERMAS, Jürgen, “Die Moderne – ein unvollendetes Projekt”, *Kleine politische Schriften*, Frankfurt, Suhrkamp, 1981, pp. 444-463.

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves. The score is divided into four measures. The first measure is marked 'a tempo' and 'pp'. The second measure is marked '(pp)'. The third measure is marked 'p dolce'. The fourth measure is marked 'allargando' and 'p'. There are also markings for '88' in the first two measures and '88' in the fourth measure. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. At the bottom left, there is a marking '(Ped.)' with a right-pointing arrow.

de la Teoría crítica, mediante una aproximación que supiera “confirmarse en la tarea de identificar y explicar las patologías de la modernidad descuidadas por razones metodológicas”.¹¹ Y, en este sentido, conserva, en efecto, la convicción de que la teoría debe someterse constantemente a la prueba del material empírico, del *a posteriori*, sustrayéndose así de toda pretensión de absolutismo –la apertura falibilista tiende a contener toda autonomización del discurso filosófico, incluso de corte antropológico–. Sin embargo, Habermas retiene la necesidad de operar una revisión de la primera experiencia frankfurtiana –aquella de Horkheimer, Adorno y Marcuse– a la luz del cambio de paradigma “de la producción a la comunicación”: la teoría de la acción comunicativa se presenta como un modelo alternativo a la “dialéctica de la Ilustración”. Los núcleos en torno a los cuales se había desarrollado la primera Teoría crítica, la teoría marxista del valor y la freudiana de la represión pulsional, detentan un estatuto incierto y son incapaces de promover un desarrollo de la teoría en términos de saber positivo. Por el contrario, el nuevo complejo categorial debe ofrecer una base normativa más sólida en los términos de un pensamiento postmetafísico y estar en condiciones de someterse a la prueba de investigaciones empíricas. No obstante, se ha cuestionado si la *revisión habermasiana* no socava el mismo potencial crítico de la teoría frankfurtiana.

En el cuadro de un regreso a la Teoría crítica con el antagonismo de clase como hilo conductor, es decir, de corte opuesto a la propuesta de Habermas, Hans-Jürgen Krahl, alumno de Adorno y líder del movimiento estudiantil en Frankfurt a finales de los años 60, refutó la polarización de trabajo e interacción: con ésta, Habermas, por un lado, haría uso de un concepto de producción empobrecido, reducido a mera acción instrumental; por otra parte, su noción de praxis “se reduce al idealismo de una libre comunicación de espíritus”.¹² Krahl formula la duda de que el nuevo aparato categorial no logre capturar la raíz y el alcance del dominio social. Su objeción se puede entender así: en lugar de descifrar en el sistema la encarnación de la relación de dominio, esto, que en realidad es interacción asimétrica y reconocimiento ausente, resulta *neutralizado* en Habermas en el mismo mecanismo sistémico, el cual debe desprestigiar la salvaguardia de áreas de “comunicación no distorsionada” y en primer lugar el espacio de la opinión pública. Se conecta con ello la sobrevaloración de la

¹¹ HABERMAS, Jürgen, *Theorie des...*, op. cit., vol. 2, p. 554.

¹² KRAHL, Hans-Jürgen, *Konstitution und Klassenkampf*, Frankfurt, Neue Verlag, 1971, p. 260; cfr. también pp. 400 y ss.

The image shows a musical score for piano and voice. At the top, there are performance instructions: "(allargando)", "Grave, oscuro (♩ = ca. 69)", and "rall. e perdendosi". The score is divided into two systems. The first system includes a vocal line with lyrics "sotto voce" and "più p", and a piano accompaniment. The second system includes a piano accompaniment with a section marked "7" and "ppf", and a bass line labeled "il basso legato". Dynamics include *p*, *pp*, and *ppf*. There are also markings for "lunga" (long) and "Ped." (pedal). The score is written in a key with one flat and a 5/8 time signature.

carga emancipadora del *medium* jurídico, la cual oscurece el mismo nexo de violencia y derecho.¹³ Y una análoga neutralización, de tal importancia como para repercutir en la entera arquitectura habermasiana, debe tener lugar en las confrontaciones de la empresa científica, radicada, como está, en un comportamiento antropológicamente definido.

La cuestión de la *neutralización* de ámbitos eminentes de la praxis en dispositivos sistémicos y, en general, la cuestión de los límites de la teoría de la acción comunicativa, se re-propone también en el ámbito de los desenvolvimientos más recientes de la experiencia ligada al Institut für Sozialforschung de Frankfurt. Así pues, desde una perspectiva que comparte además el *vuelco comunicativo* impreso por Habermas a la teoría crítica, Axel Honneth contesta a la falacia de una “concreción injustificada”, por lo que la distinción analítica entre la acción comunicativa y la racional respecto a la finalidad, en sí fecunda, es traducida en la diferenciación entre diversas esferas de la reproducción social, “a manera de hacer emerger al final la ficción de una sociedad dividida en ámbitos de acción organizados a nivel comunicativo y racional”.¹⁴ Una vez que esta diferenciación resolvió la dinámica social en la relación entre integración sistémica e integración simbólica, para la teoría habermasiana “los procesos de dominio social, el mismo problema de la formación del poder social resultan secundarios”.¹⁵ Así, se aminora la posibilidad, contenida también en la distinción de trabajo e interacción, de comprender cómo la dinámica histórico-social se desarrolla a través de las luchas concretas de grupos sociales, “no exclusivamente a través del entendido lingüístico”. El límite del planteamiento habermasiano emerge en particular en la disertación de la dimensión social del trabajo: reducido a acción tecnológica-instrumental, el trabajo sería sometido a un insostenible “grado de neutralización”, purificado, pues, de toda implicación normativa y valoración práctica, sustraído al campo de la crítica misma.¹⁶

Luca Scafoglio

Traducción del italiano: Virginia Saji

¹³ Cfr. BENJAMIN, Walter, “Zur Kritik der Gewalt”, *Gesammelte Schriften*, Bd. II/1, Frankfurt, Suhrkamp, 1980, pp. 179–203.

¹⁴ HONNETH, Axel, *Kritik der Macht. Reflexionsstufen einer kritischen Theorie der Gesellschaft*, Frankfurt, Suhrkamp, 1985, pp. 279–282. (*Crítica del poder*, trad. Germán Cano, Madrid, Antonio Machado, 2009.)

¹⁵ Ídem, p. 295.

¹⁶ HONNETH, Axel, *Das Andere der Gerechtigkeit. Aufsätze zur praktischen Philosophie*, Frankfurt, Suhrkamp, 2000, p. 105.

Andante misterioso (♩ = ca. 88)

Piano

pp il basso sotto voce

89. deciso > > loco

89.

ff 7 f 7 7 p 7 ff mf 7 7

m.s.

pp

Ped →

GEORG WILHELM FRIEDRICH HEGEL

(Stuttgart, Alemania, 1770 – Berlín, 1831)

Con Hegel, el pensamiento filosófico adquiere dinamismo. Tematiza la experiencia del tiempo de la Modernidad (que, por ejemplo, Habermas ubica simbólica y estereotípicamente con la experiencia social de los viajes urbanos en tranvía)¹ que se acelera radicalmente con relación al pasado. Como es sabido, el tiempo hegeliano es el tiempo de la razón humana universal y, en consecuencia, el de la filosofía. Al plantear la evolución teleológica de la razón en términos históricos, realizó una crítica moderna de la antigüedad. Bien mirado, el sistema filosófico hegeliano no es sino la confirmación erudita de la autoafirmación de la Modernidad como periodo histórico superior a todos los demás. Convergen en este, el proyecto de modificación radical de la cosmovisión europea, la conquista del entorno y el elogio rotundo de las prestaciones racionales de cuño científico, crítico y humanista.

Por supuesto, las razones de dicha afirmación eran eurocéntricas, clasicistas² y metafísicas. En esta medida, eran ideológicas. La filosofía de Hegel fue la solidificación de los

1185

¹ “Por muchos testimonios literarios sabemos que los primeros tranvías revolucionaron la experiencia del tiempo y del espacio contemporáneos. El tranvía no creó la conciencia moderna del tiempo; pero en el curso del siglo XIX se convierte literalmente en el vehículo mediante el que la conciencia moderna del tiempo se apodera de las masas –la locomotora se convierte en símbolo popular de una vertiginosa movilización de todos los aspectos de la vida, que es interpretada como progreso”. Ver HABERMAS, Jürgen, *El discurso filosófico de la modernidad*, Madrid, Taurus, 1993.

² “El Clasicismo es, él, la crisis. Si a la revolución se le puede oponer su fracaso como respuesta definitiva (o no tanto), es porque ‘nuestra’ cultura en bloque se puede ver como el repetido intento de soldarla, una y otra vez logrado; pero una y otra vez repetido, porque el pegamento no es solución definitiva. El Clasicismo es la forma cumbre de la cultura moderna [...] ninguno más prototípico del Clasicismo que el que centra mi narración: Hegel. Clásicos son sus pares antagonísticos razón-realidades empíricas (sentimiento), finalidad-casualidad, unidad-contraposición...”. Ver RIPALDA, José María, *Fin del Clasicismo. A vueltas con Hegel*, Madrid, Trotta, 1992, pp. 17-19.

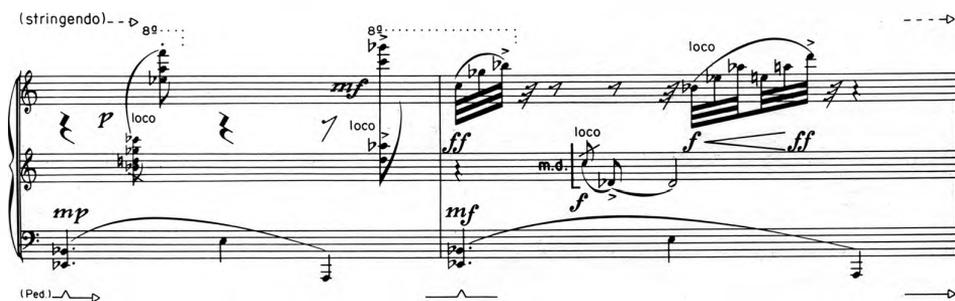
The image shows a musical score for piano, consisting of two staves (treble and bass clef). The score is divided into three measures. Above the first measure, there is a 'rall' marking with a dashed line. Above the second measure, there is a 'a tempo, stringendo fino al Violento con brio' marking. Above the third measure, there is a 'loco' marking. The first measure starts with a forte dynamic marking 'sf' and a mezzo-forte 'mf'. The second measure starts with a piano 'pp' dynamic marking and includes the instruction 'loco'. The third measure starts with a piano 'pp' dynamic marking and ends with a mezzo-piano 'mp' dynamic marking. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fermatas. At the bottom left, there is a '(Ped)' marking with an arrow pointing to the right.

principios modernos radicales: el futuro como horizonte de sentido social, la racionalización del mundo de la vida y la provisionalidad acumulativa de cualquier logro colectivo alcanzado. A partir de aquí, genera una paradoja: por una parte es afirmación del presente, alta valoración del alcance estructural (en lo social, en lo político, en lo económico) de la época moderna y, en consecuencia, sustancia argumentativa para lo ideológico; por otra parte, es la confirmación de que el despliegue de la razón en el mundo carece de sentido sin el tiempo, de que el devenir de ésta es historia y de que la historia no se detiene. De esta bifurcación se desprenden, por supuesto, el liberalismo posthegeliano y el marxismo. El primero para afirmar que en tanto desarrollo conceptual con potencialidades prácticas, no hay plus ultra histórico allende la democracia constitucionalista moderna.³ El segundo para replicar que, por lo contrario, si el sistema histórico enseñado por Hegel ha de ser fiel a sus propias premisas, es de necesidad que exista un estadio superior y último, más allá de la Modernidad capitalista, que nulifique las contradicciones de la historia contemporánea y, por extensión, de la historia toda.

Hegel, así, estableció los cimientos sobre los que se construirá toda teoría crítica posterior que, no sin cierta reducción didáctica podemos decir que comienza después de Auschwitz con la obra de Theodor Adorno. En efecto, el pensador alemán de la negatividad por excelencia, tomó del método analítico hegeliano la concepción de un encadenamiento histórico racional sujeto de análisis filosófico. Asimismo, la idea general de que su devenir opera en medio de una batería de contradicciones epocales determinantes. No obstante, a diferencia de Hegel, Adorno no afirma una superación de las contradicciones en una instancia histórico-conceptual superior, sino que estas son consustanciales al desarrollo histórico y, como en el caso de la Modernidad, su tensión permanente puede producir procesos prácticamente insostenibles como la tecnologización de la barbarie durante el siglo XX.

Hegel, en suma, instauró la forma fundamental de la crítica social por medios filosóficos: la temporalidad encadenada de todo momento histórico. A partir de su penetrante y poderosa visión de la historia, generó la estructura retórica indispensable para pensar la transformación parcial o definitiva de la Modernidad, al estilo de, por ejemplo, las visiones neomarxistas de críticos radicales como Fredric Jameson o Immanuel Wallerstein. La teoría de la historia de Hegel puso en movimiento al pensamiento crítico, lo dinamizó y lo hizo consciente de su propia contingencia.

³ La postura del profesor estadounidense Francis Fukuyama, pormenorizada en su libro *El fin de la historia y el último hombre* (Ciudad de México, Planeta, 1992), que causó múltiples polémicas hace una generación, sintetiza más de cien años de lectura liberal (o “derechista”) del pensamiento hegeliano.



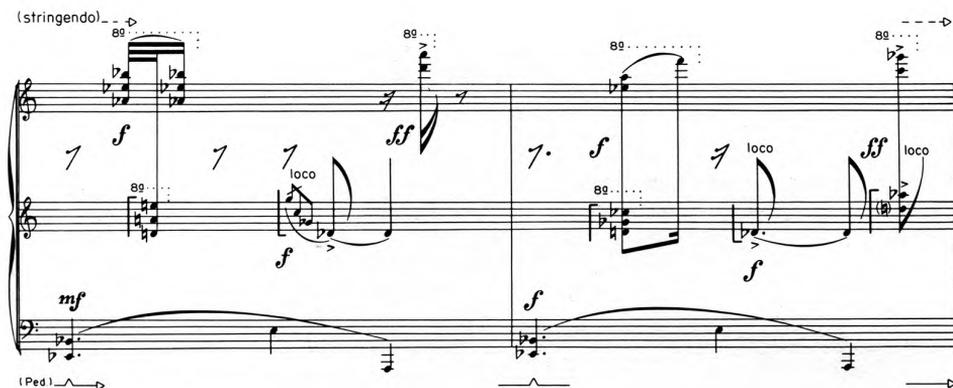
El sistema hegeliano ha sido ampliamente impugnado prácticamente desde que fue dado a conocer hace ya dos siglos. Una de las críticas más importantes e influyentes fue, por supuesto, la de Karl Marx, quien afirmó que Hegel “puso de cabeza” la explicación de la historia y la sociedad. De acuerdo con esto, no es el concepto el que produce la historia, sino la historia la que produce los conceptos; y para Marx la historia es el encadenamiento de las diversas maneras de transformar la naturaleza por medio del trabajo.

Otra crítica importante que se ha hecho a la filosofía de Hegel tiene que ver con su teleología histórica. Quien con mayor agudeza observó esto, como ya se adelantó líneas arriba, fue Theodor Adorno, al afirmar que el atractivo de la filosofía de la historia de Hegel, con su afirmación de un encadenamiento histórico dinámico y necesario, se detenía al sostener una síntesis virtuosa de las contradicciones históricas que, al cabo, culminaría con la materialización del reconocimiento estructural de la libertad humana como meta última del trabajo de la razón humana universal a través del tiempo. Para Adorno esto era insostenible y, en verdad, lo rescatable de la interpretación histórica de Hegel yacía en la progresión histórica por medio de oposiciones (prácticas, conceptuales, productivas, vitales, etcétera), pero sin síntesis última ni “fin de la historia” libertario.

Estas y otras reconocidas críticas a la filosofía de Hegel han sido importantes y han hecho escuela. No obstante, el pensamiento hegeliano es omnipresente en todo pensamiento contemporáneo posible. La más inocente invocación de algún “progreso” en la vida o en la sociedad, agita su espectro. La circunstancia de la filosofía hegeliana es la circunstancia de la Modernidad, y mientras no podamos superar la una, no podremos superar la otra —y pensar en “superar” algo, en términos históricos es, qué duda cabe, una herencia más del eminente pensador germano.⁴

Manuel Guillén

⁴ Bibliografía de Hegel recomendada: *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*, Madrid, Alianza, 2005; *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, Ciudad de México, Porrúa, 2007; y *Principios de la filosofía del derecho*, Buenos Aires, Sudamericana, 2004.



SEMICORCHEA

MARTIN HEIDEGGER

(Messkirch, Baden, Alemania, 1889 – 1976)

Heidegger y la Teoría crítica

Habría que dejar claro, desde un principio, que Martin Heidegger no solo no pertenece a la llamada Teoría crítica sino que representa algo así como su antípoda y su *bête noir*. El progresismo de signo marxista que enmarca todo el trabajo de la Escuela de Frankfurt contrasta de modo agudo con la “revolución conservadora” que encabeza Heidegger. Resulta consecuente en este sentido que Theodor W. Adorno haya escrito todo un libro dedicado a desenmascarar las fallas de su pensamiento que circula con el título de *La jerga de la autenticidad*. Acerca del famoso ser-para-la-muerte, puesto de moda por Heidegger, replica Adorno en los siguientes términos en los que no deja de asomarse un cierto rizo utopizante con el que intenta neutralizar la angustia constitutiva de la finitud trabajada por el filósofo de la Selva Negra:

El ser para la muerte heideggeriano se opone irracionalmente a su irracional represión. Ésta es impuesta por la vida convencionalizada, modelada según la forma de las mercancías; no por una estructura del ser, por negativa que fuera. Es pensable una situación social en la que los hombres ya no tuvieran que reprimir la muerte, quizá pudieran experimentarla de otro modo que con angustia, la marca del crudo estado de naturaleza que la doctrina de Heidegger eterniza con palabras supranaturalistas.¹

¹ ADORNO, Theodor W., *Dialéctica negativa / La jerga de la autenticidad*, en *Obra completa*, t. 6, Madrid, Akal, 2005, p. 489.

The image shows a page of a musical score for piano. At the top left, it is marked "stringendo". At the top right, it is marked "Violento, con brio (♩ = ca. 100)". The score is written for piano with a treble and bass clef. It features several measures with complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Dynamic markings include *loco*, *sf*, *fff*, *mf*, and *mp*. There are also markings for "colando" and "Ped." (pedal). The score is numbered 88 and 89 at the beginning of the sections.

Heidegger no sólo fue nazi, sino que de algún modo lo siguió siendo aún después de la derrota de Hitler y de la caída del Tercer Reich. Por eso en su *Introducción a la metafísica* (1953), Heidegger no solo defiende la “verdad interior” y la “magnitud” del nacionalsocialismo, sino que denuncia la torpeza de una Europa que “se encuentra hoy en día entre la gran tenaza que forman Rusia por un lado y Estados Unidos por el otro”. Puntualiza al respecto el pensador alemán: “Desde el punto de vista metafísico, Rusia y América son lo mismo; en ambas encontramos la desolada furia de la desenfrenada técnica y de la excesiva organización del hombre normal”.²

Empero, acaso hay más de un vínculo invisible entre la teoría crítica y el pensamiento de Heidegger, y en términos más generales, con la escuela fenomenológica que éste impulsó. Resulta significativo que Herbert Marcuse, uno de los más conocidos representantes de la primera, haya sido en una época alumno de Heidegger. La *gigantomaquia* impulsada por Heidegger, que presupone la debatida tesis de que nuestra época está caracterizada por un “olvido del ser”, no deja de refractarse en los filósofos de la Escuela de Frankfurt. El propio Marcuse, en una nota de pie de página de *El hombre unidimensional*, pretende desmarcarse de modo tajante de la sombra heideggeriana que de algún modo debe acosarlo. Por eso sostiene:

Para evitar una mala interpretación: No creo que la *Frage nach dem Sein* y asuntos similares sean o deban ser una preocupación existencial. Lo que estaba lleno de sentido en los orígenes del pensamiento filosófico bien puede haber llegado a carecer de sentido a su fin, y la pérdida de sentido puede no deberse a la incapacidad para pensar. La historia de la humanidad ha dado infinitas respuestas a la “pregunta sobre el ser” y las ha dado en términos muy concretos, que han probado su eficacia.³

² HEIDEGGER, Martin, *Introducción a la metafísica*, Barcelona, Gedisa, 1993, pp. 179 y 42.

³ MARCUSE, Herbert, *El hombre unidimensional. Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*, Ciudad de México, Joaquín Mortiz, 1968, p. 154. Se concederá que la argumentación de Marcuse es confusa. 1) No se entiende por qué algo que estuvo justificado “en los orígenes del pensamiento filosófico” carecería de tal justificación en el pasaje a la vez tremendo y crucial del “fin de la historia”; 2) Si la historia práctica de la humanidad ha dado “infinitas respuestas” a la pregunta por el ser, éstas, podría replicar Heidegger, justamente porque son infinitas, y porque además llevan el sello de la concreción, han surgido sobre la base del *olvido* de la pregunta, que es justamente lo que Heidegger argumenta.

(calando)-----Meno mosso (♩ = ca. 88) poco rall. ----->

82 83 84 85 86 87 88

nervoso

lungo

loco

loco

mp

(Ped.)

Al marco metafísico en el que se ubica la propuesta de Heidegger, Marcuse replica con una referencia igualmente metafísica a la concreción y sus rostros históricos. Su respuesta es asombrosamente pragmática, y por lo mismo, poco filosófica: la historia ya respondió a la pregunta de Heidegger *en términos muy concretos* los cuales, por lo demás, han probado de modo suficiente *su eficacia* (?).

Es necesario aceptar, sin embargo, que la crítica de la sociedad industrial avanzada, en la que se empeñaron Adorno, Horkheimer y Marcuse, podría tener más de un parentesco con la forma en que Heidegger propone que se conciba a la técnica, esto es, como *Ge-stell*, no como aparato o almacén, como podría ser la traducción literal del término, sino como una instancia de *emplazamiento* o *provocación*. Vivimos en la época de la técnica planetaria, como había anticipado Jünger... pero esto supone reconocer que las herramientas ya no son meramente herramientas, que las máquinas no son simples palancas puestas a nuestro servicio. Todo indicaría que las relaciones de causalidad han sufrido una inversión y que ahora es el hombre el que entra a servir las necesidades impuestas por la técnica. En la terminología aristotélica de las cuatro causas que retoma Heidegger, la supuesta *causa eficiente* (el hombre) resulta estar manipulada por una instancia superior que la provoca y la expone a torsiones inesperadas. Como resultado: lo que era medio se convierte en causa, y la causa eficiente deja de ser tal. Esta subversión de la causalidad tiene fuertes consecuencias para la estancia del hombre sobre la tierra.

Heidegger detecta dos grandes movimientos que parecen oponerse entre sí: el nacimiento del sujeto moderno y el predominio de la técnica planetaria. El surgimiento de la moderna idea de sujeto lo registra Heidegger en la transformación de la palabra que designaría originariamente entre los griegos “lo que yace ante nosotros” y que “como fundamento, reúne todo sobre sí.” Acota Heidegger: “En un primer momento, este significado metafísico del concepto de sujeto no está especialmente relacionado con el hombre y aún menos con el Yo.”⁴

Pero si el hombre –prosigue Heidegger– se convierte en el primer y auténtico *subjectum*, esto significa que se convierte en aquel ente sobre el que se fundamenta todo ente en lo tocante a

⁴ HEIDEGGER, Martin, *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza, 1995, p. 87.

Più mosso (♩ = ca. 92)
con espressione
loco

delicato

(Ped.)

su modo de ser y su verdad. El hombre se convierte en centro de referencia de lo ente como tal. Pero esto sólo es posible si se modifica la concepción de lo ente en su totalidad.⁵

La falsedad de este antropocentrismo en el que se basa el “humanismo cristiano” y todos los demás humanismos habidos y por haber, es denunciada por Heidegger en nombre de una ontología fundamental. Con perspicacia histórica, con aguda visión de las tendencias predominantes enraizadas en el creciente imperio de la técnica, observa Heidegger en su ensayo “La época de la imagen del mundo”:

Cuanto más completa y absolutamente esté disponible el mundo en tanto que mundo conquistado, tanto más objetivo aparecerá el objeto, tanto más subjetivamente o, lo que es lo mismo, imperiosamente, se alzará el *subjectum* y de modo tanto más incontenible se transformará la contemplación del mundo y la teoría del mundo en una teoría del hombre, en una antropología.

Las consecuencias de lo anterior no se hacen esperar. Prosigue Heidegger:

Así las cosas, no es de extrañar que sólo surja el humanismo allí donde el mundo se convierte en imagen. Pero del mismo modo en que en la gran época griega era imposible algo semejante a una imagen del mundo, tampoco era posible que prevaleciera algún tipo de humanismo en dicho momento. Por eso, el humanismo en sentido histórico estricto, no es más que una antropología estético-moral.⁶

Para comprender el sentido de la dominación técnica del mundo, Heidegger propone en primer lugar una consideración del significado de la técnica como tal. Contra la opinión corriente o habitual, Heidegger señala que la técnica no es un medio para realizar algo, ni siquiera una forma de la efectuación o la realización, sino... ¡una forma de hacer salir de lo oculto! En un audaz movimiento de aproximación, el pensador pone juntas a la *τέχνη* y la *ἀληθευειν*, a la técnica y la “desocultación” de la verdad. En este sentido, según Heidegger:

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibid.*, p. 91.

The image shows a musical score for piano, likely from a 20th-century composer. It features three staves: a treble staff, a middle staff (likely for the right hand), and a bass staff. The music is in a minor key, indicated by the key signature of one flat. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like *p* (piano) and *pp* (pianissimo). There are also performance instructions like "poco rall." (poco ritardando) and a tempo marking "88". The score is marked with "7" and "8" at the end of the first and second systems, respectively. A pedaling mark "(Ped.)" is visible at the bottom left.

Aunque el pensamiento de Heidegger se ve a sí mismo como un pensamiento ontológico, ocupado en esclarecer el problema del ser, y por lo mismo rechúye toda recaída en el antropologismo, la siguiente frase subrayada en el texto contiene alguna resonancia del “humanismo” que él quisiera negar: “Sin embargo la verdad es que hoy el hombre no se encuentra en ninguna parte consigo mismo, es decir, con su esencia”. El diagnóstico es brutal y se estará de acuerdo conmigo en que esta frase la pudo haber escrito un marxista preocupado por el problema filosófico de la *alienación*. Esto es lo que quería demostrar.

Además de su obra fundamental, *El ser y el tiempo* (1927), me parece indispensable la lectura de *Caminos de bosque* (1949), *Ensayos y conferencias* (1954) y de *Introducción a la metafísica* (1953).

Evodio Escalante

Andante tranquilo (♩ = ca. 100)

The musical score is for a piano piece. It consists of two staves. The left hand (treble clef) plays a series of chords, each followed by a triplet of eighth notes. The right hand (bass clef) plays a series of chords, each followed by a triplet of eighth notes. The tempo is marked 'Andante tranquilo' with a quarter note equal to approximately 100 beats per minute. The key signature has two flats. The score includes dynamic markings: *p* (piano), *pp* (pianissimo), and *mf* (mezzo-forte). There are also performance instructions: 'delicato' (delicate) and '89...' (likely referring to a specific fingering or articulation). The score ends with a fermata over the final chord and a pedal point marked '(Ped.)'.

MARTIN HEIDEGGER

(Messkirch, Baden, Alemania, 1889 – 1976)

Heidegger como oposición displicente

[...] Heidegger recupera de la artesanía para el espíritu la deshilachada ideología de las materias puras, como si las palabras fueran de un material puro, por así decir bruto. Pero así como tales tejidos hoy en día están mediados por su planificado contraste con la producción en masa, así Heidegger quiere dotar sintéticamente de un proto-sentido a las palabras puras. [...]¹

Este fragmento es uno de los numerosos que Adorno dedica, en *La jerga de la autenticidad* (1964), a denunciar las deficiencias en la estrategia filosófica de Heidegger, a la que identifica como el defectuoso derivado de una vertiente de pensamiento fraguada por Kierkegaard, Nietzsche y Bergson, misma que se emparenta con el existencialismo y que, desde la perspectiva de Adorno, no puede superar su emplazamiento subjetivista ni ocultar —a pesar de haber anunciado Nietzsche la “muerte de dios”— una matriz mística, de modo que los discursos existencialistas se expresan —en la tonalidad de una teología negativa— en términos de una prédica. Como voceros de la Teoría crítica, Adorno y Habermas buscaron sistemáticamente vulnerar la gran influencia que comenzó a adquirir el pensamiento de Heidegger desde la posguerra, no tanto en Alemania como en Francia, donde fue evidente el impacto del autor de *Ser y Tiempo* (1927) en autores como Jean Paul Sartre, Emmanuel Lévinas y, posteriormente, Jacques Derrida. Heidegger no solo era uno de los más visibles intelectuales beneficiados cuando el nazismo llegó al poder —y este beneficiario se negó a realizar tras la

1195

¹ ADORNO, Theodor W., *La jerga de la autenticidad* (1964), *Obra Completa*, 6, trad. Alfredo Brotons Muñoz, Madrid, Akal, 2005.

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The top staff begins with a tempo marking 'loco' and a dynamic marking 'pp'. It features a melodic line with triplets and a 'cantabile' marking. The bottom staff provides harmonic support with chords and triplets. Dynamics range from 'pp' to 'mf'. Performance instructions include 'Ped.' (pedal) and 'rall.' (rallentando). The score is written in a key with one flat (B-flat) and a 3/4 time signature.

guerra alguna clara declaración pública de arrepentimiento— sino que también, en las ondas de choque de su pensamiento, Adorno y Habermas detectaban aristas teóricamente inválidas y subtextos de apología al fascismo.

En el texto citado, Adorno particularmente señala de manera crítica un aspecto característico del proceder discursivo de Heidegger, derivado de su particular apropiación de la hermenéutica de Husserl y la fenomenología de Dilthey: la búsqueda de develar sentidos auténticos, identificados ontológicamente con el ser, a partir de la convicción de que las palabras custodian, ocultándola, esa autenticidad, misma que puede ser reactivada como conciencia del ser, en la medida en que nos dispongamos a recorrer el sendero de su revelación, suspendiendo en el camino los sistemas instrumentales de apropiación conceptual con los que el racionalismo cartesiano establece las relaciones entre la conciencia y los entes. Para Heidegger, la filosofía comenzó desde Platón un distanciamiento de su vocación de origen: su pregunta por el ser, por lo que es, misma que es patente en los fragmentos presocráticos que han sobrevivido de autores como Parménides, Empédocles y Heráclito; este distanciamiento disciplinario y cultural por la pregunta ontológica, este “olvido del ser”, se anuncia ya como asunto fundamental de Heidegger desde las primeras páginas de *Ser y Tiempo*, el libro que lo colocó en una plataforma protagónica del pensamiento contemporáneo. Si esa pregunta se enunció originalmente, en términos filosóficos, en griego (si la filosofía se expresa en griego), son las palabras en esa lengua, más que signos, las madrigueras que custodian una auténtica orientación para guiarnos en el sendero que nos vuelva a encaminar hacia la pregunta por el ser. Heidegger retoma el imaginario del *Wanderer* (viajero o paseador errante) del romanticismo alemán, para proponer la metáfora de un sendero rural sinuoso² que nos encaminará dentro de un igualmente figurado bosque tupido, en el que son equivalentemente significativas las oscuridades y las claridades, ya que lo importante es la disposición a remontar el camino intelectual y la capacidad de maravillarse dentro de este territorio “orgánico” del que se busca excluir la trama cartesiana, la razón con finalidad aplicada o el argumento historicista. Si el oriente favorecido es el griego, el vehículo del sendero es la lengua alemana, llevada a inéditos extremos sintácticos y semánticos, abundante en neologismos y tendiente, en ciertos casos, a la expresividad poética. En Heidegger, el

² Un texto escrito en 1948 y editado póstumamente que ejemplifica predilección del filósofo por la metáfora del sendero bucólico es: HEIDEGGER, Martin, *Camino de campo*, trad. Carlota Rubies, Barcelona, Herder, 2003.

Meno mosso (♩ = ca. 76)

A tempo (♩ = ca. 88)

loco

pp

mp

p

pp

mp

p

(p)

3

3

3

3

3

(Ped.)

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The score is divided into two main sections. The first section is marked 'Meno mosso (♩ = ca. 76)' and features dynamics of *mp* and *p*. The second section is marked 'A tempo (♩ = ca. 88)' and includes markings for 'loco', 'pp', and 'mp'. There are several triplet markings (indicated by '3' over a group of notes) in the second section. The score concludes with a 'Ped.' marking and a fermata-like symbol.

idioma del discurso no es solamente un medio de exposición, sino un proceso en el que el des-ocultamiento de sentido obliga a la transgresión misma de las lógicas del lenguaje. De la misma manera que en el proceso de viaje se puede cruzar el mismo lugar por distinto sendero, los giros o espirales hermenéuticas de Heidegger pueden llegar, en términos de lógica del lenguaje, a la tautología y al oxímoron: lo importante no es la observancia de las restricciones del lenguaje, sino el alumbramiento posible de sentidos auténticos. Como ejemplo de la prosa de Heidegger, presentamos un fragmento de ensayo ¿Qué es eso de filosofía?, producto a su vez de una conferencia ofrecida en Francia en 1955, mismo que asemeja una mayéutica a una sola voz:

[...] Todos dan por cierta la proposición según la cual la filosofía es cosa de la ratio. Sin embargo, quizás esta afirmación es una respuesta apresurada y atropellada a la pregunta: ¿Qué es eso de filosofía? Pues a esta respuesta podemos oponer en seguida nuevas preguntas. ¿Qué es eso de ratio, razón (*Vernunft*)? ¿Dónde y quién ha decidido qué es la ratio? ¿La ratio misma se hizo dueña de la filosofía? Si “sí”, ¿con qué derecho? Si “no”, ¿de dónde recibe su misión y su papel? Si lo que pasa por *ratio* fue establecido única y exclusivamente por la filosofía y dentro de la marcha de su historia (*Geschichte*), entonces no es buen recurso dar por sentado de antemano que la filosofía es cosa de la ratio. Con todo, en cuanto ponemos en duda la caracterización de la filosofía como comportamiento racional, del mismo modo resulta también dudoso que la filosofía pertenezca al dominio de lo irracional. Pues quien quiere determinar la filosofía como irracional, toma con ello lo racional como norma de la delimitación, y por cierto que de modo tal que de nuevo presupone como comprensible de suyo qué es la ratio. [...].³

Es probable que la lectura de los textos de autor apenas sea una sombra del impacto que poseyó el discurso oral de Heidegger; en un pasaje de su *Carta sobre el Humanismo* —en cierta resonancia con el *Fedro* de Platón—, se refiere esta opacidad de la escritura en relación con la oralidad:

[...] Frecuentemente, al ponerlo por escrito, el pensar pierde su dinamismo y, sobre todo, es muy difícil que mantenga la característica pluridimensionalidad de su ámbito. A diferencia de

³ HEIDEGGER, Martin, ¿Qué es eso de filosofía?, trad. Adolfo P. Carpio, Buenos Aires, Sur, 1960.

calando ----- Nostalgico, lamentoso (♩ ca. 76) stringendo -----

cresc. poco a poco

(Ped.)

lo que ocurre en las ciencias, el rigor del pensar (*pensar de la verdad del ser*) no consiste sólo en la exactitud artificial —es decir, teórico-técnica— de los conceptos. Consiste en que el decir permanece puro en el elemento de la verdad del ser y deja que reine lo simple de sus múltiples dimensiones. Pero, por otro lado, lo escrito nos aporta el saludable imperativo de una redacción lingüística meditada y cuidada. [...]”⁴

No obstante de la redacción “meditada y cuidada” que menciona, la singularidad del lenguaje de Heidegger genera un trabajo arduo de interpretación por parte de los traductores y los lectores.

En su ensayo *El origen de la obra de arte*, que redactó originalmente en 1935 y revisó varias veces, Heidegger descentraliza el protagonismo del lenguaje para abordar al producto artístico, y propone identificar a las grandes obras de arte con la verdad del ser; o más bien: la identificación de ser y verdad acontece en la obra artística que custodia esta identificación. Esta afirmación es una declarada oposición a lo manifestado en el Libro X de *La República* de Platón, en el que el arte supone imitación e ilusión; la oposición se basa en que el arte no es originalmente una idea, sino el resultado de una tensión productiva y creativamente necesaria entre forma y materia, tensión consecuente que se establece entre la voluntad de realización del Mundo (proyección humana en el tiempo histórico) y la Tierra, matriz que se retrae, “renuente” a otorgar la materia prima de la obra pero que, por medio de ésta, se manifiesta, como la consistencia y veteados de una roca se revelan, una vez convertidos en bloque constructivo, en un objeto de uso destinado a la significación. En un célebre pasaje del citado libro —en el que se reelabora su tesis sobre ser y sentido histórico expuesta en *Ser y Tiempo*⁵ Heidegger aborda el caso de un templo griego que, aunque trasladado de su contexto, ruinoso y “abandonado” por el dios que guarecía —a pesar de ser un producto del pasado y declaración de un mundo pretérito— es, por eso mismo, una actualización significativa de lo que el pueblo griego fue y es para nosotros como conciencia actual del pasado:

⁴ HEIDEGGER, Martin, *Carta sobre el Humanismo* (1947), trad. Helena Cortés y Arturo Leyte. Alianza, 2000. Entre paréntesis se agregó una nota de Heidegger para la edición de 1949.

⁵ HEIDEGGER, Martin, *Ser y Tiempo* (1927), segunda sección, capítulo quinto (*Temporeidad e historicidad*), apartados 72 a 77.

(stringendo) ————— Allegro risoluto, con fuoco (♩ = ca. 104)

The image shows a page of a musical score for piano and orchestra. At the top, there are performance instructions: "(stringendo)" followed by a dashed line, and "Allegro risoluto, con fuoco (♩ = ca. 104)". The score is written for piano (right hand and left hand) and orchestra (top staff). The piano part starts with a "legato" marking. The orchestra part has several dynamic markings: "sf" (sforzando), "mf" (mezzo-forte), and "f" (forte). There are also performance instructions like "violento", "nervoso", and "loco" (twice). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic hairpins. At the bottom left, there is a pedal marking "(Ped.)" with a right-pointing arrow. The page number "1198" is visible on the left margin.

[...] la obra-templo es la que articula y reúne a su alrededor la unidad de todas esas vías y relaciones en las que nacimiento y muerte, desgracia y dicha, victoria y derrota, permanencia y destrucción, conquistan para el ser humano la figura de su destino. La reinante amplitud de estas relaciones abiertas es el mundo de este pueblo histórico; sólo a partir de ella y en ella vuelve a encontrarse a sí mismo para cumplir su destino. [...]⁶

No solo es la huella del hombre lo que se manifiesta por medio de la obra, sino también el espacio, la materia y lo orgánico:

[...] Allí alzado, el templo reposa sobre su base rocosa. Al reposar sobre la roca, la obra extrae de ella la oscuridad encerrada en su soporte informe y no forzado a nada. Allí alzado, el edificio aguanta firmemente la tormenta que se desencadena sobre su techo y así es como hace destacar su violencia. El brillo y la luminosidad de la piedra, aparentemente una gracia del sol, son los que hacen que se torne patente la luz del día, la amplitud del cielo, la oscuridad de la noche. Su seguro alzarse es el que hace visible el invisible espacio del aire. Lo inamovible de la obra contrasta con las olas marinas y es la serenidad de aquélla la que pone en evidencia la furia de éstas. El árbol y la hierba, el águila y el toro, la serpiente y el grillo sólo adquieren de este modo su figura más destacada y aparecen como aquello que son. [...]⁷

Los medios de producción que Heidegger consideraba son los propios de la “artesanía”: las herramientas que responden a una extensión de la mano y no los ingenios tecnológicos derivados de la industria moderna; su idea de producción artística no puede trasladarse a la enunciada por Walter Benjamin en el contexto de una sociedad industrial.⁸ La falta de disposición de Heidegger para contemplar la realidad contemporánea desde perspectivas acordes con el “nivel de calle” y su sistemática renuencia a definir y declarar, como “pensador de su tiempo”, una postura ética o “humanística” ante los acontecimientos sociales y las coyunturas políticas

⁶ HEIDEGGER, Martin, “El origen de la obra de arte” (1935-1937, rev. 1950), incluido en *Caminos del bosque*, trad. Helena Cortés y Arturo Leyte, Madrid, Alianza, 1996.

⁷ Ídem.

⁸ En obras como *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936) o la conferencia *El autor como productor* (1934), contemporáneas ambas a la primera versión de *El origen de la obra de arte*. De ambas existe versión al español de Bolívar ECHEVERRÍA en Editorial Itaca.

The image shows a musical score for piano, consisting of three staves: treble clef, bass clef, and a grand staff. The music is in a minor key and features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes. Performance markings include 'energico (lo stesso tempo)' at the top, 'ff' (fortissimo) in both hands, 'loco' (ad libitum) in the right hand, and 'molto espressivo' in the left hand. Dynamic changes to 'mp' (mezzo-piano) and 'mf subito' (mezzo-forte subito) are indicated. There are also markings for '89' and '7' above the notes. A pedal marking '(Ped.)' is at the bottom left.

le generaron un poderoso número de antipatías, equivalente al de los filósofos que, como Hans Georg Gadamer, desarrollaron sólidas vertientes de pensamiento a partir de su obra. En *El discurso filosófico de la modernidad* (1985) –libro que intenta una suerte de “corte de caja” de las vigentes vertientes de interpretación filosófica de la condición moderna– Habermas reconoce esta influencia, aunque desacredita la falta de rigor metodológico que, desde su punto de vista, reflejaba el trabajo de Heidegger de la posguerra, y señala que, a pesar de su pretendido ejercicio deconstructivo de sistemas racionalistas críticos, la oscura prosa del autor de *Ser y Tiempo* –portadora, para él, de un “mesianismo dionisiaco” proveniente de Nietzsche– con tradictoriamente, no podía emanciparse de las estructuras disciplinarias que pretendía superar:

[...] Heidegger se atuvo durante toda su vida al intuicionismo de este procedimiento; en su filosofía tardía se limita a descargar ese proceder de toda pretensión metodológica, a quitarle los límites fijados por el método y a convertirlo en un privilegiado “moverse dentro de la verdad del Ser”. Como Heidegger no niega las jerarquizaciones de una filosofía encaprichada con, y afanada en, auto-fundamentaciones últimas, sólo puede hacer frente al fundamentalismo desenterrando una capa situada a más profundidad aún –y en adelante bien movediza. La idea de destino del Ser permanece en este aspecto encadenada a aquello que abstractamente niega. Heidegger sólo trasciende el horizonte de la filosofía de la conciencia para mantenerse a su sombra. [...] ⁹

La receptiva actitud intuitiva con la que Heidegger invita a recorrer sus accidentados senderos rurales no es ajena al conocimiento, incluso cuando lo objeta: obliga al estudio de la filología y a la relectura de un campo tan vasto como el que hay entre Heráclito y Nietzsche, o entre Platón y Hegel. Heidegger actualiza para el ejercicio del pensamiento autores y obras, propone emplazamientos que una actitud racionalistamente “disciplinaria” no podría enfocar, y estimula al lector a concebir al pensamiento como un acto presente: “[...] Por eso, los pensadores esenciales dicen siempre las mismas cosas, lo cual no significa que digan cosas

⁹ HABERMAS, Jürgen, “Heidegger: Socavación del racionalismo occidental en términos de crítica a la metafísica”, en *El discurso filosófico de la modernidad* (1985), versión de Manuel Jiménez Redondo, Buenos Aires, Taurus, 1990.

The image shows a musical score for piano, consisting of four measures. The top staff is the right hand, and the bottom staff is the left hand. The time signature is 7/8. The score includes various dynamic markings: *p*, *pp*, *ppp*, *f*, *mf*, *mp*, and *pp*. Performance instructions include *calando*, *come un eco*, *in lontananza*, and *loco*. The score features a complex harmonic structure with many accidentals and a melodic line in the right hand that moves through various registers. The left hand provides a harmonic accompaniment with sustained notes and moving lines. The piece concludes with a *più p* marking and a fermata over the final chord.

iguales. Naturalmente, sólo se las dicen al que se compromete a seguirles con el pensar y a repensarlos. [...]”¹⁰

Poco renuente (más bien dispuesto) a enunciar y publicitar sus discrepancias –incluso cuando implicaron distanciarse de la misma Escuela de Frankfurt– Habermas ha demostrado también la capacidad de estrechar vínculos a partir de la discusión de las ideas con los que considera sus pares. Si bien un encuentro intelectual con Heidegger estaba fuera de toda posibilidad ante su oportunismo durante el nazismo y su silencio soberbio posterior, el autor de *El discurso filosófico de la modernidad* estableció relaciones duraderas con Jacques Derrida y Hans Georg Gadamer, ambos declaradamente influidos por Heidegger; en estas relaciones se encuentra implícito un reconocimiento, mismo que Heidegger declinó ejercer en el caso de Adorno. La relación más reciente con otro influido, el controversial Peter Sloterdijk, ha sido menos afortunada. Si confiamos en lo declarado por Sloterdijk, Habermas hizo todo lo posible para impedir la diseminación pública de su discurso *Normas para el parque humano*,¹¹ comentario en torno a la *Carta sobre el humanismo*, a la luz de una sociedad contemporánea ya no influida por una comunidad de lectores de libros comprometidos, generación tras generación, con el pensar y el repensar. Aunque verosímil, la afirmación de Sloterdijk (cargada con un tono de resignación propio de la *Realpolitik*) resulta tan siniestra como las hogueras donde se han calcinado los libros en el pasado. Si pierde relevancia la conspiración efectiva de los lectores que piensan y repiensen, ya no habría lugar para torturar discursivamente a la ratio, para el alumbramiento de un templo griego o para transitar el sendero del bosque.

Algunos libros

Como introducción a la fenomenología de Husserl, se recomienda la edición de Paidós que, con el título de *Invitación a la fenomenología*, reúne tres textos del autor –incluyendo el artículo que Husserl realizó para la *Enciclopedia Británica*– así como una iluminadora introducción de Reyes Mate.¹² En el caso de Wilhelm Dilthey es accesible, a través del Fondo de Cultura Económica, *El Mundo Histórico* –“La formación del mundo histórico en las ciencias humanas” (1910), emparentado con los últimos capítulos de *Ser y Tiempo*– en versión de Eugenio Ímaz, editado originalmente por el FCE en 1944.

¹⁰ M. H.: *Carta sobre el humanismo*. Ver nota 4.

¹¹ Para esa acusación, ver adenda publicada en: SLOTERDIJK, Peter, *Normas para el parque humano; Una respuesta a la Carta sobre el humanismo de Heidegger*. trad. Teresa Rocha Barco, Madrid, Siruela, 2003.

¹² HUSSERL, Edmund, *Invitación a la fenomenología (El artículo “Fenomenología” de la Enciclopedia Británica / La filosofía en la crisis de la humanidad europea / La filosofía como auto-reflexión de la humanidad)*. Barcelona, Paidós, 1992.

The image shows a musical score for piano. It consists of two staves, treble and bass clef. The time signature is 5/8. The score begins with a 'calando' instruction and a tempo marking 'Lontano, estatico (♩ = ca 80)'. The music features a series of chords and melodic fragments. Dynamic markings include 'ancora più p', 'pp', and 'mf'. There are also performance markings such as '5', '7', and '8' above the notes, and a '(Ped.)' instruction at the bottom left. The score is divided into measures by vertical bar lines.

Ser y Tiempo es una obra compleja y extensa, resulta prudente buscar una asistencia introductoria antes de entregarse a sus demandantes páginas. La introducción que José Gaos desarrolló a su versión del libro¹³ –producto de un esfuerzo de muchos años– resultó tan extensa que el FCE la editó como un libro aparte;¹⁴ se debe aclarar que esta introducción de Gaos no es tampoco de lectura sencilla. Como introducción general a Heidegger que se lee gratamente, resulta afortunada la escrita por George Steiner.¹⁵ Asimismo, el singular uso del lenguaje en *Ser y Tiempo* es abordado por Tatiana Aguilar-Álvarez Bay en *El lenguaje en el primer Heidegger* (FCE, 1998).

Julian Young, en su estudio de la filosofía del arte de Heidegger,¹⁶ recomienda, para contar con una visión más amplia de este ámbito, la lectura tanto de *El origen de la obra de arte*, ya mencionado, como de *Hölderlin y la esencia de la poesía*, *La voluntad de poder como arte* (“Nietzsche 1/I”) e *Introducción a la Metafísica*,¹⁷ obras que ocuparon la atención del filósofo entre 1935 y 1937. El Fondo de Cultura Económica reunió las primeras dos obras, en traducción de Samuel Ramos, bajo el título de *Arte y Poesía* (FCE, 1958-1992). *La voluntad de poder...* está editada como la primera parte del primer tomo de los estudios de Heidegger sobre Nietzsche.¹⁸ *El origen...* está incluido también en *Caminos del Bosque*, en la edición de Alianza,¹⁹ junto con otros cinco ensayos que abordan a Hölderlin, Nietzsche, Hegel y Anaximandro.

Finalmente, se recomienda, en el contexto de *El origen de la obra de arte*, la lectura de obras afines de autores influenciados por Heidegger: *La realidad y su sombra* (1948),²⁰ de Lévinas, *La actualidad de lo bello* (1977),²¹ de Gadamer y *La verdad en pintura* (1978)²² de Derrida, esta última aborda los ecos de la célebre y controvertida exégesis que Heidegger realizó de una pintura de Van Gogh que retrata un par de zapatos.

Jorge Reynoso Pohlenz

¹³ HEIDEGGER, Martin, *El Ser y el Tiempo*, trad. José Gaos, Ciudad de México, FCE, 1951/2009.

¹⁴ GAOS, José, *Introducción a El Ser y el Tiempo de Martin Heidegger*, Ciudad de México, FCE, 1971.

¹⁵ STEINER, George, *Heidegger* (1978), trad. Jorge Aguilar Mora, Ciudad de México, FCE, 1999.

¹⁶ YOUNG, Julian, *Heidegger's Philosophy of Art*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.

¹⁷ HEIDEGGER, Martin, *Introducción a la metafísica*, trad. Angela Ackermann Pilári, Editorial Gedisa, 2001.

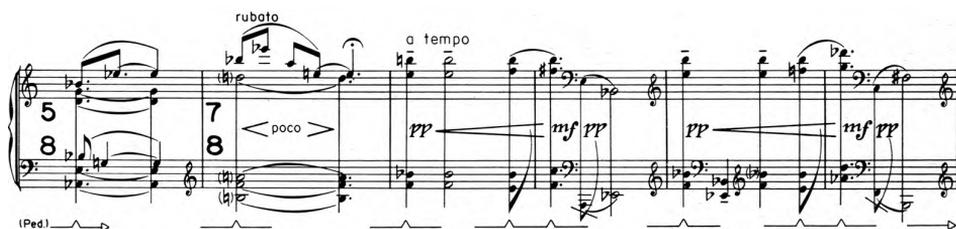
¹⁸ HEIDEGGER, Martin, *Nietzsche I*, trad. Juan Luis Verma, Ediciones Destino, 2000.

¹⁹ Ver nota 6.

²⁰ LÉVINAS, Emmanuel, *La realidad y su sombra*, trad. Antonio Domínguez Leiva, Editorial Trotta, 2001.

²¹ GADAMER, Hans-Georg, *La actualidad de lo bello*, trad. Antonio Gómez Ramos, Ediciones Paidós, 1991.

²² DERRIDA, Jacques, *La verdad en pintura*, trad. María Cecilia González y Dardo Scavino, Ediciones Paidós, 2001.



AXEL HONNETH

(Essen, Alemania, 1949)*

Axel Honneth, profesor de filosofía social en la Universidad J.W. Goethe de Frankfurt y en la Universidad de Columbia, y actual director del Institut für Sozialforschung, es posiblemente el más importante representante de la tercera generación de la Teoría crítica de la llamada Escuela de Frankfurt. Su versión de la Teoría crítica se centra, desde su tesis de habilitación docente *Kampf um Anerkennung* [Lucha por el Reconocimiento], publicada en 1992,¹ en el concepto de reconocimiento, desarrollado a partir de una reconstrucción y actualización de la filosofía del joven Hegel con ayuda de elementos provenientes de las ciencias sociales y la psicología.

* Este texto se basa en su mayor parte (con excepción sobre todo de la descripción de los desenvolvimientos más recientes de la teoría de Honneth) en mi “Introducción” a HONNETH, Axel, *Crítica del agravio moral. Patologías de la sociedad contemporánea*. Buenos Aires, UAM / FCE, 2009, pp. 9-47. Las ideas planteadas en ese ensayo han sido expuestas, además, en la parte referente a Axel Honneth de LEYVA, Gustavo / MADUREIRA, Miriam Mesquita Sampaio de: “Teoría crítica: El indisoluble vínculo entre la teoría social y la crítica normativa immanente”, aparecida en el *Tratado de metodología de las ciencias sociales. Perspectivas actuales*, Ciudad de México, FCE, 2012, pp. 256-336. En este último artículo se basa también el trabajo mío con Gustavo Leyva, “La Escuela de Frankfurt: el legado de la teoría crítica”, en este volumen, en el que, además, se amplían algunas de las ideas expuestas en el presente texto. Me limito en el presente escrito a tratar algunas de las obras fundamentales de Honneth, centradas en la teoría del reconocimiento. Para una lista completa de sus publicaciones, avalada por el autor, ver <http://www.philosophie.uni-frankfurt.de/lehrende_index/Homepage_Honneth>. Todas las traducciones de obras y pasajes de autores en otros idiomas que aparecen referidas a lo largo de este trabajo han sido realizadas por mí.

¹ Cfr. HONNETH, Axel, *Kampf um Anerkennung. Zur moralischen Grammatik sozialer Konflikte*, Frankfurt, Suhrkamp, 1994, p. 7. (KA).

The image shows a musical score for piano, likely from a 19th-century composer given the notation style. The score is written for the right and left hands on a grand staff. It includes various dynamic markings such as *pp* (pianissimo), *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *f* (forte). There are also tempo and performance markings: *delicato*, *allargando* (with a dotted line), *a tempo*, *molto rit.* (with a dotted line), and *rit.* (with a dotted line). A *cresc.* (crescendo) marking is present. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. There are also some performance instructions like *8e* and *8g* above certain notes. The bottom left corner has a *(Ped.)* marking. The score ends with a double bar line and a fermata.

Axel Honneth estudió filosofía, sociología y germanística en Bonn, Bochum y Berlín, y escribió su tesis doctoral *Kritik der Macht. Reflexionsstufen einer kritischen Gesellschaftstheorie* [Crítica del poder. Estadios de la reflexión de una teoría social crítica] (1985)² con el sociólogo Urs Jaeggi en Berlín. En ese primer período de su desarrollo teórico, Honneth tiene como preocupación central la búsqueda de un posible “concepto crítico del trabajo” frente al problema de la distinción, hecha por Habermas, entre *trabajo e interacción*, que recurre a la antropología para apuntar hacia pretensiones normativas que estarían presentes en la propia actividad de trabajo; central para él es también, en ese momento, el carácter conflictivo que se puede originar desde ese mismo ámbito. A ese contexto pertenecen las obras, organizadas con Urs Jaeggi, *Theorien des historischen Materialismus* [Teorías del materialismo histórico] (1977) y *Arbeit, Handlung, Normativität. Theorien des historischen Materialismus, 2* [Trabajo, acción, normatividad. Teorías del materialismo histórico, 2] (1980), y el libro editado en conjunto con Hans Joas, *Soziales Handeln und menschlichen Natur, Anthropologischen Grundlagen der Sozialwissenschaften* [Acción social y naturaleza humana. Bases antropológicas de las ciencias sociales] (1980).³

Su tesis doctoral con Urs Jaeggi corresponde a un segundo momento de su desarrollo teórico temprano. En este se explicita tanto una aproximación como una crítica a Habermas, al tiempo en que se percibe más claramente la constitución de un ámbito de reflexión propio. La intención de *Kritik der Macht. Reflexionsstufen einer kritischen Gesellschaftstheorie* [Crítica del poder. Estadios de la reflexión de una teoría social crítica] (1985) es aclarar “problemas-clave de la teoría social crítica”,⁴ relacionados con la noción de poder y dominación social, a partir de la contraposición entre dos líneas de la crítica social contemporánea: Michel Foucault y Jürgen Habermas, a quienes Honneth va a presentar como ejemplos de un “re-descubrimiento de lo social” desde puntos de vista opuestos. La interpretación de Honneth comprende a ambos como dos versiones de una disolución de las aporías de la primera Teo-

² Cfr. HONNETH, Axel, *Kritik der Macht. Reflexionsstufen einer kritischen Gesellschaftstheorie*, Frankfurt, Suhrkamp, 1986. (KM).

³ Cfr. JAECCI, URS / HONNETH, AXEL, eds., *Theorien des historischen Materialismus*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1977; JAECCI, URS / HONNETH, AXEL, eds., *Arbeit, Handlung, Normativität. Theorien des historischen Materialismus, 2*, Frankfurt, Suhrkamp, 1980; y HONNETH, AXEL / JOAS, HANS, eds., *Soziales Handeln und menschliche Natur. Anthropologische Grundlagen der Sozialwissenschaften*, Frankfurt / New York, Campus, 1980.

⁴ Cfr. KM, p. 7.

The image shows a musical score for piano, consisting of four measures. The first measure is marked "a tempo" and "pp". The second measure is marked "(pp)". The third measure is marked "p dolce". The fourth measure is marked "allargando" and "p". The score includes dynamic markings, articulation marks, and a pedal point at the bottom.

ría crítica y, de ese modo, como intentos de reinterpretar el “proceso de una dialéctica de la Ilustración” analizado por Adorno y Horkheimer. Según Honneth, Foucault habría desarrollado, como Adorno, un modelo teórico dirigido a los aspectos coercitivos y de dominación asociados al proceso moderno de racionalización; sin embargo, Foucault habría reducido las diferentes dimensiones en que Adorno habría entendido ese mismo proceso a una sola, a saber: la de la dominación social, y habría perdido de vista el carácter histórico del problema. La teoría de Habermas, basada en la intersubjetividad y en la noción de “entendimiento”, permitiría, por otro lado –al contraponer, en el proceso de racionalización moderna, un aspecto de ésta basado en el entendimiento y comunicación a la racionalidad instrumental y a la dominación– recuperar, con la racionalidad comunicativa, las posibilidades de la crítica social frente a la dominación de la racionalidad instrumental. Habermas, empero, habría tendido a asociar esos dos aspectos de la racionalidad moderna –la comunicativa y la instrumental– a dos ámbitos concretos de las sociedades modernas –respectivamente, la de un “mundo de la vida” en que la racionalidad comunicativa tendría su lugar, y la de los “subsistemas dinero y poder”, marcada por la racionalidad instrumental–. Y ello resultaría en algo que Honneth describe como dos ficciones complementarias: la presuposición, por un lado, de organizaciones de acción libres de normas; y, por otro lado, de esferas de comunicación libres de poder. Con ello, Habermas habría perdido parte del potencial crítico que su modelo de una teoría de la comunicación poseía inicialmente.

Esas críticas a la solución dada por Habermas a los problemas que se planteaban a partir de la *Dialéctica de la Ilustración* y sus aporías son las que van a conducir a Honneth a su propia versión de la Teoría crítica, presentadas en *Kampf um Anerkennung* [Lucha por el reconocimiento] (1992), su obra central. Honneth se propone en esa obra desarrollar a partir del modelo teórico proveniente de Hegel de una *lucha por el reconocimiento* las bases para una “teoría de la sociedad con contenido normativo”. Para ello, Honneth parte de una reconstrucción de la teoría hegeliana del reconocimiento y de la lucha por éste a partir de los escritos del Hegel de Jena hoy conocidos como *System der Sittlichkeit* [Sistema de la Eticidad] (1802) y *Jenaer Systementwürfe* [Esbozos de Sistema] I (de 1803-1804) y III (de 1805-1806),⁵

⁵ Para los textos del Hegel temprano a que se refiere Honneth, ver: HEGEL, G.W.F., *System der Sittlichkeit [Crítica del Fichteschen Naturrechts]*, Hamburg, Meiner, 2002; HEGEL, G.W.F., *Jenaer Systementwürfe, I, Das System der spekulativen Philosophie*, Hamburg, Meiner, 1986; HEGEL, G.W.F., *Jenaer Systementwürfe, III, Naturphilosophie und Philosophie des Geistes*, Hamburg, Meiner, 1987. No todos se encuentran publicados en español.

(allargando) ----- Grave, oscuro (♩ = ca. 69) rall. e perdendosi ----- lunga

1891 sotto voce p più p pp pp pp

lunga

il bosso legato es

(Ped.)

y los actualiza con ayuda sobre todo de la psicología social de George Herbert Mead, la que permitiría conferirle a la teoría hegeliana un anclaje concreto en las sociedades modernas.

A partir de ello, al igual que de material empírico proveniente de otros autores de las ciencias sociales y la psicología, Honneth construye su propia teoría del reconocimiento. La premisa fundamental de su teoría consiste en la convicción de que la constitución del yo (o de la identidad subjetiva individual) presupone el reconocimiento intersubjetivo recíproco:

solo si ambos individuos se ven recíprocamente afirmados por su contraparte en la actividad que ellos mismos realizan, pueden llegar de manera complementaria a una autocomprensión de sí mismos como un yo constituido como individuo y que actúa de manera autónoma.⁶

De este modo, a partir de Hegel y Mead, Honneth identifica tres “modelos” o “esferas” de reconocimiento en las sociedades modernas: la del *amor* (o de las relaciones interpersonales íntimas, misma que incluiría también la amistad), la del *derecho*, correspondiente al universalismo moderno y, finalmente, la de la *solidaridad* o del reconocimiento como valoración social que se asocia en un contexto post-convencional a la idea del respeto por la contribución (o desempeño, *Leistung*) proporcionado por cada sujeto individual al conjunto de la sociedad, basada en la comunidad históricamente dada de valores que todos comparten. Esos tres “modelos”, o “esferas”, de reconocimiento recíproco corresponden para Honneth a tres dimensiones de la personalidad individual y resultan, en caso de una relación bien lograda, respectivamente en tres tipos de autorrelación práctica del sujeto consigo mismo: la *autoconfianza* (*Selbstvertrauen*), el *autorrespeto* (*Selbstachtung*) y la *autoestima* (*Selbstschätzung*). A esas formas de reconocimiento opone Honneth tres formas de *desprecio* (*Missachtung*) que implican, inversamente, su ausencia.

Honneth concluye la obra con el problema de la *gramática moral de los conflictos sociales* que aparece en su subtítulo —es decir, con la idea de la *lucha* por el reconocimiento propiamente dicha—. Después de analizar concepciones de la lucha basadas en Marx, Sorel y Sartre, Honneth analiza de qué manera la lucha por el reconocimiento aclara la “lógica moral de los conflictos sociales”: su conclusión será la de que son las formas de *desprecio*, ancladas en los sentimientos de desprecio y de injusticia de los despreciados, las que impulsan a la resistencia y al conflicto en las sociedades modernas, por lo menos en gran parte de los conflictos sociales. El progreso o desarrollo moral a partir de la lucha social ocurre en la medida en que “experiencias individuales de desprecio se interpretan como vivencias-clave típicas de todo

⁶ Cfr. KA, p. 110.

1206

Piano

Andante misterioso (♩ = co 88)

pp il basso sotto voce

deciso : loco

sf

mf

f

Ped

un grupo, de forma que pueden entrar como motivos rectores de la acción en la exigencia colectiva de relaciones ampliadas de reconocimiento”.⁷ Por detrás de esa interpretación se encuentra, como parámetro normativo de su teoría de la sociedad y del conflicto, un “concepto formal de la eticidad”⁸ basado en las condiciones intersubjetivas de la integridad personal.

Con la publicación de *Kampf um Anerkennung* en 1992, Honneth arriba así a la formulación de una versión propia de la Teoría crítica que ha despertado suficiente interés para permitir hablar –en sus propias palabras– de un “giro hacia la teoría del reconocimiento” (*anerkenntnistheoretische Wende*) en el interior de la Teoría crítica.⁹ Sus principales publicaciones posteriores a *Kampf um Anerkennung* se pueden entender en el marco de la necesidad de precisión y definición del ámbito y del sentido de una Teoría crítica basada en el concepto de reconocimiento, así como de la concepción de justicia asociada a este.

Como un reflejo de su intento de discusión de su concepción de justicia se pueden ver, por ejemplo, los artículos reunidos en *Das Andere der Gerechtigkeit* [Lo otro de la justicia] (2000) –los cuales representan diferentes intentos de investigar los “límites de una teoría de la justicia orientada procedimentalmente”–,¹⁰ o su debate con Nancy Fraser, *Umverteilung oder Anerkennung? Eine politisch-philosophische Kontroverse* [¿Redistribución o reconocimiento? Una controversia político-filosófica] (2003)¹¹ editado en conjunto con esa autora, el que es expresión –en lo que respecta a Honneth– de la necesidad de discutir, desde otro punto de vista, la concepción de justicia que derivaría de su teoría del reconocimiento. El problema de la definición y profundización de la noción de reconocimiento misma aparece, por otro lado, por ejemplo en *Unsichtbarkeit. Stationen einer Theorie der Intersubjektivität* [Invisibilidad. Estaciones de una teoría de la intersubjetividad] (2003),¹² en sus distintos artículos, o, más recientemente, *Das Ich im Wir. Studien zur Anerkennungstheorie* [El Yo en

⁷ Cfr. KA, p. 260.

⁸ Cfr. KA, p. 274.

⁹ Cfr. FRASER, Nancy / HONNETH, Axel, *Umverteilung oder Anerkennung? Eine politisch-philosophische Kontroverse*, Frankfurt, Suhrkamp, 2003, p. 148 (UA).

¹⁰ HONNETH, Axel, *Das Andere der Gerechtigkeit. Aufsätze zur praktischen Philosophie*. [Lo otro de la justicia. Artículos sobre la filosofía práctica], Frankfurt. Suhrkamp, 2000, p. 7.

¹¹ Cfr. UA.

¹² Cfr. HONNETH, Axel, *Unsichtbarkeit. Stationen einer Theorie der Intersubjektivität*, Frankfurt, Suhrkamp, 2003.

The image shows a musical score for piano, likely from a 19th-century work. The score is written for the right hand (treble clef) and left hand (bass clef). The right hand part begins with a forte (*sf*) dynamic, followed by a mezzo-forte (*mf*) section. The tempo is marked *rall.* (rallentando) and then *a tempo*. The left hand part features a series of chords and a melodic line. The score includes various performance instructions such as *loco* (ad libitum), *pp* (pianissimo), and *mp* (mezzo-piano). The piece concludes with a *stringendo fino al Violento con brio* instruction, indicating a final, energetic section.

el Nosotros. Estudios sobre la teoría del reconocimiento] (2010).¹³ Además, en obras como *Leiden an Unbestimmtheit. Eine Reaktualisierung der Hegelschen "Rechtsphilosophie"* [Sufrimiento por indeterminación. Una reactualización de la "Filosofía del Derecho" de Hegel] (2001),¹⁴ Honneth ha buscado también en la *Filosofía del Derecho* de Hegel elementos que corroboren la concepción de reconocimiento y de "eticidad formal" encontrada por él en los escritos de Jena.

A partir de reflexiones como las que acabamos de exponer, Honneth ha intentado, empero, no solo profundizar aspectos de su teoría del reconocimiento, sino también ampliar su ámbito explicativo y crítico hacia otros problemas –como lo expresa su análisis de la cosificación, en *Verdinglichung. Eine anerkennungstheoretische Studie*. [Cosificación. Un estudio de teoría del reconocimiento] (2005),¹⁵ o su recuperación reciente del tema del trabajo, a partir de la teoría del reconocimiento, en el artículo "Arbeit und Anerkennung. Versuch einer Neubestimmung" [Trabajo y reconocimiento. Intento de una nueva determinación], publicado por primera vez en la *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* en 2008,¹⁶ en el que Honneth recurre no solo a Hegel, sino también a Émile Durkheim. Finalmente, es también en el sentido de esa ampliación del alcance de una teoría basada en la intersubjetividad de relaciones de reconocimiento que se debe entender el desenvolvimiento más reciente de su teoría. En efecto, en su publicación reciente más relevante, *Das Recht der Freiheit* [El derecho de la libertad] (2011),¹⁷ Honneth propone una nueva interpretación de la sociedad moderna a partir de una relectura de la *Filosofía del Derecho* de Hegel que sobrepasa sus interpretaciones anteriores basadas en las relaciones de reconocimiento. En esa ambiciosa monografía, Honneth explicita a partir de la idea hegeliana de la libertad el carácter normativo de las instituciones modernas descritas en la triple estructura de la eticidad derivada de aquellas relaciones, apoyado, otra vez, en las ciencias sociales. Con ello, reactualiza la relación íntima entre la exposición y la crítica que está en el origen mismo de la Teoría crítica de la Escuela de Frankfurt.

Miriam M. S. Madureira

¹³ Cf. HONNETH, Axel, *Das Ich im Wir. Studien zur Anerkennungstheorie*, Berlin, Suhrkamp, 2010.

¹⁴ Cf. HONNETH, Axel, *Leiden an Unbestimmtheit. Eine Reaktualisierung der Hegelschen Rechtsphilosophie*, Stuttgart, Reclam, 2001.

¹⁵ Cf. HONNETH, Axel, *Verdinglichung. Eine anerkennungstheoretische Studie*, Frankfurt, Suhrkamp, 2005.

¹⁶ Cf. HONNETH, Axel, "Arbeit und Anerkennung. Versuch einer Neubestimmung", *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, 56, 3, Berlin, 2008, pp. 327-341.

¹⁷ Cf. HONNETH, Axel, *Das Recht der Freiheit*, Berlin, Suhrkamp, 2011.

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves (treble and bass clef). The score begins with the instruction "(stringendo)--->". The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The first staff starts with a dynamic marking of *mp* and includes the instruction "loco". The second staff starts with a dynamic marking of *mf* and includes the instruction "m.d.". The score features various dynamic markings including *mf*, *ff*, *f*, and *ff*. There are also performance markings such as "loco" and "m.d.". The score ends with a double bar line and a right-pointing arrow.

MAX HORKHEIMER

(Stuttgart, Alemania 1895 – Nüremberg, Alemania 1973)

Director del Institut für Sozialforschung –Instituto de Investigación Social de Frankfurt– desde 1931 y fundador de su revista, la *Zeitschrift für Sozialforschung* (1932-1941), Max Horkheimer introduce en 1937 la noción de “Teoría crítica” y contribuye así de manera decisiva a la delineación de un modo de pensamiento como crítica de la sociedad y al desarrollo del programa de investigación correspondiente.

Desde el inicio, en los aforismos de las recopilaciones de *Dämmerung*, y en los ensayos sobre el materialismo de los años 30,¹ Horkheimer coloca en el fondo de la crítica un peculiar cruce de conocimiento e interés. Por un lado, es la solidaridad con la parte sufriente de la humanidad la que impulsa a la comprensión de las “relaciones que determinan la infelicidad”, en vista de su transformación. En ella se encuentra desde el principio una profunda conciencia antimetafísica: el sentido de la caducidad de la existencia –del carácter ineludible de la muerte y de la irreversibilidad del tiempo– alimenta y denuncia la opresión social. Para la falta de felicidad no hay una posibilidad de rescate: de aquí “la indignación por la vida insensatamente empobrecida”. En este sentido, Horkheimer opone la línea marginal del “materialismo” al “idealismo” cual principio de legitimación de las relaciones de dominio, de justificación del sufrimiento producido socialmente y la aplicación de la disciplina de los dominados. Ahora bien, con el fin de que se pueda determinar el contenido y las causas del sufrimiento, el móvil práctico debe hacerse instancia metodológica y la crítica teoría de la sociedad. Por una parte, esta encuentra su *organon* en el materialismo histórico y se precisa

1209

¹ HORKHEIMER, Max, *Materialismus und Metaphysik, Gesammelte Schriften*, Hrsg. G. Schmid Noerr, Frankfurt, Suhrkamp, 1985-1996, Bd. 3, pp. 70-105 (HGS); *Materialismus und Moral, op. cit.*, pp. 111-149.

The image shows a musical score for piano, consisting of three systems of music. The first system begins with a *stringendo* marking and a tempo of 89. The music is written for the right hand (treble clef) and left hand (bass clef). The right hand features a series of chords and melodic lines, with dynamics ranging from *f* to *ff*. The left hand provides a harmonic accompaniment, starting with a *mf* dynamic. The second system continues the piece, with the right hand playing a *loco* passage. The third system concludes the piece, with the right hand playing a *loco* passage and the left hand playing a *f* dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

en la crítica de la economía política: representación del proceso social global en la base de la centralidad de los factores económicos, de las nociones de trabajo social, fuerzas productivas, relaciones de clase. Al mismo tiempo, la Teoría crítica de la economía se coloca como instancia de verificación y actualización de la teoría marxista. Su principio es la dialéctica, entendida como: a) principio de la reconducción de los fenómenos de la vida social al núcleo de la relación social capitalista, b) capacidad de la teoría para integrar en sí plexos de saber empírico-positivo, dando cuenta de los elementos específicos ahí depositados que reenvían a “nuevas situaciones”, y c) referencia a “una mejor orientación”, con base en la cual se orienta el juicio sobre el mal estado de hoy. En este sentido, la crítica, a diferencia del saber especialista, se identifica con el “comportamiento humano que tiene por objeto la sociedad misma”.² Con ello, Horkheimer traza las tareas de una Teoría crítica de la sociedad. Por un lado, esta debe hacer cuentas con el déficit reflexivo propio del saber científico, o sea, con la falta de conciencia de la colocación propia en el interior del proceso social global, que no mina solo la autoconcepción de las ciencias, sino que penetra en las nociones fundamentales. Por ello, la crítica no puede limitarse a asumir los resultados de las ciencias particulares; se trata, más que nada, de liberar de la unilateralidad de la investigación científica los elementos empíricos en ella sedimentados y, al mismo tiempo, aprisionados. La Teoría crítica es, en este sentido, crítica del positivismo y del científicismo. Por otro lado, Horkheimer encauza un re-pensamiento original del marxismo que intenta fijar los resultados más recientes de la contradicción capitalista y recoger de ello la incidencia sobre la conciencia y la afectividad de los hombres. Parte central de tal recorrido es la apertura al psicoanálisis freudiano, repensado en una psicología social materialista devuelta a tomar la “dinámica pulsional que falsifica la conciencia”, es decir, los “factores psíquicos más profundos, por medio de los cuales la economía determina al hombre”.³ Es el programa en la base de los escritos sobre la autoridad y la familia.⁴ A lo largo de esta directriz y confrontándose ora con la experiencia

² HORKHEIMER, Max, “Traditionelle und kritische Theorie”, en HGS, Bd. 4, p. 180. (“Teoría tradicional y teoría crítica”, en *Teoría crítica*, trad. Edgardo Albizu y Carlos Luis, Buenos Aires, Amorrortu, 2003, p. 230).

³ HORKHEIMER, Max, *Geschichte und Psychologie*, HGS, vol. 3, p. 59. (*Id.*, “Historia y psicología”, trad. esp. *op. cit.*, p. 32).

⁴ HORKHEIMER, Max, *et al.*, *Studien über Autorität und Familie*, Paris, Alcan, 1936. “Estudios sobre la autori-

(stringendo) Violento, con brio (♩ = ca. 100) calando

The musical score is written for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). It begins with a tempo marking of 'Violento, con brio' and a metronome marking of approximately 100 beats per minute. The score includes various dynamics such as *f*, *sf*, *fff*, *mp*, and *mf*. There are also markings for 'loco' and 'calando'. The piece features complex rhythmic patterns, including triplets and a change in time signature from 4/4 to 3/4. The score is marked with 'stringendo' at the beginning and 'calando' towards the end. A 'Ped.' marking is present at the bottom left.

histórica de los Estados autoritarios, ora con las transformaciones registradas por las ciencias económicas y sociales, jurídicas y políticas —a partir del debate sobre la economía de plano experimentada por muchos países europeos como respuesta a la crisis de 1929—, Horkheimer llega a la conclusión de que emergen nuevas formas de dominio de la reestructuración de la relación social capitalista; formas que tocan en profundidad la naturaleza de la racionalidad occidental y la misma identidad de los hombres. Tales temas se confrontan en los ensayos *Autoritärer Staat*, *Vernunft und Selbsterhaltung*, y *Zur Soziologie der Klassenverhältnisse*, de los años 1940-1943;⁵ se integran después en *Dialektik der Aufklärung*, volumen escrito a cuatro manos con Theodor Adorno, y en *Eclipse of Reason*, en una amplia síntesis de filosofía de la historia que ofrece un bosquejo de las vicisitudes del mundo moderno y de la misma racionalidad occidental.⁶

Con las fórmulas de “capitalismo de Estado”, “Estado autoritario” y de “sociedad de pandillas”, Horkheimer delinea una *teoría política del capitalismo*, una comprensión del capitalismo y de su desarrollo como específico modo de dominio sobre la producción. El modelo horkheimeriano adopta los movimientos del poder en el fondo del intercambio y la mercancía (poder de disposición, dominio sobre el trabajo) y le da seguimiento a sus vicisitudes, es decir, a su ejercicio en forma indirecta, a través de la mediación jurídica del contrato libre propia del capitalismo competitivo y liberal, al “dominio directo” que se impone con la máxima obediencia en los Estados autoritarios, pero que invade la misma sociedad de la democracia de masas: esto es, gobierno político, ejercitado por organizaciones que han vaciado el Estado y el derecho de toda autonomía, así como la singularidad de cada poder contractual: justos y auténticos pandilleros en lucha por la mayor cuota posible de plusvalía, es decir, de riqueza derivada de la explotación de la población de abajo, tales son los grupos

dad y la familia” no se señala en cursivas en el texto puesto que ese título no se encuentra en castellano. Se trata del volumen 5 de los escritos editados en París que publicó el Instituto de Investigación Social en los años 30. El libro en castellano que recoge dichos estudios se halla bajo el título *Autoridad y familia y otros escritos*. [*Autoridad y familia y otros escritos*, trad. Román G. Cuartango, Barcelona, Paidós, 2001]. (N. del T.)

⁵ HORKHEIMER, Max, *Autoritärer Staat*, HGS, Bd. 5, pp. 293-319; *Vernunft und Selbsterhaltung*, HGS, Bd. 5, pp. 320-350; *Zur Soziologie der Klassenverhältnisse*, HGS, Bd. 12, pp. 75-104.

⁶ Cfr. HORKHEIMER, Max, / ADORNO, Theodor W., *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Amsterdam, Querido, 1947; HORKHEIMER, Max, *Eclipse of Reason*, New York, Oxford University Press, 1947.

The image shows a musical score for piano, likely from a 20th-century work. It features three staves: a treble clef staff at the top, a bass clef staff in the middle, and a grand staff (treble and bass clefs) at the bottom. The score is marked with various performance instructions and dynamics. At the top, there are markings for "(calando)", "Meno mosso (♩ = ca. 88)", and "poco rall.". The first staff has markings for "nervoso" and "lunga". Dynamics include "p", "pp", and "mp". There are also markings for "loco" and "3" (triplets). The score includes a "Ped." (pedal) marking at the bottom left. The piece concludes with a double bar line and a fermata.

monopólicos junto con las burocracias sindicales, las cuales –cuando no son borradas por el giro autoritario– poseen el monopolio del trabajo.

Una doble *radicalización* aumenta la teoría político-social así delineada a una crítica del dominio como forma de vida. En primera instancia, la involución económica y política asume los contornos de una crisis de la razón cual moderno principio de articulación de la praxis y del pensamiento, de la vida individual y colectiva. Con ello, Horkheimer advierte la extensión de los procesos de racionalización, culminados con la introducción del taylorismo en el trabajo industrial, de la esfera de la producción al conjunto de la existencia social: no significa otra cosa la formalización progresiva de la razón, por la cual esta, perdida toda referencia ideal a la libertad y felicidad de los hombres, se reduce a racionalidad técnico-instrumental, mero principio de coordinación de medios y fines, orientado a la maximización del resultado. Con un pasaje ulterior, Horkheimer, en diálogo con Adorno, abre un estrato categorial que debe restituir los alcances de la “barbarie” en la relación entre “naturaleza” y “hombre”. Es la tesis de que el proyecto emancipador de la Ilustración, la liberación del hombre del mito y el sometimiento de la naturaleza misma a los fines humanos, se volcó hacia el opuesto: el dominio del hombre sobre el hombre y sobre la naturaleza culmina en la reiteración abierta de la violencia mítica y de la ceguera natural. Con ello, Horkheimer toma el carácter “mítico” del que se cargan las formas técnico-autoritarias de las relaciones modernas de dominio –mito es violencia y terror, y además el cegamiento que ennegrece a la evocación de potencias originarias–. Tal es el nexo que arroja en el individuo: por una parte, reducido a función de autoconservación, se le pide “adaptarse” a las condiciones siempre cambiantes. Por otra parte, el sufrimiento (consciente o inconsciente) producido por los dispositivos de represión social alimenta un elemento de rencor y de enojo, “rebelión de la naturaleza” del hombre, siempre lista para explotar con agresividad y destructividad encauzadas contra los *diferentes* y minorías progresistas. En este punto, la Teoría crítica ha asumido el carácter de una “autocrítica de la razón”, y esta “presupone, en primer lugar, que el antagonismo razón y naturaleza sea una fase aguda y catastrófica y, en segundo lugar, que en esta fase de alienación completa la idea de verdad sea todavía accesible”.⁷

⁷ HORKHEIMER, Max, *Eclipse...*, op. cit., p. 177.

Più mosso (♩ = ca. 92)
con espressione
loco

delicato

p *mf* *mf* *p* *p*

(Ped) →

En el ámbito de su obra de revisión de la Teoría crítica frankfurtiana, Habermas resalta cómo el proyecto horkheimeriano, orientado, como está desde el principio, a la dialéctica de fuerzas productivas y relaciones de producción, permanezca vinculado a una “filosofía marxista de la historia” que puede proveer, por un lado, solo bases normativas del estatuto teórico incierto y afectadas por “confusiones categoriales”; por otro, advierte, “este terreno no era lo suficientemente sólido para un programa de investigación empírica”.⁸ Por ello, debe seguir, en Horkheimer, el abandono del “materialismo interdisciplinario” y la recaída en las consideraciones especulativas de *Dialéctica de la Ilustración*. Una clave interpretativa similar ha inspirado un amplio movimiento historiográfico.⁹ La argumentación es propuesta nuevamente por Axel Honneth: la apertura al análisis empírico de las luchas sociales permanecería contenida en el marco de una filosofía de la historia centrada en el “género humano en tanto que sujeto singular de la historia” y orientada exclusivamente a la praxis en tanto transformación de la naturaleza. De allí resultarían el “déficit sociológico” y el resultado especulativo.¹⁰ De aquí la exigencia de un re-pensamiento del entero aparato categorial de la primera Teoría crítica. Igualmente, desde una perspectiva devuelta a desatar a la crítica de la economía política de los nudos de la filosofía de la historia, sobresale cómo la reflexión horkheimeriana permanece enredada en las dificultades del “marxismo tradicional”, del que proviene su noción especulativa de “trabajo”, asumido primero como principio normativo de la crítica y base de la emancipación, y resuelto después con un “giro pesimista”, en el lugar de la opresión y de la no libertad.¹¹ Son recogidos con ello los límites de la impostación horkheimeriana: el recurso a un concepto filosófico-especulativo de trabajo debe frenar la investigación empírica de las relaciones entre innovación tecnológica de los procesos laborales y prácticas de socialización; de igual manera, a falta de una transparencia metodológica que esclarezca el cruce entre lo moderno, lo antiguo y

⁸ HABERMAS, Jürgen, *Theorie des kommunikativen Handelns*, Frankfurt, Suhrkamp, 1981, Bd. 2, p. 561.

⁹ Véanse en particular los ensayos de BRUNKHORST, Hauke, BONSS, Wolfgang, MCCARTHY, Thomas, en BENHABIB, Seyla / BONSS, Wolfgang / MCCOLE, John, *On Max Horkheimer. New Perspectives*, Cambridge / London, MIT, 1993.

¹⁰ HONNETH, Axel, *Kritik der Macht. Reflexionsstufen einer kritischen Theorie der Gesellschaft*, Frankfurt, Suhrkamp, 1985, pp. 12 ss.

¹¹ Cf. POSTONE, Moishe / BRICK, Barbara, “Critical Theory and Political Economy”, *On Max Horkheimer...*, *op. cit.*, pp. 215-256.

The image shows a musical score for piano, consisting of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in a lower bass clef. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. A 'poco rall.' (ritardando) marking is present above the first staff, followed by a dashed line. Dynamic markings include 'p' (piano) and 'pp' (pianissimo). There are also markings for '3' (triplets) and '5' (quintuplets). The score concludes with a double bar line and a fermata.

lo arcaico, la “prehistoria del sujeto” formulada en *Dialektik der Aufklärung* debe sugerir el equívoco de la perspectiva antropológica propia de una filosofía del origen del hombre. Por otra parte, justamente la identificación de las dificultades y de las ambigüedades de método de la reflexión horkheimeriana consiente en preservar de estas las adquisiciones, más allá de la declinación especulativa en la que aparecen. Se trata, en primer lugar, de la tesis de la autonomía de la Teoría crítica de las organizaciones del movimiento obrero y de su irreducibilidad a la misma conciencia de clase: una vez fijada la distinción entre la crítica, el propio objeto y el propio referente –los términos que la filosofía marxista de la historia tiende a identificar–, Horkheimer encamina la reflexión sobre el estatuto de la crítica, sus métodos y principios normativos. Solo una vez que la crítica y la praxis se distinguieron la una de la otra es posible reconstruir de ellas los nexos históricos. En segundo lugar, la distinción, fijada en *Traditionelle und kritische Theorie*, entre la “necesidad implícita en los procesos” y la “libertad” de la acción de corte emancipador abre una comprensión de la vida social como entrecruzamiento de la historia objetiva, anónima, inscrita en la lógica del capital, con la historia del sujeto de la emancipación. Se coloca con ello el problema de la comprensión de los grupos sociales en términos no especulativos sino empíricos: el sujeto de la transformación social (la clase, el proletariado) no puede ser ni deducido del estadio de desarrollo de las fuerzas productivas, ni reducido a función de la organización política (el partido). Todavía, empujando al marxismo a sus límites, la teoría política de Horkheimer, hoy ampliamente subestimada, devela las premisas de una investigación en torno a las nuevas constelaciones de economía y política, derecho y poder, poder y mito que se imponen en el siglo XX y delinean el modelo de una sociedad capitalista neocorporativa. Por último, la reflexión, conducida junto con Adorno, en torno al estatuto de la crítica de la economía política y a la lógica del *Capital* pone las bases para los estudios de Hans-Jürgen Krahl y Alfred Schmidt, en suma, para la *Neue Marx-Lektüre* desarrollada por autores como Hans-Georg Backhaus y Helmut Reichelt a partir de los años setenta.¹²

1214

Luca Scafoglio

Traducción del italiano: Virginia Saji

¹² Cfr. BACKHAUS, Hans-Georg, *Dialektik der Wertform*, Freiburg, ça ira, 1997; REICHELT, Helmut, *Neue Marx-Lektüre. Zur Kritik sozialwissenschaftlicher Logik*, Hamburg, VSA, 2008.

Meno mosso (♩ = ca. 84)

loco

pp

Più mosso (♩ = ca. 100)

molto rubato legato e cantabile

p

mp

pp

molto rit. ————

88...

lunga

ppp

lunga

lunga

(Ped) →

IVÁN ILLICH

(Viena, 1926 – Bremen, Alemania, 2002)

Recuerdo una mañana en la cocina de Iván Illich en Ocotepc (Mor.) a principio de los años 70. Mientras preparaba huevos a la mexicana en una vieja olla de cobre, me hablaba de Karl Polanyi, el autor de *La gran transformación*.¹ Era sarcástico, pero entendí que no lo era contra el historiador de la economía, sino contra sí mismo. “No puedo ir más lejos que él”. Había como un muro. Pensé que este promotor de los justos límites iba aceptar éste como irremediable, pero no fue así.

Polanyi había descrito la marcha hacia la modernidad desde el siglo XV como un proceso de desincrustación o de desempotramiento (“disembedding”) de esferas separadas (la política, la religión, la educación, las artes militares, y, sobre todo, la esfera cuyo surgimiento describe Polanyi, la economía) a partir de un entramado general. Logró hablar del proceso de división de este entramado, pero no lo pudo definir. Años después de nuestro desayuno (casi diez) Illich pudo describir este entramado general anterior al desempotramiento que es la “gran transformación”. Lo definió como un entramado de relaciones disimetricamente complementarias y le dio nombre: el género vernáculo.

Este concepto fue elaborado en 1980, cuatro años después del cierre del instituto de altos estudios que él había fundado en Cuernavaca, el Cidoc (Centro Intercultural de Documentación). Bajo el título de *El género vernáculo*, fue publicado por primera vez en inglés en 1981,² en español, en 1982.³ Illich lo comentó en ocho conferencias frente a

1215

¹ POLANYI, Karl, *La gran transformación*, Madrid, La Piqueta, 1989.

² “Vernacular Gender”, un esbozo de la obra por venir, fue publicado en 1981 en el folleto *Tecnopolítica* publicado por Valentina Borremans. Primera edición comercial: Heyday Books, Berkeley, 1982.

³ La paginación de las notas corresponde a una edición reciente, *El género vernáculo*, en *Obras reunidas*, II, Ciudad de México, FCE, 2008, pp. 179-334.

Andante tranquilo (♩ = ca. 100)

delicato

pp

mf

(Ped.)

estudiantes y profesoras y profesores de la universidad de Berkeley a partir del 30 de septiembre 1982.

El género vernáculo constituye un parteaguas en la obra de Illich.⁴ Durante los dos años anteriores, en largas conversaciones con colegas, en particular el lingüista Uwe Pörksen, había comprendido que su propia caja de herramientas analíticas no estaba a salvo de las palabras-clave popularizadas por el lenguaje industrial. Al advertirlo, se dedicó a pasarle el peine a la estructura lingüística de sus primeros libros. “Debía confrontarme a los *a priori* de la época que impregnaban no sólo el pensamiento sino también, e incluso más, nuestra aprehensión sensorial y nuestras percepciones interiores de las realidades sociales”.⁵

Hoy, la palabra género designa una manera de concebir la diferencia entre mujeres y hombres (lo femenino y lo masculino) y se confunde a veces con el sexo (dicotomía “macho-hembra”). Institutos de “Estudios de Género” han sido fundados en la mayoría de las grandes universidades donde se analizan las “relaciones de género” cuando antes se estudiaba la “división sexual del trabajo”. Algunas autoras, que insisten en que el sexo es un concepto biológico, mientras el género es cultural, emprenden estudios sobre su “construcción social”.

Para Illich, el género vernáculo define una *complementariedad disimétrica* entre dos desiguales entre los que puede existir un anhelo de unión. Decía que, en el fondo, el género vernáculo es una manera de definir “el dos”, la dualidad. “Dos” puede significar la coexistencia y el

⁴ Fue un doble parteaguas. Conceptual primero, ya que a partir de este momento cuestionó los conceptos que impregnaban sus obras. Fue un cambio radical en su carrera de escritor también, ya que sus libros ulteriores ya no se publicaron en centenas de miles de ejemplares, sino en miles. Esta baja de popularidad fue en parte orquestada, al final de su estancia en Berkeley, por un tribunal de profesoras feministas presidido por la doctora Arlie Hochschild, que, después de haberlo insultado públicamente –incluso lo compararon con Hitler–, se dedicaron durante meses a evitar que su libro se leyera entre las feministas, arguyendo que “una feminista no lee libros tan malos”. El año siguiente, la dra. Hochschild retomó sus ataques en “The Ideologue in Scientist’s Clothing”, *Feminist Issues*, vol. 3, issue 1, Spring 1983. En la misma publicación se encuentra otro testimonio, ligeramente más benévolo, de la polémica que las feministas profesionales quisieron imponer al autor controversial: BOWLES, Gloria, “A Feminist Critique of Ivan Illich’s Theory of Gender”. Los años demostraron que lo que no pudieron soportar esas mujeres de poder, fue precisamente el ataque de Iván a los conceptos que fundaban sus privilegios académicos y sociales.

⁵ Ver ILLICH, Iván, “La construcción institucional de un nuevo fetiche: la vida humana”, traducción de una conferencia presentada en un “acontecimiento programático” de la Evangelical Lutheran Church of America, Chicago, 29 de marzo de 1989.

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves. The top staff is the right hand, and the bottom staff is the left hand. The piece is titled "loco" and begins with a tempo marking of "loco" and a dynamic of "pp". The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like "p cantabile", "mp", and "mf". There are also performance instructions like "roll" and "Ped." (pedal). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score is divided into measures by vertical bar lines, with some measures containing triplets.

anhelo de unión entre un elemento y otro que le es fundamentalmente diferente o definir el producto de la división o partición de una cosa originalmente “una”. El *género vernáculo* releva de la primera manera de concebir una dualidad, el sexo —una palabra cuya etimología nos remite al hecho de cortar, ver la palabra española “seccionar”—, de la segunda. La historia de Occidente está marcada por el progresivo predominio de la segunda manera de concebir el “dos” sobre la primera. En otras palabras, para Illich, esta historia fue marcada por el paso del reino del *género vernáculo* al dominio del sexo económico. Escribió:

La sociedad industrial sólo puede existir si impone un postulado unisex: ambos sexos están hechos para el mismo trabajo, perciben la misma realidad y tienen las mismas necesidades —la vestimenta es sólo una diferencia desdeñable—. El postulado de la escasez, fundamental en la economía, también está basado en este postulado unisex. Los hombres y las mujeres no serían capaces de competir por el “trabajo” si éste no se hubiera redefinido como una actividad que conviene a los humanos, sin distinción de sexo. La teoría económica está fundada en la existencia de este *humano* desprovisto de género, “agenérico”.⁶

En 1989, la historiadora alemana Beate Wagner-Hasel entendió lo que escapó por completo a las feministas de Berkeley. Escribió:

[Tenemos aquí] la elaboración de una concepción de la sociedad *no* organizada *a priori* alrededor de las categorías del derecho, de la economía, de la política, de las distinciones cultura-sociedad o privado-público, categorías mediante las cuales se pre-determinan las distinciones institucionales que son típicas de nuestras sociedades altamente impregnadas de derecho.⁷

1217

Si los modernos somos incapaces de entender una sociedad organizada según otras categorías que las de derecho, economía, política, entre otras, es que hemos perdido el sentido del género como categoría organizadora del espacio y del tiempo. En palabras de Illich,

⁶ ILLICH, Iván, *El género vernáculo*, *op. cit.*, pp. 189-190.

⁷ WAGNER-HASEL, Beate, “Das Private wird politisch. Die Perspektive, Geschlecht’ in der Altertumswissenschaft” (*Lo privado se vuelve político. La perspectiva, género en la historia antigua*), en BECHER, Ursula et al., ed., *Weiblichkeit in geschichtlicher Perspektive* (La feminidad en perspectiva histórica), Frankfurt a. M., 1989, pp. 11-50.

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves. The top staff is the right hand and the bottom staff is the left hand. The score is divided into several measures. The first measure is marked 'Meno mosso (♩ = ca. 76)'. The second measure is marked 'A tempo (♩ = ca. 88)'. The third measure is marked 'lento' and 'loco'. The fourth measure is marked 'loco'. The fifth measure is marked 'loco'. The sixth measure is marked 'loco'. The score includes various dynamics such as *mp*, *p*, and *pp*. There are also markings for '3' (triplets) and '8g...' (ornaments). The score ends with a 'Ped.' marking and a double bar line.

“el género se extinguió mediante la educación”, y pudo así ser olvidado y negado *casi* por completo. “Es la razón por la que, hoy, mucha gente ha perdido la capacidad de recordar el género y de representárselo, como ha olvidado lo que es una lengua vernácula”.⁸ Sin embargo, es el momento de insistir en que, para Illich, el *género vernáculo*, roto, desarticulado, y casi olvidado, no sólo subyace a la realidad social, sino que, como el aire, es imprescindible: es imposible que una sociedad viva completamente sin él. Sin jamás pretender reconstruir el pasado, lo que es radicalmente imposible, Illich es igual de tajante en su rechazo de toda aceptación a-crítica de las categorías o “esferas” de la modernidad, tales como la economía, la política, el derecho, la ciencia, etcétera. Este doble rechazo es lo que él llamaba su “doble gueto”, como él definía la dolorosa doble imposibilidad histórica y moral de volver al pasado, “que ya no existe” y de someterse intelectual y prácticamente a las categorías o “esferas” de la modernidad. Ponía su esperanza en lo que él llamaba, en el sentido literal, una re-*generación*, es decir una emergencia de nuevas categorías sociales impregnadas por una sensibilidad renovada a la realidad reprimida, pero siempre subterráneamente activa, del *género vernáculo*.

En el reino del *género vernáculo*, predominaba una *complementariedad disimétrica* entre los espacios y tiempos de las mujeres y de los hombres. En cambio, bajo el régimen del sexo económico, un ideal de igualdad entre los cuerpos de las mujeres y de los hombres flota sobre la realidad de desigualdades sin precedentes. En resumen: en ojos de Iván Illich, la gran transformación que es la modernización es más precisamente la transición del *género vernáculo* al *sexo económico*; además, el sueño de la razón de una igualdad abstracta fomenta inequidades inauditas. “No sé de ninguna sociedad industrial donde las mujeres estén en igualdad económica con los hombres. A las mujeres siempre les toca la menor parte de todo lo que la economía es capaz de medir”.⁹

Volvamos a los comentarios de Beate Wagner-Hasel. Foucault decía que si queremos seguir pensando, debemos empezar a pensar lo impensable. Wagner-Hasel nos exhorta a ganar “distancia hacia el mundo de nuestras propias experiencias” y tener, como Illich, el valor de “imaginar lo inimaginable”. Por falta de este valor, la mayoría de las historias tempranas de la cultura occidental no son más que historias de la economía –de antes de la economía–, del Estado –de antes del Estado–, o hasta de la vida privada –de antes de su emergencia.

⁸ ILLICH, Iván, edición alemana del libro comentado, p. 73.

⁹ ILLICH, Iván, *El género vernáculo*, op. cit., p. 185.

colando ----- Nostalgico, lamentoso (♩ = ca 76)

stringendo ----->

pp

cresc poco a poco

Ped

Las profesoras de Berkeley constituidas en tribunal bajo la presidencia de la inquisidora Arlic Hochschild sufrían de la falta de imaginación histórica que denuncia Wagner-Hasel: incapaces de siquiera vislumbrar que podían existir sociedades regidas por otras categorías que las de su propia sociedad —y dentro de ella, de un pequeño grupo privilegiado—, criticaron la falta de compromiso con la “igualdad de los sexos” de Illich y su concepto de complementariedad disimétrica entre los géneros históricos como ataques de un machista reaccionario al derecho de las mujeres a la igualdad de posiciones y sueldos.

Apéndice sobre posibles puntos de encuentro entre Illich y la Teoría crítica

Lo que hice en este artículo es tratar de presentar un pensamiento crítico en acción, el de un hombre que critica su obra anterior y enfrenta con valor a las valkirias de la ciencia oficial. Se resigna con magnanimidad a ser temporalmente vencido y siempre critica “los axiomas que sirven de cimientos a los teoremas sociales y económicos”. Pero esta autocrítica constante no lo vuelve parte de la Teoría crítica ni, por supuesto, tributario de la Escuela de Frankfurt. Creo entender que Illich nunca quiso afiliarse con exclusividad a ninguna escuela de pensamiento. Tras pasar su infancia en Viena, consideraba a Freud una de las fuentes de inspiración de la Teoría crítica, con cierta ironía vienesa. En cuanto a Marx, otra fuente de inspiración de dicha teoría, evitaba en la medida de lo posible hablar de él: en México, en los años 1960-1970, confesar leerlo equivalía casi a una afiliación partidista. Sin embargo, Teodor Shanin fue testigo de un brillante comentario improvisado del primer capítulo de *El capital* por Illich en la universidad de Haifa. Vale mencionar también su profunda amistad con Erich Fromm, que no rechazaba toda filiación con la Teoría crítica, y su esposa Anis. En las ocasiones en que le oí hablar de dicha teoría, me pareció hacerlo con deferencia, como de un bien común, una mantilla nodriza, un suelo fértil, una herencia finalmente de esta vieja Europa desaparecida a la que sentía pertenecer.

Ahora, si pensamos propiamente en la influencia que de ella pudo haber recibido, podría sugerir las afinidades siguientes:

Considero que la crítica de varios miembros de la Escuela de Frankfurt al “total verwaltete Welt” (mundo totalmente administrado), puede entrar en resonancia con la opción de Illich por la palabra “sistema” para advertir del peligro de caer en un mundo totalmente programado después de la época histórica que llamó “la era instrumental”. Eso abre una

(stringendo) ----- Allegro risoluto, con fuoco (♩ = $\text{c}g.$ 104)

violento *sf* nervoso *tr.* *loco* *88* *loco*

legato *sf* *mf < sf* *mf < sf*

(Ped.) →

pregunta: el “total verwaltete Welt” está en continuidad con la sociedad tecnológica (último avatar de la razón instrumental), mientras que la sociedad-sistema de Illich está en ruptura con la sociedad tecnológica. ¿Por qué?, porque la sociedad tecnológica era una sociedad –todavía– de herramientas y, en la sociedad-sistema, los artefactos dominantes ya no son herramientas –*instrumenta*– sino terminales de sistemas. Según las categorías de Illich, las terminales de sistemas ya no son herramientas propiamente dichas, sino interfaces. Una definición práctica de la palabra *interface* es: “mínimo de información que un subsistema tiene que tener para funcionar en el sistema”. Los “neo-profesionales” –facilitadores, expertos– se dedican a proveer a sus clientes con este mínimo funcional, para posibilitar así su integración al sistema como subsistemas.

La *Teoría crítica* retoma la crítica marxiana de la confusión de los hechos sociales con “Gegebenheiten” (datos) y de las “Realabstraktionen” (abstracciones reales, como el valor). Marcuse hablaba de la “engañosa concreción del empirismo positivista”. Illich analizó el proceso de *construcción social* de modos de percibir, como la del cuerpo iatrogénico (construido por la medicina) o la de la escasez, o hasta de conceptos como el de energía que introduce la escasez en la descripción de la naturaleza. Forjó también el concepto de “misplaced concreteness” (concreción desplazada) para referirse a la incitación experta a clientes y pacientes a interiorizar abstracciones científicas como si fueran hechos concretos.

La *Teoría crítica* –ver sobre todo la obra de Adorno– ha elaborado una crítica del concepto de “Fachwissenschaft”, es decir, de disciplina científica especializada, profesionalizada, y de su pretensión de ser toda la ciencia. Illich ha definido este tipo de ciencia como “investigación financiable” (“science is fundable research” y recíprocamente) que, como historiador, opone al concepto de *scientia*.

Creo detectar convergencias entre la *Teoría crítica* e Illich en sus respectivas maneras de concebir la interpenetración de la ciencia y del poder.

Max Horkheimer criticó la razón instrumental. Illich, por su parte, insistió en el carácter histórico que la instrumentalidad, lo que le permitió definir una larga “edad instrumental” de la que creyó percibir el fin.

La *Teoría crítica* ha criticado el hecho de que la sociedad actual sirve de marco de referencia (“Bezugssystem”) a la crítica de la sociedad. Como ya se dijo, a partir de 1980, Illich autocriticó sus posturas anteriores a la redacción de *El género vernáculo* como no libres de ciertos presupuestos y de las palabras-clave de la sociedad industrial.

energico (lo stesso tempo)

ff loco 6

mp

ff

7 loco

mf subito

molto espressivo

(Ped.)

Veo otra posible convergencia entre la crítica de la “igualdad abstracta del hombre” por Adorno, contrastada por él mismo con la definición de un mundo deseable como un mundo en el que sea posible ser diferente sin miedo (*Minima moralia*), y la crítica de una igualdad abstracta factor de desigualdades en *El género vernáculo*, cuyo subtítulo en la edición alemana es “Crítica de la igualdad”.¹⁰

Jean Robert

¹⁰ Buscando en la red, descubrí a un autor que trató de elucidar o explicitar posibles enlaces entre Illich y la Teoría crítica: GASTER, Oliver, *Die Ordnung der Schule zur Grundlegung einer Kritik am verwalteten Unterricht* (El orden de la escuela, prolegómeno a una crítica a la enseñanza administrada), Münster, Waxmann, 2006.

The image shows a musical score for piano, consisting of four measures. The score is written for both treble and bass clefs. The first measure is marked 'colando' and 'p'. The second measure is marked 'come un eco' and 'pp'. The third measure is marked 'ppp'. The fourth measure is marked 'in lontananza' and 'loco', with a dynamic marking of 'mp > pp'. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingering numbers (7, 8). A pedal marking '(Ped.)' is present at the bottom left. The measures are numbered 6, 7, and 5 from left to right.

FUSA

ROMAN JAKOBSON

(Moscú, 1896 – Boston, EUA, 1982)

Jakobson, después de ser integrante del grupo de los formalistas que funcionó en la Unión Soviética en la década de los 20, evolucionó para convertirse en uno de los lingüistas y teóricos del lenguaje que mayor influencia han ejercido sobre el desarrollo de las ciencias humanas actuales. El formalismo ruso, corriente en los estudios literarios y lingüísticos cuyos integrantes dejaron de funcionar como grupo activo hacia 1930, inauguró la tendencia en las ciencias del lenguaje y teoría literaria que se volvió magistral a mediados del siglo XX. Jakobson, que continuó y desarrolló las ideas iniciales de los formalistas hasta el posteriormente influyente estructuralismo, logró, en una mayor medida que otros teóricos, relacionar las diversas disciplinas humanísticas en un todo coherente, al generar en su conjunto un intenso intercambio de ideas. Hizo más que otros especialistas para un acercamiento productivo entre las ciencias humanas y las ciencias exactas y naturales. Además, no sólo dedicó un gran esfuerzo a la investigación de la creación artística –literatura, pintura y música e, incluso, cine–, sino que planteó el problema de la relación entre la esfera científica y el arte, y con ello sentó bases para un mutuo posicionamiento adecuado. La semiótica moderna le debe mucho a Roman Jakobson.

Ante todo fue lingüista; es conocida su frase: *Linguista sum; linguistici nihil a me alienum puto*, es decir, “soy lingüista y nada lingüístico me es ajeno”.¹

Entre sus méritos, los que se refieren a la ciencia lingüística –demasiados para enumerarlos todos en este breve escrito–, se encuentran por ejemplo la definición del fonema como conjunto de rasgos semánticos distintivos, Jakobson es de hecho el fundador de la fonología estructural (junto con Nikolai Trubetzkoy); su fonología histórica, que incluye una paradójica “sincronía dinámica”² que, entre otras ideas, no permite situarlo como un

¹ Que a su vez remite a la conocida frase latina, *Homo sum et nihil humanum a me alienum puto*, “soy humano y nada humano me es ajeno”.

² Cfr. AVTONOMOVA, Natalia, *La estructura abierta: Jakobson – Bajitín – Lotman – Gasparov* [en ruso], Moscú, ROSSPEN, 2009, p. 32.

(calanda)----- Lontano, estatico (♩) = ca 80

5 7 5 7 5 7 5 5
8 8 8 8 8 8 8 8

ancora più *pp* *mf* *pp* *mf* *p*

(Ped.) →

The image shows a musical score for piano. It consists of two staves, treble and bass clef. The music is in a slow, static tempo, marked 'Lontano, estatico' with a quarter note equal to approximately 80 beats per minute. The score features a sequence of chords, primarily triads and dyads, with dynamics ranging from *pp* (pianissimo) to *mf* (mezzo-forte) to *p* (piano). The chords are numbered 5, 7, 5, 7, 5, 7, 5, 5 from left to right. The bass line is marked with '8' and the treble line with '5'. There are also some markings like 'ancora più' and 'Ped.' (pedal) with an arrow pointing to the right.

estructuralista a ultranza (*Principios de la fonología histórica*, 1931), sino que fundamenta una posterior salida hacia una “estructura abierta”. Ya en 1929 declaraba, junto con el formalista Tyniánov, que, aunque los estudios literarios operan de acuerdo con sus propias reglas, éstas deben ser apreciadas tomando en cuenta otras áreas de la cultura, tales como política, economía, religión, filosofía, etcétera. La doctrina acerca de los significados gramaticales que combinan lo universal con lo contextual, invariantes con variantes; la determinación de las funciones lingüísticas en el acto comunicativo; la gramática de la poesía, que plantea la imposibilidad de separar la poética de la lingüística; la interpretación del lenguaje de la poesía como proyección del principio de equivalencia del eje de combinaciones (paradigmático) al eje de selecciones (sintagmático), son algunas de sus aportaciones más significativas a las ciencias del lenguaje.

Jakobson estaba convencido de que las ciencias del lenguaje ocupan un lugar destacado entre las demás ciencias, porque todas las ciencias, las llamadas “duras” también, presuponen la necesidad de ciertas formas de representación verbal para registrar las experiencias de rango más diverso, y requieren control sobre la correspondencia entre objetos descritos y medios de su registro. Así se forman condiciones para una interdependencia productiva: cualquier ciencia debe recurrir a las ciencias del lenguaje, siempre y cuando se preocupe por expandir de un modo adecuado la esfera de aplicación de sus operaciones analíticas.

Su obra está marcada por la preocupación por el estatus científico de la cognición en las ciencias humanas, de su racionalidad y objetividad. Fue uno de los motivos más convincentes para que la lingüística fuera declarada ciencia piloto del siglo, y sus modelos fuesen utilizados para la construcción de las disciplinas más diversas.

Fue uno de los iniciadores de la tendencia en los estudios de la traducción como una rama fundamental de la cultura, y concibió la traducción como constante antropológica de la existencia humana y como condición de posibilidad de la cognición en las ciencias humanas.

Jakobson nació en 1896 en Moscú, estudió en el Instituto Lázarev de Lenguas Orientales y luego en la facultad histórico-filológica de la Universidad de Moscú. Se interesó por la poesía contemporánea, especialmente por el futurismo, y escribió sobre Maiakovski y Xlébnikov, los poetas futuristas rusos más notables. Fue uno de los fundadores del Círculo Lingüístico de Moscú (1915), y miembro activo del grupo formalista OPOIAZ (Sociedad para el Estudio de la Lengua Poética, Petersburgo, 1916). Seguidor del lingüista suizo Ferdinand de Saussure, así como de sus precursores ruso-polacos Jan Niecislaw Baudouin de Courtenay y Nikolay Vyacheslavovich Kruszevski, viene a ser uno de los principales iniciadores de la lingüística estructural. También fue destacado filólogo y teórico de la literatura. Para resumir de la manera más breve su trayectoria de teórico literario formalista-estructuralista, se puede mencionar su evolución desde el postulado acerca de la lengua poética como un dominio autónomo en los años 20, hacia la doctrina sobre las funciones del lenguaje y la función

1224

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves (treble and bass clef). The score includes dynamic markings such as *pp*, *mf*, and *pp*, and tempo markings *rubato* and *a tempo*. There are also performance instructions like *< poco >* and *(Ped.)*. The score is divided into measures with bar numbers 5, 7, and 8 indicated.

poética en los 50. No obstante, su estructuralismo no fue coto cerrado: Jakobson nunca consideró que la lingüística debiera y pudiera limitarse al estudio de las formas (“la lengua es pura forma”, era una idea muy socorrida) dejando de lado el sentido. Su ciclo de conferencias “Six leçons sur le son et le sens” (1942) publicadas íntegramente apenas en 1976, es una muestra de su preocupación por relacionar la forma con el sentido. Tanto la lingüística de Praga (especialmente la estética sociológica de Jan Mukarovski) en general como el propio Jakobson tenían oído atento para las inferencias sociales en el lenguaje. Estaba consciente de la importancia del estudio del discurso y elaboró conceptos que ayudaron a realizar el paso de la lengua entendida como sistema de formas idénticas a sí mismas, al nivel del análisis del discurso (p. e., el concepto de *shifters*, o “embragues”), es decir, de la lengua puesta a funcionar en un acto de comunicación. Relativizó los postulados iniciales del estructuralismo lingüístico, que se remontan a Saussure, acerca de la absoluta oposición entre la diacronía y la sincronía, sobre la arbitrariedad del signo lingüístico y otros conceptos.

Emigró de la Unión Soviética en 1921 a Checoslovaquia y fue uno de los fundadores del Círculo Lingüístico de Praga (1926), en compañía de Nicolai Trubetzkoi, Sergei Kartsevski, Petr Bogatyřev, Vilém Mathesius, Bohumil Trnka, Félix Vodicka, Bohuslav Havranek, Jan Mukarovsky, entre otros. Publicó en 1929, junto con Mathesius, Trubetskoi y Kartsevski las Tesis del Círculo Lingüístico, las cuales representan una revisión de los principios de la lingüística saussureana y una concepción funcionalista o el modelo “teleológico” de la lengua. El horizonte de sus intereses intelectuales es muy amplio. Publica un gran número de trabajos sobre la lingüística eslava y rusa, así como de filología eslava. En el marco de los estudios eslavos se interesa por las ideas de *eurasianismo*, corriente rusa de pensamiento, de tendencia nacionalista, vigente hasta ahora, que opone el origen y la cultura de Rusia tanto a la de Europa como a la de Asia, e insiste en la legitimidad de su desarrollo especial. No obstante, no desarrolló esta tendencia en su obra después de la década de los 20.

A raíz de la ocupación de Checoslovaquia por las tropas hitlerianas, se muda al norte de Europa y da conferencias en Copenhague, Oslo, Uppsala. En Dinamarca colabora con Louis Hjelmslev, creador de la glosemática, fundador del Círculo Lingüístico de Copenhague, formado según el modelo del Círculo de Praga. En Suecia, su trabajo conjunto con los especialistas en afasia dio por resultado un libro acerca del lenguaje infantil, la afasia y las leyes fonéticas generales (cfr. *Child Language, Aphasia and Phonological Universals*, 1941), que contribuyó a la neurolingüística. Bajo amenaza de una invasión fascista a Suecia emigró en condiciones precarias a Estados Unidos, por cierto, en el mismo barco que el filósofo neokantiano Ernst Cassirer.

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves (treble and bass clef). The score is divided into several sections with different tempo and dynamic markings:

- Section 1:** Starts with a tempo marking of *se...* (likely *sempre*), followed by *allargando*. Dynamics include *pp* (pianissimo) and *ppp* (pianissimissimo). The first measure is marked *delicato*.
- Section 2:** Marked *a tempo*. Dynamics include *cresc.* (crescendo), *mf* (mezzo-forte), and *f* (forte). There are time signature changes to 6/8 and 7/8.
- Section 3:** Marked *molto rit.* (molto ritardando), followed by *a tempo* and *rit.* (ritardando). Dynamics include *p* (piano) and *mf*.

At the bottom left, there is a marking *(Ped.)* with a line indicating the sustain pedal.

En su período estadounidense inicial entró en contacto con el después célebre antropólogo Claude Lévi-Strauss, en cuyas ideas sobre la estructura de las sociedades humanas ejerció una influencia decisiva: el resultado fueron *Las estructuras elementales del parentesco* (1949), así como la *Antropología estructural* (1958), del sabio francés, por el planteamiento del lenguaje como sistema de oposiciones binarias, modelo que se transfirió a la antropología.³ Posteriormente Jakobson fue profesor de las universidades de Columbia y de Harvard, así como del MIT, allí enseñó lingüística general, filología eslava, y estudió afinidades entre el análisis lingüístico y los objetos de la física, entre otros temas.

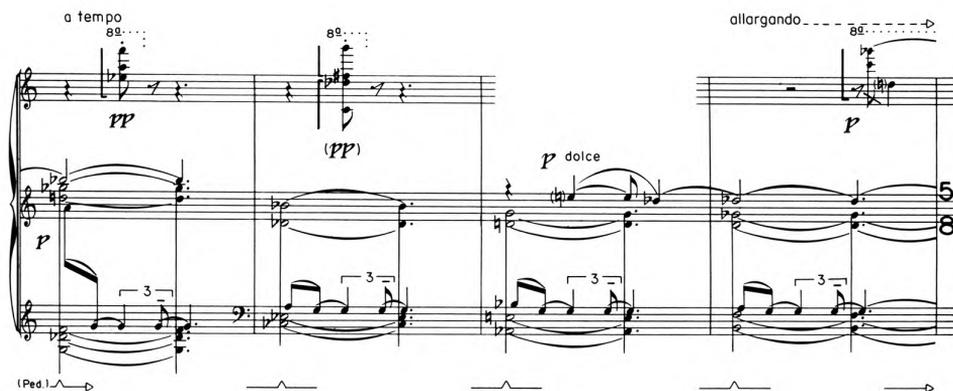
En los años 50 vieron la luz las obras tan significativas del lingüista ruso-americano como *Fundamentos del lenguaje* (1957, con Morris Halle), *Sobre los aspectos lingüísticos de la traducción* (ensayo de 1959), *Lingüística y poética* (conferencia publicada en 1960), y, en la siguiente década, *Quésions de poétique* (1973, que incluye “Poesía de la gramática y gramática de la poesía”), *The Sound Shape of Language* (con Linda Waugh, 1979), entre otros trabajos fundamentales.

En 1980 se publicaba *The Framework of Language* y, póstumamente, *Verbal Art, Verbal Sign, Verbal Time* (edición de Krystyna Pomorska y Stephen Rudy, 1986).

Vínculos directos de intercambio intelectual con los fundadores de la Escuela de Frankfurt al parecer no tuvo, a pesar de encontrarse simultáneamente con ellos en el exilio norteamericano que a la larga lo convirtió en lingüista estadounidense. Su reflexión en torno al lenguaje parece no tener implicaciones políticas directas. De hecho, Jakobson jamás perdió vínculos con la Unión Soviética y en más de una ocasión pensó en un retorno, que se dio en forma de visitas académicas entre los años 50 y 70.

No obstante, como uno de los pilares de la aproximación racionalista al dominio de la cultura cuya parte esencial es el lenguaje, y con Claude Lévi-Strauss por cómplice intelectual, otro de los líderes del pensamiento estructuralista, su inferencia en los terrenos de la Teoría crítica es insoslayable. La influencia de Jakobson en las diversas ramas de las ciencias humanas ha sido importante, sobre todo en los estudios literarios. Para mencionar algunos de los pensadores más importantes, se mencionarán dos. Un teórico como Roland Barthes fue sin duda influido por el estructuralismo jakobsoniano en la época de su mayor auge, los años 60, y conservó cierto estilo de pensamiento incluso en su período post-estructuralista.

³ También ha sido posteriormente famoso el trabajo conjunto de ambos en el análisis literario estructural (sobre el soneto *Les chats*, de Baudelaire, en la década de los 60).



Otro terreno es el del psicoanálisis. Jacques Lacan tomó la idea acerca de la metáfora (mecanismo de semejanzas y diferencias, eje de combinaciones, o paradigmático) y metonimia (mecanismo de contigüidad, eje de sucesiones, eje sintagmático) de Jakobson, para relacionarla con el funcionamiento del inconsciente que, según el teórico del psicoanálisis, es estructurado como el lenguaje.⁴

Tatiana Bubnova

⁴ LACAN, Jacques, "L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud", *La Psychanalyse*, vol. 3, PUF Paris, 1957, pp. 47-81.

(allargando) ----- Grave, oscuro (♩ = ca. 69) rall. e perdendosi ----- lunga

189 sotto voce p più p pp lunga

7 ppp pp lunga

(Ped.) il basso legato es *

SEMIFUSA

IMMANUEL KANT

(Königsberg, Prusia, Alemania -hoy Kaliningrado, Rusia-, 1724 – 1804)

Lo característico del pensamiento de Immanuel Kant es la actitud crítica.¹ Esta ya había sido iniciada por algunos escépticos antiguos y, sobre todo, modernos, como Descartes y Hume, pero en Kant se llega a un criticismo propiamente dicho. Es el método trascendental, que parte del sujeto y trata de llegar al objeto, y ya no como antes, a la inversa. Desde las facultades cognitivas del sujeto busca las condiciones de posibilidad del conocimiento del objeto, e incluso de su propia existencia real. Por eso fue llamado idealismo trascendental.

Kant tuvo una etapa pre-crítica, en la que siguió lo que después llamó el dogmatismo, principalmente el racionalismo de Leibniz y Wolff. Dice que el empirista Hume lo despertó de ese “sueño dogmático” y lo llevó a una revolución copernicana. A partir de su disertación *Del mundo sensible e inteligible* (1770), empieza su etapa crítica, con una crítica del conocimiento. Deja de pensar que el tiempo y el espacio son entidades reales, propiedades de las cosas externas, y empieza a verlas como categorías del sujeto cognoscente.

Con ello pasa a criticar los supuestos gnoseológicos de las ciencias, y en su *Crítica de la razón pura* (1781) pasa a examen la matemática, la física y la metafísica. Encuentra que la matemática y la física cumplen con ser construidas con juicios sintéticos *a priori*, que son los que dan verdadero conocimiento progresivo. En efecto, los juicios analíticos tienen universalidad pero son vacíos y formales, y los juicios sintéticos *a posteriori* tienen apoyo empírico, pero carecen de la universalidad de los anteriores. En cambio, los juicios sintéticos *a priori* tienen base en la experiencia y su carácter apriorístico les da la universalidad que necesitan. Por eso la metafísica no puede ser ciencia, ya que no cumple con las características de los juicios sintéticos *a priori*. Además, conduce a varias antinomias.

¹ STEPANENKO, Pedro, *Unidad de la conciencia y objetividad. Ensayos sobre autoconciencia, subjetividad y escepticismo en Kant*, Ciudad de México, UNAM, 2008, pp. 66 y ss.

1229

Kant ve que se desmorona la metafísica y, con ello, el sustento o fundamento de la razón pura, y se refugia en la razón práctica. Esta última, que es la que construye la ética, es la que proporciona, como postulados, las tres cosas que antes daba la metafísica, a saber, Dios, el alma y la libertad. En efecto, para ser ético necesito ser libre, tener un alma inmortal que reciba de Dios los premios o los castigos por su conducta. Pero en su *Crítica de la razón práctica* (1788), encuentra que la misma razón práctica construye la ética de manera conjetural.

La tercera crítica que escribe Kant es la *Crítica del juicio* (1790). En ella examina la estética (juicio de gusto) y la teleología o causa final. Distingue entre el juicio determinante, que tiene principios firmes y conceptos claros, y el juicio reflexionante, que no tiene ni principios firmes ni conceptos claros, y hace ver que este es el que usamos en la estética y en la teleología. De modo que a eso queda reducido el conocimiento filosófico: un conocimiento débil y conjetural, que procede por postulados y juicios reflexionantes.²

Además, Kant sostenía que conocemos el fenómeno, lo que se nos da a la intuición sensible, lo que se nos muestra en la apariencia, pero no alcanzamos el noúmeno, la esencia de la cosa, que se nos queda más allá de lo fenoménico. A donde no llega la intuición sensible llegan las ideas regulativas de la razón, que nos guían de modo trascendental, desde nuestra subjetividad, para poder movernos en el mundo.³

Con esto Kant estaba haciendo una crítica profunda a la modernidad. Sin embargo, no llega a la radicalidad de Theodor W. Adorno y Max Horkheimer en su *Dialéctica de la Ilustración* (1947),⁴ pues Kant ve todavía la Ilustración con optimismo, como mayoría de edad del ser humano. No obstante, Kant, que tanto centró su filosofía en la crítica del conocimiento, ha sido uno de los que mejor han preparado la Teoría crítica.

Karl-Otto Apel y Jürgen Habermas, representantes de la Teoría crítica, toman muy en cuenta a Kant, pero también lo critican. Lo ven demasiado centrado en el sujeto, mientras que ellos prefieren ubicarse del lado de la comunidad epistémica, o del grupo de los cognoscentes en diálogo. Sin embargo, recogen su planteamiento trascendental, solo que no ya individualista, sino comunitario. Por eso, principalmente Apel habla de una trascendentalización de la semiótica, o de una pragmática trascendental, que tendrá la característica que Kant asignaba a lo trascendental, pero ya no de manera individualista, sino colectiva.⁵ Hay un *a priori* de comunicación, que nos permite comunicarnos unos

² KANT, Immanuel, *La crítica del juicio*, Ciudad de México, EMU, 1998, § 4, p. 16.

³ MANSUR GARDA, Juan Carlos, *Kant: ontología y belleza*, Ciudad México, Herder, 2010, pp. 29 y ss.

⁴ HORKHEIMER, Max / ADORNO, Th. W., *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid, Trotta, 2009, pp. 129 ss.

⁵ FORNET-BETANCOURT, Raúl / HEDWIG, Klaus, "Karl-Otto Apel: la reconstrucción de la razón mediante



con otros y, de esta manera, dialogar de manera crítica, ofreciendo argumentos para apoyar nuestras propuestas.

También rescatan de Kant el carácter ético de la razón, es decir, lo que éste encontró en su *Crítica de la razón práctica*, que nuestras principales tesis filosóficas tienen un fundamento ético, más que metafísico. Esto influyó en la insistencia tanto de Horkheimer y Adorno como Apel y Habermas en promover la razón ética, contrapuesta a la razón instrumental, que es fría y a veces inhumana. En cambio, la razón ética busca el bien de los seres humanos, más allá de los intereses particulares.

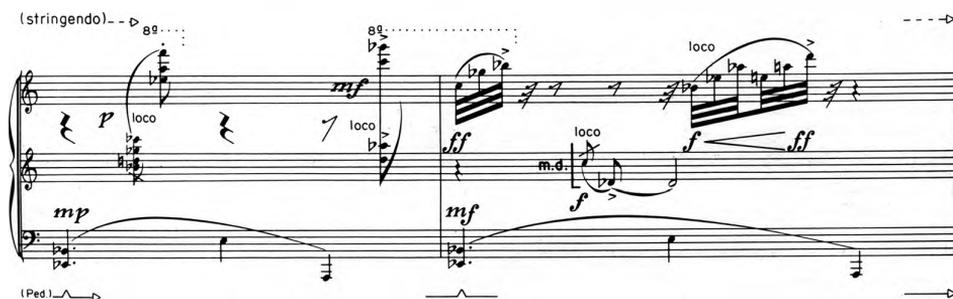
Todo esto nos habla de la herencia kantiana en la Teoría crítica (trascendentalismo y apriorismo, entre otras cosas). Kant ha sido uno de los filósofos que, en la historia de la filosofía, más se centraron en el conocimiento, en la crítica epistemológica. Hizo la síntesis entre el racionalismo y el empirismo. Pero, dentro de su tradición moderna cartesiana y humeana, se centró demasiado en el sujeto, mientras que la Teoría crítica se centra más en la comunidad de los cognoscentes, en la comunidad epistémica.

Esta perspectiva que adopta Kant del sujeto individual ya había sido criticada por el pragmatista estadounidense Charles Sanders Peirce (1855–1914). Habla de una comunidad de investigación, la cual se encuentra en diálogo permanente, y señala que la verdad estaría constituida por todos los enunciados verdaderos que encuentran ellos. Peirce le hace también a Kant otra crítica, al negar la distinción entre el fenómeno y el noumeno, es decir, la apariencia que conoceríamos y la esencia que se nos quedaría sin conocer.⁶ La razón que da Peirce para negar eso es que le parece absurdo hablar de algo que no conocemos, que se queda siempre más allá de nuestra aprehensión. Ya que no se puede hablar del aspecto esencial de las cosas, hablar del noumeno, aunque sea negativamente, lleva a una contradicción performativa. Esto fue recibido por Apel y lo introdujo en la corriente de la Teoría crítica. En efecto, Apel fue traductor de Peirce al alemán y lo estudió concienzudamente.

Las críticas que le han hecho los de la Teoría crítica a Kant serán continuadas por los posmodernos. Adorno y Horkheimer aceptan que Kant hizo una crítica demoledora al racionalismo moderno, señalándole sus límites. Pero añaden que no perdió su admiración ingenua por la Ilustración, ingenuidad que se refleja en la filosofía de la historia y en la política. En

la trans-formación de la filosofía trascendental”, en FORNET-BETANCOURT, Raúl / GÓMEZ-MULLER, Alfredo, eds., *Posiciones actuales de la filosofía europea*, Bogotá, Tlaminime, 2012, pp. 15-16.

⁶ GRAUPERA, Jordi, “Dependence between Logic and Community: Philosophical Implications of Peirce’s Category of Praxis”, en *Ramon Llull Journal of Applied Ethics*, vol. 1, núm. 2, Càtedra Ethos-URL, Barcelona, 2011, pp. 179-194.

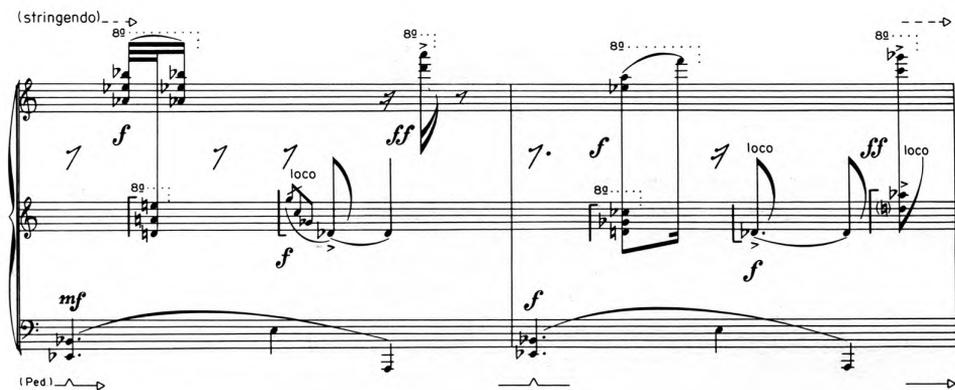


cuanto a la filosofía de la historia, su optimismo es claramente de tipo ilustrado, piensa en un progreso ilimitado e imparabile, y en una paz perpetua que se logrará entre todas las naciones.

A pesar de ello, me parece que los sostenedores de la Teoría crítica no pueden negar la herencia que han recibido de Kant. La crítica del conocimiento, sobre todo la crítica de la razón, el trascendentalismo, la idea de intersubjetividad que consigue el consenso. Hasta puede decirse que de alguna manera la comunidad epistémica de investigadores estaba preludiada en la idea kantiana de que tenemos que lograr la intersubjetividad donde no se consigue la objetividad. Es lo que se hace con el juicio reflexionante de la estética y la teleología (que otros pensadores han atribuido no solo al conocimiento estético, sino al de la ética y la política, como lo hizo Hannah Arendt). Claro que a Kant le faltó esa perspectiva más comunitaria, más social, que fue tan fuerte a partir del siglo XIX y, sobre todo, en el XX.

De cualquier manera, Kant es un adalid del criticismo, alguien que encarnó la crítica a tal punto que hizo que pensadores rivales como Hamman adoptaran una actitud de crítica de la crítica, al ver lo devastadora que podía ser la crítica kantiana para los cimientos filosóficos de la modernidad. Hay que añadirle solamente el aspecto colectivo, comunitario o social, en el que tanto insistieron Peirce, Apel y Habermas, para tener el acercamiento del kantismo a la Teoría crítica del siglo XX. Esto se ve en que el neokantismo de finales del siglo XIX y principios del XX se quedó en esa perspectiva individualista; trató de salir de ella mediante la filosofía de la cultura y la filosofía política, pero poco logró. Y tuvieron que venir algunos pensadores, desde el propio Heidegger, pasando por Adorno y Horkheimer, y llegando a Apel y Habermas, para señalar la falta que estaba haciendo el adoptar la perspectiva comunitaria en el conocimiento y lo social en la política. Pero cada quien es hijo de su tiempo, tiene su propia perspectiva, que le permite ver unas cosas y no otras, unos aspectos y no otros, pues no se puede alcanzar todo.

Mauricio Beuchot



Un pliegue, es un pliegue, es un pliegue, es un pliegue

JACQUES LACAN

(París, 1901 – 1981)

La posición de Jacques Lacan (autor elíptico y de difícil interpretación, que situó en el centro de su sistema una lingüística estructural, relacionada con Jakobson y Saussure) no puede ser formulada a la ligera. Sus aportes requieren de una contextualización del psicoanálisis.

La aceptación de la doctrina psicoanalítica dentro del saber occidental no ocurrió sin resistencias. Aquí conviene aplicar a la historia del psicoanálisis sus propias categorías: el discurso científico y social nada quiere saber de un nuevo saber cuyo centro es la muerte y la sexualidad.

Con la guerra viene la diáspora del psicoanálisis. Perseguidos por el nazismo, los discípulos de Freud emigran a Europa occidental y a Estados Unidos. El mismo Freud muere exiliado en Londres. El psicoanálisis abandona los rincones de Viena para conquistar el mundo, los conceptos freudianos se divulgan a través de sus seguidores. Pero esta expansión no acontece sin rupturas entre las distintas corrientes que ya se vislumbraban.

La penetración del psicoanálisis en América y Europa estará marcada por el contexto histórico y la obra de Freud será tamizada por el discurso y los valores de la época. Así, por ejemplo, solo en la posguerra y en Estados Unidos puede surgir la llamada “ego psychology”, psicología del yo. De la obra de Freud se recorta cierta concepción del yo y de allí se hace una teoría: se trata de domeñar el inconsciente haciendo del yo un yo razonable y educable, adaptar al sujeto a la realidad, hacer del sujeto un ser funcional, trabajador y exitoso. He aquí una teoría que responde al *american way of life*, al ideal americano de la *happiness* de la posguerra.

Este tipo de teorías que se desprenden del psicoanálisis, dejan fuera de la clínica y de la teoría lo esencial del descubrimiento freudiano: el inconsciente. A la luz de estas teorías el

(stringendo) Violento, con brio (♩ = ca. 100) calando
88 89 89 89
loco loco
fff fff fff fff
mp mf
5
(Ped.)
4/4 4/4

inconsciente freudiano pasa a ser un nido de bajos instintos que hay que educar. La práctica analítica pasa a ser una especie de acción moralizante, el inconsciente debe ser sometido al yo, a la razón y a la conciencia.

El psicoanálisis abandona los rincones de la vieja Europa para propagarse ahora por el mundo. Pero esta expansión entraña una paradoja: con la propagación del psicoanálisis se desvirtúan sus conceptos, se descontextualizan y se toman solo fragmentos. La obra de Freud, traducida y fragmentada, pierde su novedad. Así, el yo se impone sobre el ello, la conciencia recupera el inconsciente, el ideal de cura como adaptación a la realidad deja fuera el concepto de realidad psíquica y el deseo que la organiza.

Curiosamente Anna Freud, la hija de Freud, contribuye en mucho a fragmentar la obra de su padre. Su libro *El Yo y los mecanismos de defensa*, será el libro de cabecera del psicoanálisis educativo.

El freudomarxismo hace su aparición. La Teoría crítica tendrá todo que ver en la juntura de Marx y Freud. La crítica de un psicoanálisis elitista se hace sentir, el análisis grupal y social hacen su aparición, extienden algunas categorías freudianas más allá de lo subjetivo, y restringen otras.

El psicoanálisis se propaga por el mundo bajo la supervisión de la Internacional de Psicoanálisis, Asociación fundada por Freud antes de morir y a la que pertenecen múltiples sociedades e instituciones psicoanalíticas de todo el mundo.

Con la institucionalización del psicoanálisis comienza la reglamentación de la formación de analistas. La transmisión pasa a ser un acto burocrático: cinco años de análisis didáctico, a razón de tres veces por semana, en sesiones de 50 minutos.

La cohesión de la IPA (Asociación Psicoanalítica Internacional) no está fundada en el compromiso con un discurso, no hay una cohesión teórica, lo que mantiene unida a la institución radica justamente en el establecimiento de los requisitos para devenir psicoanalista.

El psicoanálisis llega a los años 50 descentrado de sus orígenes y distorsionado según las distintas lecturas en cada país y en cada escuela. Pero toda discrepancia desaparece bajo el manto imperativo de las reglas técnicas que todo miembro, toda sociedad adherida a la IPA debe acatar.

En este momento de la historia y en este contexto en que se encontraba el psicoanálisis se anuda el trayecto de Jacques Lacan, un moderno, un visionario.

Como Freud, viene del campo de la medicina. Doctor en psiquiatría en los años 30, publica su tesis de doctorado: *De la psicosis paranoica en sus relaciones con la personalidad* (1932).

1238

(colando) ----- Meno mosso (♩ = ca. 88) poco rall. ----->

82. nervoso P PP

89. P 3

lungo P 3

loco 159. loco P 3

mp 3

(Ped.)

Mientras Freud escribía sus últimos textos en Londres, Lacan, de 30 años, recibía a las locas en el hospital Saint Anne en París y por las noches intercambiaba perspectivas con los surrealistas. Conocía a Dalí, Picasso, Buñuel, Breton, etcétera.

Su tesis no fue muy bien acogida por el medio psiquiátrico francés, que encontraba ciertos postulados descabellados por no tomar los referentes clásicos de la época. Para los psiquiatras franceses (para la psiquiatría en general) la psicosis es un déficit funcional, algo a enmendar. Hija fiel del racionalismo y del positivismo, la psiquiatría sitúa la verdad del lado de la razón, todo lo que se desvía de la razón es un error. La locura habita entonces los mares del error, constituye un déficit de la razón (más que denunciado por Foucault). La concepción psiquiátrica sitúa la locura como un desvío de la norma, y que como tal es necesario corregir.

La defensa de tesis de Lacan provocó un pequeño escándalo en la comunidad psiquiátrica francesa porque para Lacan la locura es un modo de conocimiento. No solo la locura no es déficit de razón, sino que el delirio porta un saber y además la paranoia nos da el modelo por el cual todos nos relacionamos con el mundo y con los otros.

Lacan llega a escribir “La locura hace al ser del hombre”. Su tesis es un caso, que él llamó Aimée, una paranoica a la que atendía en el hospital Saint Anne. Luego de intentar asesinar a una actriz por quien se sentía perseguida, Aimée fue internada. Lacan demuestra en su tesis que el pasaje al acto, el intento de homicidio, resolvió en Aimée su delirio paranoico (de allí “paranoia de autopunición”). Al tiempo que demostraba que el ideal y la función del espejo tienen un lugar fundamental en la paranoia. El sujeto es perseguido por su ideal. Las referencias teóricas de Lacan en ese entonces eran: Politzer, Hegel, y la fenomenología de Husserl. Si bien Lacan leía a Freud, aún no era freudiano. Su tesis no se desprende de la obra de Freud.

Las novedades que Lacan aportaba no parecían ser del agrado de la comunidad psiquiátrica. En cambio, la idea de que un pasaje al acto puede ser resolutorio de un delirio, fue saludada por los surrealistas. Recordemos que el movimiento surrealista exaltaba la locura, y además la practicaban en su arte, por ejemplo, la escritura automática.

Los surrealistas dan la bienvenida a la tesis de Lacan y mucho antes de ser publicada por el medio psiquiátrico, la tesis aparece en la revista surrealista *Minotaure*. En la proximidad de Lacan con el surrealismo también se inscribe su encuentro con Dalí, ambos interesados en las verdades de la subjetividad que ofrece la paranoia.

Più mosso (♩ = ca. 92)
con espressione
loco

delicato

The image shows a musical score for piano, likely from a 19th-century work. It features a complex melodic line with triplets and dynamic markings (p, mf, mp, p). The score includes a 'Ped.' (pedal) marking and a 'loco' instruction. The tempo is marked 'Più mosso' with a quarter note equal to approximately 92 beats per minute. The score is written in a key with one flat (B-flat) and a 3/8 time signature. The music is characterized by rapid, intricate passages, particularly in the right hand, which includes several triplet figures. The left hand provides a steady accompaniment with some melodic movement. The overall mood is one of intense, expressive motion.

(Ped.)

Conocedor de los textos de Freud en alemán (la obra de Freud no había sido aún traducida al francés), Lacan había descubierto la lingüística (ciencia que Freud no llegó a conocer) y se interesó en Heidegger.

El movimiento crítico y de ruptura se presentó en Francia bajo una singular configuración. El humanismo comenzó a ser criticado al igual que el marxismo tradicional y la metafísica en el ámbito filosófico. También sería la época de un maoísmo incipiente, había una mirada puesta en la revolución cultural. Como resonancia de la Teoría crítica, hubo también una relectura de Hegel. Muchos como Lacan, estudiaban a Hegel con Alexandre Kojève. “El deseo del hombre es el deseo del Otro”, la intersubjetividad, la dialéctica del amo y del esclavo, serán para Lacan sólidos referentes hasta los años 60.

Llegados los años 50, el psicoanálisis se encontraba en un callejón sin salida. La obra de Freud había sido fragmentada y sus conceptos pilares, como el inconsciente y la pulsión de muerte, excluidos de su práctica (Occidente nada quería saber de esa guerra que el concepto lúcido de “pulsión de muerte” evocaba).

En 1953 y en respuesta al *impasse* en que se hallaba el psicoanálisis, Lacan llama a los psicoanalistas a un retorno a Freud.

El llamado va acompañado de un seminario. En 1953 Lacan inicia casi treinta años de enseñanza con su primer seminario titulado “Los escritos técnicos de Freud”. Dos puntos podemos situar como motivadores de este seminario. Por un lado, Lacan llama a un retorno a la letra freudiana porque el callejón sin salida en que se encontraba el psicoanálisis se debía en gran parte a la distorsión, traducción y fragmentación de esa letra según el contexto discursivo de cada escuela psicoanalítica y de cada país. Por otro lado, notemos que no es casual que Lacan inaugure su retorno a partir de los escritos técnicos de Freud.

Lacan inicia su enseñanza con una crítica, una crítica a la técnica psicoanalítica. Ante la multiplicación de manuales técnicos y ante la reducción del psicoanálisis a una concepción adaptativa de la cura, Lacan opera su retorno a Freud por vía de los escritos técnicos, para demostrar, con Freud, que no existe la técnica del psicoanálisis porque el psicoanálisis es una práctica de lo particular.

Lacan retorna a Freud con tres referentes inexistentes en la época de Freud: la lingüística inaugurada por Ferdinand de Saussure, el estructuralismo introducido por Lévi-Strauss; y Heidegger, el filósofo. Con la lingüística, Lacan demuestra que el inconsciente freudiano es estructurado como un lenguaje; el síntoma, el sueño, el lapsus constituyen metáforas del inconsciente.

poco rall. -----

(Ped.)

Ahora bien, si en su camino Lacan se sirve de otros saberes (luego será la lógica, la topología, la topología de nudos, la matemática) no es sin a su vez trastocarlos para devolverlos diferentes. También allí se escuchan ecos del método crítico. Por ejemplo, si Lévi-Strauss plantea una estructura cerrada, Lacan propone una estructura agujereada. Toma los referentes, pero no sin antes subvertirlos. A su vez inventa categorías como los tres registros: Real, Simbólico, Imaginario, que no encuentran equivalente en Freud y sin los cuales, hoy, es impensable el psicoanálisis.

En fin, en su retorno a Freud, Lacan re-inaugura el psicoanálisis, lo formaliza a la luz de nuevos saberes y de nuevos discursos. Lacan re-inventa el psicoanálisis.

Hoy en día no es posible ya leer a Freud prescindiendo de la enseñanza de Lacan.

La configuración del movimiento crítico en Francia se consolida sobre todo en los años 60 con el grupo *Tel Quel*. Sus fuentes eran los rusos y la tradición francesa. Este movimiento de ruptura asociaba autores y escritores de lo más diversos (Marx, Artaud, Mao Tse Tung, Georges Bataille, Hegel, etcétera).

Considero que el retorno a Freud por parte de Jacques Lacan forma parte sin duda del movimiento crítico francés, pero no se restringe a él. Lacan propone nuevos modos de pensar fuera del racionalismo retórico (sus grafos y fórmulas son invenciones que resguardan de caer en la hermenéutica del sentido y entonces del malentendido, como sucedió con Freud). Lo inefable del objeto del psicoanálisis invita a la producción de diversos estilos de transmisión. Lacan resguarda ese inefable, como el lugar de un vacío, por lo mismo su enseñanza no crea sistema.

Ahora bien, una brecha se abre entre el psicoanálisis y el movimiento de la Teoría crítica en la medida que el primero es antes que nada una práctica, un método que se aplica caso por caso. La relación del psicoanálisis con lo social viene como consecuencia de pensar la subjetividad, pero no será nunca su asunto. A diferencia de la Teoría crítica, que retorna a Freud desde una perspectiva sociopolítica, el retorno a Freud de Jacques Lacan será para dar cuenta del psicoanálisis como una práctica de lo singular, de la excepción. El psicoanálisis no es un discurso, ni una sociología, ni mucho menos una filosofía. De hecho Lacan advertía sobre el riesgo de que su enseñanza pudiera ser recuperada por la filosofía, como de hecho ha sucedido. Llega a declarar en 1963 que el psicoanálisis es una erotología: el amor entrometido en la sesión de análisis, la transferencia, deslinda al psicoanálisis de la ciencia y también de la filosofía. Sin embargo, la filosofía será para Lacan un referente. Las divergencias

Meno mosso (♩ = ca 84)

loco

pp

Più mosso (♩ = ca 100)

molto rubato legato e cantabile

p

mp

pp

molto rit.

lunga

ppp

lunga

lunga

(Ped.)

y encuentros con sus contemporáneos (Jacques Derrida, Michel Foucault, y gran etcétera) lo colocaban en el centro del movimiento francés.

Lacan también regresó a los clásicos, en su estilo peculiar. Por ejemplo, retorna a Kant, pero lo lee con Sade (“Kant con Sade”). Kant habría olvidado el goce. “¿Cómo sabe San Martín que el mendigo quería que lo cobijaran?, ¿y no que lo mataran o violaran?”, pregunta nada menos en su seminario “La ética del psicoanálisis”. Constatamos en su seminario una crítica a la ética del “Bien”.

En los años 70 también vuelve sobre Marx para retomar la plusvalía y llevarla al campo de la subjetividad bajo el “plus de gozar”. Se sirve del concepto de mercancía para pensar el fetichismo. Será en ese mismo año, en el seminario “El psicoanálisis al revés”, cuando elabora los cuatro discursos (el discurso del amo, el de la universidad, el de la histérica y el del psicoanálisis), de los cuales el discurso del amo es a la vez el reverso del psicoanálisis y será también el discurso del capitalista.

Su visión iba más allá de la de sus contemporáneos, los cuatro discursos no fueron comprendidos en su momento, y la incredulidad de Lacan respecto de la revolución lo alejaba de los movimientos militantes.

Hoy Lacan es un referente en el pensamiento occidental. Su estilo cobra vida también bajo el modo de aforismos: “No hay Otro del Otro”, “No hay verdad de la verdad”, “No hay relación sexual”, “La mujer no existe”, son resultados de ciertos momentos de su enseñanza que dan cuenta de un pensador que se sitúa contra la trascendencia, contra toda metafísica, y por ello será crítico de la filosofía. El concepto de “segunda muerte” condensa de manera radical su posición al respecto.

Lacan ofreció por treinta años una enseñanza oral bajo el modo de seminarios, dedicados cada año a diferentes temáticas concernientes al psicoanálisis. El establecimiento de tales seminarios, a cargo de Jacques Alain Miller, aún no está completo. Sin embargo, su obra oral circula de manera muy interesante en varias versiones tanto en francés como en español. También nos lega su escritura en dos volúmenes, publicados en 1966 bajo el título de *Escritos* (1 y 2), y un sinfín de conferencias y de intervenciones públicas. Pero sobre todo, un psicoanálisis renovado y también multiplicado por sus discípulos en diversas escuelas y asociaciones.

Susana Bercovich

JACQUES LACAN

(París, 1901 – 1981)

EL ESPEJO, LA VERDAD, EL LENGUAJE Y EL OTRO

Nota introductoria

Algunos de los conceptos de Lacan derivan casi directamente de su lectura de Hegel. Lo que quiere decir que son en su origen conceptos hegelianos arreglados con enorme creatividad por Lacan. He tomado los principales. El objetivo es ir discuriendo en dos planos. Plantear lo que Lacan sostiene en los giros de un tema, que eventualmente no alude a lo que se sostiene. Pues Lacan diría que no se puede explicar a Lacan unívocamente. Pero el lenguaje “loco” de Lacan vive los mismos avatares que el lenguaje “loco” de Hegel. Y, al mismo tiempo, hablar de lo que Hegel pensó sobre el contenido aludido en lo que Lacan recupera. Queda claro que los dos discursos, en calidad de escrituras, no se empalman. La visión de paralaje toma uno de ellos y lo coteja con el otro. Al final esboza las convergencias.

1243

Mucho se ha dicho que Lacan plagia a Hegel y lo re-significa desde una postura psicoanalítica. La creatividad del genio de Lacan es otra: hace psicoanálisis leyendo a Freud con un apoyo fuerte en Hegel. De donde se infiere que un discurso forja al otro; y ese otro, que es el de Lacan, regresa al original para reconstruirlo mediando Freud. Entonces, el giro lacaniano es harto complejo. Va a Freud, retrocede hacia Hegel, y retorna con un planteamiento propio.

Espejo

Dice Hegel:

The image shows a musical score for a piece titled "Espejo" by Jacques Lacan. The score is written for piano and bass. The piano part (top staff) begins with a dynamic marking of *pp* and a tempo marking of "loco". It features a melodic line with triplets and a *cantabile* marking. The dynamics progress through *p*, *mp*, and *mf*, with a *rall.* marking at the end. The bass part (bottom staff) consists of a steady accompaniment of triplets. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Este movimiento de la autoconciencia en su relación con otra autoconciencia se representa, empero, de este modo, como *el hacer de la una*; pero este hacer de la una tiene él mismo la doble significación de ser tanto su *hacer* como *el hacer de la otra*; pues la otra es igualmente independiente, encerrada en sí misma y no hay en ella nada que no sea por ella misma. [...] En este movimiento vemos repetirse el proceso que se presentaba como juego de fuerzas, pero ahora en la conciencia. Lo que en el juego de fuerzas era para nosotros es ahora para los extremos mismos. El término medio es la conciencia de sí, que se descompone en los extremos; y cada extremo es este intercambio de su determinabilidad y el tránsito absoluto al extremo opuesto. Pero, como conciencia, aunque cada extremo pase *fuera de sí*, en su ser fuera de sí es, al mismo tiempo, retenido en sí, es *para sí* y su fuera de sí es *para él*. Es para él para lo que *es* y *no es* inmediatamente otra conciencia; y también para él es este otro para sí solamente cuando se supera como lo que es para sí y es para sí solamente en el ser para sí del otro. Cada extremo es para el otro el término medio a través del cual es mediado y unido consigo mismo, y cada uno de ellos es para sí y para el otro una esencia inmediata que es para sí, pero que, al mismo tiempo, sólo es para sí a través de esta mediación. *Se reconocen* como *reconociéndose mutuamente*. [...] Por consiguiente, el comportamiento de las dos autoconciencias se halla determinado de tal modo que *se conspíriban* por sí mismas y la una a la otra mediante la lucha a vida o muerte. Y deben entablar esta lucha, pues deben elevar la certeza de sí misma de *ser para sí* a la verdad en la otra y en ella misma. Solamente arriesgando la vida se mantiene la libertad [...] El individuo que no ha arriesgado la vida puede sin duda ser reconocido como *persona*, pero no ha alcanzado la verdad de este reconocimiento como autoconciencia independiente.¹

1244

Una conciencia se enfrenta a otra. Es la lucha por el reconocimiento. En ella la mediación consiste en que la conciencia inmediata es unidad consigo misma. Pero necesita de la otra conciencia para saber de sí. Ese es el paso de la inmediación a la mediación. Sin embargo, Hegel sostiene que en la demanda de reconocimiento las conciencias chocan. Una de ellas no ve a la otra. Por lo que la conciencia que media en la otra no se ve reflejada en ella. Es una conciencia entrampada en su propia inmediatez. Es un ser en sí que no puede retornar sobre sí a través del otro. En la lucha por el reconocimiento hay una guerra. Las conciencias se enfrentan y una de ellas derrota a la otra. Es el Amo. La derrotada es el esclavo. Bajo la

¹ HEGEL, G.W.F., *Fenomenología del Espíritu*, trad. Wenceslao Roces y Ricardo Guerra, Ciudad de México, FCE, pp. 114-116.

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves (treble and bass clef). The score is divided into four measures. The first measure is marked 'Meno mosso (♩ = ca. 76)' and contains a melody starting with a mezzo-forte (*mp*) dynamic, followed by a piano (*p*) dynamic. The second measure is marked 'A tempo (♩ = ca. 88)' and 'loco', with a 'lontano' marking above the staff. It features a piano (*p*) dynamic and a triplet of eighth notes. The third and fourth measures continue the 'loco' section with a piano (*p*) dynamic and triplet markings. The score includes various articulations such as accents and slurs, and a 'Ped.' (pedal) marking at the bottom left.

sentencia de muerte, la conciencia dependiente, el esclavo, se dispone a trabajar para el Amo porque no quiere morir. Y el Amo condiciona la vida a cambio del trabajo del esclavo, y, además, consume el producto del trabajo del esclavo. La primera negación es el modo cómo una conciencia somete a la otra obligándola a trabajar para ella. La segunda negación consiste en que el producto del trabajo es un objeto que consume el Amo y no el esclavo que es quien hizo con sus manos el objeto. El esclavo tolera las negaciones a cambio del reconocimiento, la mirada, la aceptación del Amo. Al no obtener lo que busca, su deseo se constituye esencialmente como falta. Por eso deviene estoico: resiste incluso la huelga de hambre, no trabaja más, no percibe un salario. Es una conciencia derrotada que vive en el vacío. Por lo mismo, deviene escéptica. No cree en el Amo que de ahí en adelante es una conciencia cuya naturaleza es ser consigo misma. El esclavo necesita la mirada. Y si no la encuentra en el otro, entonces la busca en Dios. Dios ofrece el reconocimiento total. Empero, Dios es un Ser ajeno, distante, escondido, no visible. La conciencia se sujeta a las demandas de su Ley; y vive obedeciendo sin obtener el reconocimiento que persigue. Deviene conciencia desventurada o infeliz. Hegel mantiene que el deseo es deseo de mirada que nunca se realiza.

Sujeto y verdad

Dice Hegel:

La sustancia viva es, además, el ser que es en verdad *sujeto* o, lo que tanto vale, que es en verdad real, pero sólo en cuanto es el movimiento del ponerse a sí misma o la mediación de su devenir otro consigo misma. Es, en cuanto sujeto, la pura y *simple negatividad* y es, cabalmente por ello, el desdoblamiento de lo simple o la duplicación que contrapone, que es de nuevo la negación de esta indiferente diversidad y de su contraposición: lo verdadero es solamente esta igualdad que se *restaura* o la reflexión en el ser otro en sí mismo, y no una unidad *originaria* en cuanto tal o una unidad *inmediata* en cuanto tal. [...] Lo verdadero es el todo. Pero el todo es solamente la esencia que se completa mediante su desarrollo. De lo absoluto hay que decir que es esencialmente *resultado*, que sólo al *final* es lo que es en verdad [...] ²

² HEGEL, G. W. F., *op. cit.*, pp. 15-16.

The image shows a musical score for piano, likely from a piece by Chopin. The score is written for both hands on a grand staff. The left hand part features several triplet figures. The right hand part includes a section marked 'stringendo' and 'cresc. poco a poco'. Performance instructions include 'calondo' (likely 'calando') and 'Nostalgico, lamentoso (♩ = ca. 76)'. Pedal markings are present at the bottom of the page.

Dice Horacio Etchegoyen:

El estadio del espejo implica una situación diádica entre la madre y el niño, donde éste descubre su yo espejado en ella: es en su reflejo en la madre donde el sujeto descubre su yo, porque la primera noción del yo proviene del otro [...] El yo es sustancialmente excéntrico, es una alteridad: el niño adquiere la primera noción de su yo al verse reflejado en la madre, es decir en el otro, porque la madre es el otro, y este *otro* es otro con minúscula; después va a aparecer el *Otro* con mayúscula, que es el padre de la situación triangular. [...] El padre irrumpe y corta ese vínculo imaginario y narcisista, obligando al niño a ubicarse en un tercer lugar, la clásica configuración del complejo de Edipo, que *sujeta* al niño al orden simbólico, es decir lo hace sujeto arrancándolo de su mundo imaginario, haciéndole aceptar el falo como significante que ordena la relación y la diferencia de los sexos.³

Lacan desarrolla la idea del espejo con dos aportaciones de origen hegeliano. Por un lado ocurre que el sujeto no está dado. Al contrario de lo que supone Descartes, cuando dice “Yo soy una cosa que piensa”, el sujeto en Lacan está perdido. ¿Por qué? Porque el sujeto no se encuentra a sí mismo estando consigo mismo. Solamente se busca en otro, el que lo mire. Y eso tiene un origen en la vida del bebé. Cuando nace, lo primero que calma su ansiedad temprana de separación es la mirada de la madre. Cada vez que la madre lo deja solo, llora. Y cada vez que la madre lo mira, se calma. Después, cuando el niño se mira ante el espejo ve un rostro ahí. Pero no sabe que ese rostro es su rostro. Lloro intensamente por el miedo que produce ese fantasma en el espejo. Y claro, una vez que va al reflejo y retorna sobre sí asumiendo ese rostro entonces satisface el vacío. Sin embargo, toda la vida estaremos buscando el espejo en la mirada de otro. El amigo, el jefe, el poderoso, el que nos vende algo, la mujer que deseamos. Estaremos buscando la mirada perdida de la madre. Y como no estuvimos ahí cuando fuimos engendrados, y tampoco estuvimos ahí como testigos de nuestro nacimiento, y perdimos la mirada temprana, entonces el fantasma de esa falta nos persigue. Lo que nos empuja a buscar en otro el fantasma. Lo dotamos de cualidades que no tiene para deseárselo; pero sobre todo para desear su deseo, sentirnos mirados. Y el otro se nos escapa. Es

³ ETCHEGOYEN, HORACIO, *Los fundamentos de la técnica psicoanalítica*, cap. 10, “La dialéctica de la transferencia según Lacan”, Buenos Aires / Madrid, Amorrortu, pp. 149-155.

(stringendo) ----- Allegro risoluto, con fuoco (♩ = ca. 104)

violento nervoso loco loco

legato

sf sf mf < sf mf < sf

89 89 89 89

fr. (H.M.)

1 Ped. ->

a lo que Lacan llama *el pequeño objeto a.*, que es el otro fugado, elusivo, que se aleja cuando se aproxima, que no podemos tener, que es inapreciable. Porque nadie desea lo que ya tiene, y nadie da lo que no tiene. Por lo tanto, el deseo es el deseo de la falta. En términos de Hegel el deseo es la conciencia que media en otra buscando el reconocimiento. Lacan dice que si ese reconocimiento se realizara estaríamos en el lugar del fantasma, que es la muerte misma. Lo que mantiene vivo al sujeto es la falta que proviene del otro. Idealizar al otro (el lenguaje ortodoxo), es poner ahí lo que no está. Y buscarnos en la falta del fantasma. Por lo que el sujeto no se encuentra en el otro. Pasa al otro para devenir sí mismo y queda como sujeto tachado. Es estoico si asume la falta; escéptico porque nunca tendrá la verdad del otro; es infeliz porque el Otro es el mundo simbólico de una cultura donde los intercambios deseantes flotan en el vacío de las negaciones, de la castración y el falo. El falo simbólico es la ley que separa de la mirada. Por tanto, es deber que separa y frena la realización del deseo. Ya Hegel decía que el vacío impulsa el querer decir de la conciencia en su búsqueda como realización universal dentro del contexto del Estado. El vacío empuja a desear. Pero la conciencia, como espíritu, nunca se encuentra a sí misma. Es un sujeto que se pierde una y otra vez. Regresa al origen para buscarse, y cuando accede al absoluto sabe de sí algo que vuelve a estallar por efecto de la negatividad, que es el motor del vacío en el movimiento de la conciencia. Lacan no dice otra cosa cuando habla de espejo y el deseo.

Verdad

Dice Etchegoyen:

Es necesario recordar en este punto que, para Lacan, lo imaginario es siempre engañoso y, por otra parte, lo real es una estructura diferente de la realidad fáctica o empírica. Lacan llama realidad, siguiendo a Hegel, a la realidad que vemos a través de nuestra propia percepción estructurada. Así como la máquina o la fábrica producen la transformación de la energía, decía Hegel, también nosotros nunca vemos la realidad fáctica o empírica sino una realidad estructurada. A esta realidad se remite siempre Lacan, a lo real que es racional. Más tarde Lacan va a considerar el registro de lo real como lo que vuelve y se impone a lo simbólico.⁴

⁴ ETCHEGOYEN, Horacio, *op. cit.*, pp. 152.

The image shows a musical score for piano, consisting of three systems of staves. The top staff is the right hand, and the bottom staff is the left hand. The music is in a minor key and features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes. Performance markings include *energico (lo stesso tempo)*, *loco*, *ff*, *mp*, and *mf subito*. There are also dynamic hairpins and accents throughout the piece. The score is numbered 7, 5, and 6 at the end of the first, second, and third systems respectively. A pedal marking '(Ped.)' is visible at the bottom left.

Y agrega:

La noción de significante aparece continuamente a lo largo de toda la obra de Lacan, y así leemos, por ejemplo, al comienzo del parágrafo 2 del capítulo XI de *Los cuatro conceptos*, que “la relación del sujeto con el significante es el punto de referencia que hemos querido poner en el primer plano de una rectificación general de la teoría analítica, pues también es primero y constituyente en la instauración de la experiencia analítica, como primero y constituyente en la función radical del inconsciente” (pág. 145) [...] Para Lacan, pues, el significante es lo primero en la teoría y la práctica del psicoanálisis; y primero, también, en el funcionamiento del inconsciente. El significante lacaniano es, sin duda, heredero de la teoría del signo lingüístico de Ferdinand de Saussure (1916), que lo define como la combinación de un concepto (significado) y una imagen acústica (significante) y nos ofrece un gráfico que se ha hecho célebre: (significado/significante) [...] donde la raya horizontal⁵ expresa el vínculo entre ambos elementos; las flechas indican su relación de ida y vuelta, mientras la elipse misma implica la conexión unívoca de ambos términos. Lacan invierte esta relación para indicar la preeminencia del significante y hace espesa la línea divisoria, a tal punto que el significante queda arriba (por no decir en el aire), solo y desprovisto de toda relación con el significado, porque la barra que los separa es impenetrable. Desprovisto de elipses y flechas, el famoso algoritmo lacaniano queda finalmente así: S//s donde la ese mayúscula es el significante; la ese minúscula, el significado; y el grosor de la barra, su radical separación. Rota la relación del significante con el significado, la significación sólo puede provenir de las relaciones de combinación (sintagma) y sustitución (paradigma) que se establecen en los eslabones de la cadena simbólica significante. [...] donde un significante sólo se liga a otro significante, desgajado de toda referencia empírica (u objetal): el signo es “para alguien”, pero el significante lo es sólo para otro significante. [...] Freud dice, también, que el hallazgo del objeto es en realidad un re-encuentro y esto muchos lo entienden como una vuelta al primer objeto [la madre], en tanto Lacan lo considera como una prueba de que el deseo nunca puede, por definición, encontrar el objeto donde se originó, porque ha quedado irremediadamente perdido en la trama simbólica. [...] Baste decir en este momento que para Freud el objeto empieza por

1248

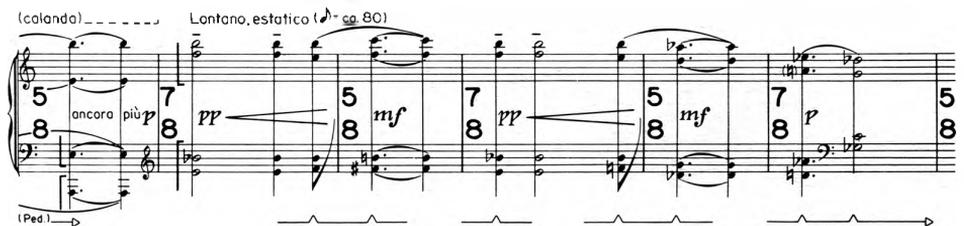
⁵ Usamos / en lugar de ---- por fines prácticos.

The image shows a musical score for piano and voice. The vocal line is written in a soprano clef (C1) and includes the lyrics: "calando", "come un eco", and "in lontananza". The piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs). The score is divided into four measures, numbered 6, 7, 8, and 5 from left to right. The first measure (6) is marked "calando" and "p". The second measure (7) is marked "come un eco" and "pp". The third measure (8) is marked "ppp". The fourth measure (5) is marked "in lontananza" and "mp > pp". The piano accompaniment features a prominent bass line with notes marked "f", "mf", "mp", "p", and "più p". There are also markings for "loco" and "3" in the fourth measure. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

no estar (narcisismo primario) mientras que para Lacan *termina* por no estar, ya que el objeto del deseo no coincide con el de la necesidad y jamás puede ser nombrado, recubierto por la demanda. [...] Lacan da toda una vuelta para descartar, primero, la idea de que el objeto es encontrable, en cuanto dice que es perdido y por eso se busca una falta; y luego dirá que lo que es, es el objeto, que es el objeto perdido.⁶

Si la verdad es el resultado del proceso, entonces la verdad no es *a priori*. No es una condición de posibilidad. La verdad tampoco es algo que se realiza y culmina. La verdad es la efectividad de un proceso que no se detiene y que eventualmente alcanza el momento del Saber de sí en el Absoluto sin llegar a conocerse. Que es lo mismo que decir que el sentido se revela al final del proceso. Lacan sostiene que el sujeto es el lugar del significante para otro significante. Lo formaliza así: S1 – S2 – S3 – S4... Que quiere decir que el significado del sujeto se persigue en la cadena de los significantes. La serie se cierra en un determinado momento y el sujeto S cree saber de sí, como si hubiese encontrado el significado de sí mismo. Pero otro significante determina la serie, el significante Amo, que determina desde fuera de la serie a la serie misma de la cadena del significante. Ese significante se nos escapa, es un hueco en la cadena, y opera como el S1 que nos tacha. Por ejemplo, si le digo a una muchacha que me gusta mucho, posiblemente vaya de significante en significante (ruidos, gestos, voces, proposiciones, discursos), en pos de mí mismo en ella. Ni me encuentro en ella ni ella me llena. El significante perdido es “Una mujer que me cuida como mi nana” que determina la cadena; y ese significante, repetimos, está perdido. Cualquier significante que detona la cadena en ese encuadre puede ser el significante Amo. Y como está perdido, y el espejo está fisurado, y el fantasma persigue al *objeto a* que se nos escapa, entonces el sujeto está perdido. De ahí el dolor y el goce. Dolor de no tenerse a sí mismo como sujeto; y dolor de tener que buscarse en el otro sin alcanzarlo. Goce de ir en pos del fantasma, que, finalmente es la Cosa. Esa Cosa freudiana que es la fusión con la madre y que en realidad corresponde al fantasma de lo que no pudimos jamás dar testimonio: la primera mirada, el ser dentro del útero, el momento de ser alumbrados. Ahí no estuvimos, pero éramos. Esa marca configura el papel de los significantes que nunca logran el significado que esperamos. La verdad se abre como algo que sabemos una vez que hemos pasado por la cadena lenguajera. Y en la dirección hacia el otro hemos buscado la cura. No sabemos sino después de narrado el proceso; y eso mismo que creemos saber es arrastrado por nuevas cadenas de significantes. El saber en tanto que verdad es el hecho mismo de buscarnos. Y eso es hegeliano.

⁶ ETCHEGOYEN, Horacio, *op. cit.*, pp. 164 y 165. La cita es larga pero vale la pena.



El deseo y el Otro

Otra deriva hegeliana en Lacan tiene que ver con la idea de la transferencia. Para Lacan la transferencia no es enamorarse del analista como si fuera mamá o papá. Eso es sumamente rupestre. En todo caso, la transferencia es poner el falo en el Otro a quien dirijo mi palabra. Ese deseo del analista es imaginar que lo sabe todo, y descartarlo como si fuera el otro (lugar de la madre): es la transferencia. Pero el analista se ubica en el lugar del Padre que rompe la diada con la madre; rompe ese deseo, frustra pues, ejerciendo el poder de Amo que supuestamente sabe lo que le pasa al paciente, calla y no gratifica ese deseo intercambiando opiniones como en una charla de café: no interpreta. El paciente que desea a mamá-objeto en el lugar del analista, se encuentra con el falo-Padre como Ley que lo castra. Al romper la transferencia, el analista 'cura' al paciente: lo manda al orden simbólico que su relato constituye como efecto constituido de la situación analítica. Es el gran Otro en su papel analítico. En el fondo lo que se desea es la castración que incrusta en el mundo simbólico. Por eso, el analista es un sujeto supuesto saber. El analizando deposita en ese Otro un supuesto saber (fantasma), para decir y decir y decir. Hasta que un sentido se abre en el espacio de la transferencia. En ese espacio de la palabra, bajo el campo de la transferencia, el gran Otro calla. Imponc la falta; no devuelve un rostro en espejo. Permite que en la dirección de la cura, y *a posteriori*, una verdad se muestre al sujeto. Sin embargo, siempre será, como sujeto, el lugar de un significante para otro significante. Por lo que la cura no acaba nunca. Quizá acabe cuando se asuma la falta, el fantasma, el deseo de lo que falta, la impotencia de no poder alcanzar jamás al otro, y la necesidad de seguir en lo imaginario, lo simbólico, a pesar de lo monstruoso de lo Real.

Hegel sostiene un curso del mundo saturado de catástrofe, de esa irrealidad llamada muerte, como ser báquico de contradicciones, estallidos, diferimientos, donde el proceso aniquila imperios, restablece otros, y opera como eliminación de lo determinado que se supera en otro posible por determinarse. Es decir, la negatividad es lo esencial de lo real, como ser infinito que se determina en lo que lo niega y al negar esa negación retorna sobre sí mismo: espíritu del mundo mediado en otros espíritus que han fenecido en la marcha de la historia.

Un tema último es el papel del lenguaje y el gran Otro. Lacan llama otro al objeto inalcanzable. Otro es aquél al que dirijo la palabra buscando la respuesta que no llega. Y el gran Otro es el analista como representante del saber. La mediación con el otro es el deseo en la falta (busca a la madre en espejo); la mediación con el Otro apunta siempre a una respuesta que no llega en el mundo simbólico. Y el gran Otro (el analista) es en todo momento el que calla, que me empuja por la castración del silencio a hablar. Hace la función del Padre, y por ser sujeto supuesto saber, rompe la relación diádica del paciente con el analista (la madre) y empuja a asumir la falta en el orden simbólico. Manda al analizando al mundo del Otro.

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The score is written in a key signature of one flat (B-flat). It includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Key markings include 'rubato' above the first staff, 'a tempo' above the second staff, and dynamic markings 'pp' (pianissimo) and 'mf' (mezzo-forte) with hairpins. There are also performance instructions like '< poco >' and '(Ped.)' at the bottom left. The score is divided into measures, with some measures containing multi-measure rests for 5, 7, and 8 measures.

Lo incrusta en el orden simbólico. Y de ese modo el efecto real constituido es un analizante que no demanda más, de acuerdo a lo imaginario, al otro (representado en la figura del analista). Los temas hegelianos, negatividad, castración, lucha entre conciencias, amo y esclavo, vida-motor de todo el proceso del saber, resultado del proceso en la construcción de la verdad, dan paso a los temas lacanianos, Falo, castración, deseo del otro en el espejo, el otro inalcanzable como pequeño objeto *a*, sujeto barrado o tachado que se busca y no se encuentra, lenguaje de lo imposible, espíritu que no alcanza a saber de sí ni a conocerse en sí mismo. Lacan diría que el sujeto es el yo que se busca en el otro sin encontrarse, siempre en falta, y sabiendo de sí por lo narrado pero sin poder conocerse. Hegel piensa que el espíritu se busca en el Absoluto pero no tiene conocimiento de su ser como vida. En ambos, el sujeto es algo que se busca y nunca se encuentra.

José Manuel Orozco Garibay

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves (treble and bass clef). The score includes various performance instructions and dynamics. At the top, there are markings for 'delicato', 'pp', 'allargando', 'a tempo', 'molto rit.', and 'rit.'. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Dynamics range from *pp* (pianissimo) to *f* (forte). There are also markings for 'cresc.' (crescendo) and '8e...' (eighth notes). The score is marked with measure numbers 6, 7, and 8. A pedal marking '(Ped.)' is visible at the bottom left.

LONGA

ERNESTO LACLAU

(Buenos Aires, 1935 – Sevilla, España, 2014)

El trabajo intelectual de Ernesto Laclau es uno de los más fécondos de la corriente posmarxista.¹ La originalidad de su teoría política consiste en la combinación de elementos teóricos y prácticos provenientes de la lingüística, la desconstrucción, el psicoanálisis y la retórica. En este escrito nos concentraremos en lo que consideramos que es su aporte fundamental a la teoría crítica contemporánea, a saber: su problematización de la noción de hegemonía.²

Comencemos por abordar las fuentes de la teoría crítica en las que abreva Laclau y el modo en que se distancia de otras posiciones críticas más tradicionales, fundamentalmente la izquierda clasista. La obra de Laclau se inscribe dentro de la corriente crítica posestructuralista. Lo que define básicamente a esta perspectiva es la crítica al fundamentalismo de la modernidad. El posestructuralismo considera que las esencias absolutas de la modernidad —como la conciencia, la razón, la naturaleza, la historia, etcétera— no son más que construcciones contingentes y pragmáticas. Laclau aclara que el rechazo al fundamentalismo

1253

¹ Sus libros más importantes son: *Política e ideología en la teoría marxista* (1977), *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia* (1985, con Chantal Mouffe), *Nuevas reflexiones sobre la revolución de nuestro tiempo* (1990), *Emancipación y diferencia* (1995), *Contingencia, hegemonía, universalidad. Diálogos contemporáneos en la izquierda* (2000, con Judith Butler y Slavoj Žižek), y *La razón populista* (2005).

² Por razones de espacio, en este escrito solo exploraremos la relación entre posmarxismo y desconstrucción. Tampoco podemos desarrollar aquí la contribución que ha hecho Laclau a la teoría crítica con su teoría del populismo. Esto último lo he abordado en PEREYRA, Guillermo. “Posibilidades y límites del discurso populista”, en *Utopía y Praxis Latinoamericana*, año 17, núm. 58, LUZ, Maracaibo, julio-septiembre, 2012, pp. 11-26.

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into four measures. The first measure is marked 'a tempo' and 'pp'. The second measure is marked 'pp'. The third measure is marked 'p dolce'. The fourth measure is marked 'allargando' and 'p'. There are various musical notations including slurs, triplets, and a pedal point indicated by a 'Ped.' marking at the bottom left. The score ends with a double bar line and a fermata over the final notes.

moderno no implica el abandono de los valores humanos de la modernidad, sino que se debe dar paso a un tratamiento político de sus temas (es decir, a una politización de estos).³ Por consiguiente, para Laclau la herencia de la modernidad no es filosófica sino política, y la autoconciencia política de la Ilustración consiste en reconocer que nosotros mismos somos “los constructores del mundo [...] no hay Logos, externo a nosotros, cuyo mensaje haya que descifrar en los intersticios de un mundo opaco”.⁴ El comienzo de una era sin esencias absolutas supone la adquisición de una nueva conciencia a nivel epistemológico, ético y político.⁵ Laclau afirma que el progreso científico no se funda en certezas algorítmicas, sino en una sucesión histórica de paradigmas; los valores éticos se sostienen en movimientos argumentativos o conversacionales; y los logros políticos son producto de articulaciones hegemónicas contingentes y reversibles y no el resultado de las leyes immanentes de la historia.

Lo anterior revela que la categoría de hegemonía es el punto de partida del discurso posmarxista. Como es sabido, esta categoría fue utilizada antes por Antonio Gramsci, quien sostuvo que el desenlace de la historia no obedecía a leyes objetivas que podían ser aprehendidas racionalmente, sino a una construcción que dependía de la voluntad concreta de los agentes históricos. La noción de hegemonía emerge para cuestionar la idea de una clase universal de la historia y de un sentido objetivo de las acciones de los agentes sociales. La hegemonía significa

la articulación contingente de elementos en torno de ciertas configuraciones sociales –bloques históricos– que no pueden ser predeterminadas por ninguna filosofía de la historia y que está esencialmente ligada a las luchas concretas de los agentes sociales.⁶

En este contexto, la utilización que hace el posmarxismo de la categoría de hegemonía no debe ser entendida como el intento de romper con la tradición marxista. En otras palabras, la hegemonía no es la negación del marxismo sino la radicalización de sus efectos subversivos,

³ Cfr. LACLAU, Ernesto, *Nuevas reflexiones sobre la revolución de nuestro tiempo*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1993, p. 198.

⁴ Ídem, p. 199.

⁵ Ídem, p. 198.

⁶ Ídem, p. 194.

(allargando) ----- Grave, oscuro (♩ - ca. 69) rall. e perdendosi ----- lunga

pp ppp lunga

il basso legato pp

(Ped) →

lo cual trae consigo la apertura de nuevas posibilidades históricas y políticas. Esto implica asumir que siempre “habrá antagonismos, luchas y parcial opacidad de lo social; siempre habrá historia. El mito de la sociedad transparente y homogénea –que implicaría el fin de la política– debe ser resueltamente abandonado”.⁷

El posmarxismo no concibe a la tradición marxista como una fuente de esencias impolutas –dominada por la Ciencia, la Clase o el Partido–, sino como un complejo argumentativo o una articulación discursiva contingente. En este sentido, “el posmarxismo restaura en el marxismo lo único que puede mantenerlo vivo: su relación con el presente y su historicidad”.⁸ El posmarxismo constituye entonces una “ontología del presente”, esto es, un conjunto de argumentos que busca dar cuenta de la situación del presente afirmando la radical historicidad del ser. Al mostrar que el mundo es una construcción social de los hombres, el posmarxismo revela que el análisis de Marx sobre el desarrollo del capitalismo y de los antagonismos es incompleto y provinciano, pues estaba limitado en gran parte a la experiencia europea del siglo XIX.⁹ En este punto, el análisis social de Laclau señala que los efectos dislocatorios del capitalismo son más profundos que los que Marx previó. Al comienzo de la década de 1990, el teórico argentino sostenía que “el mundo es menos ‘dado’ y tiene, de modo creciente, que ser construido” porque el capitalismo contemporáneo “tiende a multiplicar las dislocaciones y a crear, en consecuencia, una pluralidad de nuevos antagonismos”.¹⁰ Esta complejidad de los antagonismos hace necesario abandonar la noción unitaria de clase universal como agente privilegiado de la historia. En su lugar, Laclau propone la noción de sujeto hegemónico, cuya unidad se funda en una pluralidad de agentes sociales y de luchas democráticas. Lo que está en la base de esto es la expansión del campo del conflicto social para incluir no sólo las luchas anticapitalistas del proletariado, sino también las luchas democráticas de los movimientos ecologistas, feministas, estudiantiles, indigenistas, de derechos humanos, populistas, etcétera. El campo social es percibido como una “guerra de trincheras” en el que diferentes proyectos políticos pugnan por la victoria hegemónica, esto es, por articular en torno a sí el mayor número posible de proyectos, mitos y discursos sociales.

De lo que se trata, entonces, es de *deconstruir* la tradición marxista en lugar de abandonarla en su totalidad. Esto nos lleva a analizar la relación que mantiene la teoría de la hegemonía

⁷ LACLAU, Ernesto / MOUFFE, Chantal, “Posmarxismo sin pedido de disculpas”, en LACLAU, *Nuevas reflexiones sobre la revolución de nuestro tiempo*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1993, p. 145.

⁸ LACLAU, Ernesto, *Nuevas reflexiones...*, op. cit., p. 246.

⁹ LACLAU, Ernesto / MOUFFE, Chantal, ibidem.

¹⁰ LACLAU, Ernesto, *Nuevas reflexiones...*, op. cit., pp. 57, 74.

The image shows a musical score for piano. The tempo is marked "Andante misterioso" with a metronome marking of ca. 88. The score is in 7/8 and 8/8 time signatures. It includes dynamic markings such as *pp*, *sf*, *p*, *mf*, and *f*. Performance instructions include "il basso sotto voce" and "deciso... loco". The score features complex rhythmic patterns with many beamed notes and rests.

de Laclau con una de las perspectivas más importantes de la teoría crítica contemporánea, a saber: la *deconstrucción*. Laclau sostiene que la contingencia se muestra en la imposibilidad de fijar con precisión las identidades políticas dentro de una totalidad necesaria. La contingencia consiste en la relación *indecidable* entre la afirmación y el bloqueo de una identidad política. Lo “indecidable” de una identidad, definida en el movimiento antagonista de una simultánea afirmación y negación, significa que no hay un procedimiento *a priori* para decidir algorítmicamente el contenido de esa identidad.¹¹ En otras palabras, la identidad se constituye a partir de un “exterior constitutivo”, que la afirma y al mismo tiempo la niega. Por ejemplo, la identidad del bloque capitalista durante la Guerra fría se sostenía en la negación constitutiva que ejercía sobre ella la identidad del bloque comunista.¹² Esto implica que Laclau no entiende la contingencia como la imposibilidad de ser algo, o por el contrario como el hecho de que todo es absolutamente posible en la historia. La contingencia se expresa en que la identidad tiene una parcial fijación de significado. Esta fijación parcial de significación es el resultado de una intervención política y, por tanto, está en la base de la articulación hegemónica. Laclau sigue en este punto a Jacques Derrida, quien sostiene que el contexto de significación nunca puede ser saturado totalmente, pero esta imposibilidad abre el movimiento de la fijación de la significación en torno a una “marca” o una “traza”.¹³ Por lo tanto, la contingencia no es “el vale todo”,¹⁴ sino la presentación de una identidad como necesaria en un terreno indecible. Esto mismo define a la hegemonía: un particular que asume la representación imposible de la universalidad, algo que se presenta como universalmente necesario pero que, en realidad, es el fruto de una lucha contingente por la significación de lo social.

¹¹ Cabe aclarar que la indecidibilidad no es sinónimo de duda o parálisis en torno a una decisión. Al contrario, ella es la condición de la decisión y del acontecimiento que rompe la mecánica repetitiva de lo igual: “la indecidibilidad, lo que denomino también la ‘destinerrancia’, la posibilidad que tiene un gesto no llegar nunca a su destino, es la condición del movimiento de deseo que, de otro modo, moriría de antemano. Y concluyo de esto que lo indecible y todos los demás valores que se le puedan asociar son cualquier cosa menos negativos, paralizadores o inmovilizadores. Para mí, es exactamente lo contrario” (DERRIDA, Jacques, *¡Palabra! Instantáneas filosóficas*, Madrid, Trotta, 2001, p. 42).

¹² Laclau postula que la negación antagonista es más radical que la contradicción dialéctica. Para mayores detalles, véase LACLAU, Ernesto / MOUFFE, Chantal, *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia*, Buenos Aires, Paidós, 2004, cap. 3.

¹³ Cfr. DERRIDA, Jacques, “Firma, acontecimiento, contexto”, en *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra, 2003.

¹⁴ Ver LACLAU, Ernesto, *Misticismo, retórica y política*, Buenos Aires, FCE, 2002, pp. 124-127.



Sostenemos que la hegemonía es el nombre que simboliza la verdad política y, a su vez, es el saber específico de lo político. La distinción entre “saber” y “verdad” es recurrente en los estudios posestructuralistas. Mientras el saber alude a la operación de inscripción de la contingencia dentro de un campo de posibilidad y de enunciados y visibilidades, la verdad es un acontecimiento que disloca la univocidad del régimen de saber.¹⁵ No nos referimos a la idea esencialista de la verdad como correspondencia, sino a la función revelatoria que ejerce la verdad. Por una parte, Laclau sostiene que el antagonismo, puestas en marcha las luchas hegemónicas, “tiene una función *revelatoria*, ya que a través de él se muestra el carácter en última instancia contingente de toda objetividad”.¹⁶ Por otro lado, la hegemonía es el saber de lo político porque este solo encuentra su campo de acción dentro de los límites de un mundo hegemónicamente construido. En pocas palabras, no hay política sin hegemonía. Por supuesto, el saber hegemónico no alude a un conocimiento científico, especulativo o epistemológico de lo social, pues el posmarxismo no presupone la dualidad sujeto / objeto¹⁷ sino la generalización de la lógica discursiva al conjunto de las relaciones sociales. Se puede decir entonces que la verdad de lo político se revela en la contingencia del antagonismo y que la hegemonía es el saber sobre las condiciones de posibilidad de lo político.

La hegemonía no provee solo un cierre parcial de sentido a las identidades, sino que también reproduce la vivacidad de los antagonismos sociales porque la hegemonía que se alcanza en un determinado momento nunca es definitiva. Es decir, la hegemonía no debe ser entendida solo como un dispositivo del orden social, sino como el marco en que tiene lugar el antagonismo indomeñable de la vida política. De esta manera, una fuerza particular será hegemónica cuando, como resultado de una lucha, se impone como el principio de lectura que representa la manera adecuada o razonable de organizar la sociedad. En la sociedad hay siempre una tensión entre la intención de construir instituciones estables y la pulsión del antagonismo a sobrepasar los marcos y límites institucionales.

En resumen, Laclau postula que la comunidad política se construye por la intervención de una práctica hegemónica que articula un mito social. La sociedad es vista como un espacio cuya coherencia no puede ser aportada por una esencia natural, trascendental o histórica; la unidad de la sociedad es política o hegemónica. Las suturas hegemónicas le dan sentido

¹⁵ Sobre la relación entre verdad y saber en diferentes autores posestructuralistas o posmarxistas, ver PALTÍ, Elías José, *Verdades y saberes del marxismo. Reacciones de una tradición política ante su “crisis”*, Buenos Aires, FCE, 2005.

¹⁶ LACLAU, Ernesto, *Nuevas reflexiones...*, op. cit., p. 35.

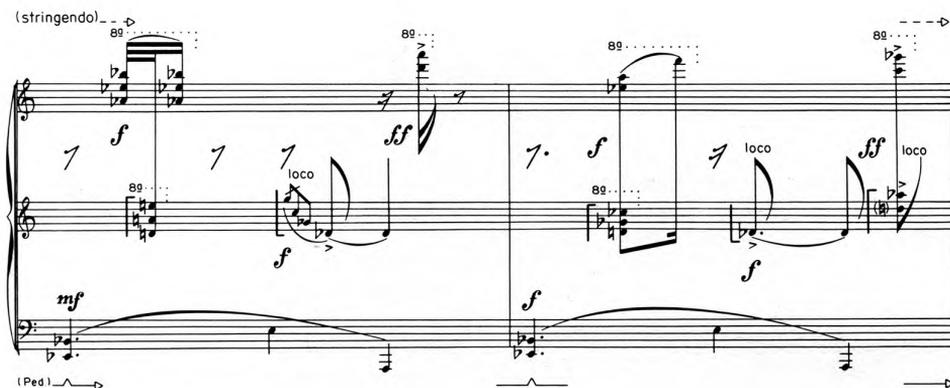
¹⁷ Ídem, p. 110.

The image shows a musical score for piano and strings. The piano part is in the upper staves, and the string part is in the lower staves. The score includes various dynamic markings such as *mp*, *mf*, *ff*, *p*, and *f*. There are also performance instructions like "loco" and "stringendo". The score is written in a key with one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The piano part features complex rhythmic patterns and slurs, while the string part provides a harmonic and rhythmic foundation.

a un orden social que está dislocado por el antagonismo. Una sociedad dislocada por el antagonismo es una sociedad que no puede eliminar las relaciones de poder que determinan sus límites simbólicos. En un contexto así definido, lo político adquiere primacía sobre cualquier explicación filosófica del mundo. Si en el marxismo la interpretación teórica debía dar lugar a la transformación revolucionaria de la sociedad, el posmarxismo decreta el fin del “reino de la filosofía” y el comienzo del “reino de la política”.¹⁸ Pero, a diferencia de la teoría crítica marxista tradicional, lo político en la teoría de Laclau no es una ilusión superestructural, sino la ontología misma de lo social. De este modo, la compleja relación entre teoría y praxis es el pliegue donde se unen y a la vez se separan el marxismo y el posmarxismo.

Guillermo Pereyra

¹⁸ ŽIŽEK, Slavoj, *El espinoso sujeto*. El centro ausente de la ontología política, Buenos Aires, Paidós, 2005, p. 187. En los últimos años, Žižek ha variado su interpretación y valoración del posmarxismo de Laclau, cuestionándolo severamente. Ver las intervenciones de este autor en BUTLER, Judith / LACLAU, Ernesto / ŽIŽEK, *Contingencia, hegemonía, universalidad. Diálogos contemporáneos en la izquierda*, Buenos Aires, FCE, 2003, y ŽIŽEK, Slavoj, “Against the Populist Temptation”, *Critical Inquiry*, num. 32, University of Chicago, Chicago, Spring 2006, pp. 571-574.



LENIN

(Uliánovsk [antiguamente Simbirsk], Rusia, 1870 – Nizhni Nóvgorod [Gorki], Rusia, 1924)

Combatir por la libertad no es dejar que los dirigentes decidan por sí mismos ni seguirlos con obediencia... Es participar con todos los medios, pensar y decidir por uno mismo, asumir todas las responsabilidades como personas entre compañeros iguales... Pedir nuestra liberación a otros, que hacen de esa liberación un instrumento de dominio, es sencillamente sustituir los antiguos amos por otros nuevos.

Anton Pannekoek

Lenin: sujeto y leyenda

1259

Hablar, en el siglo XXI, de un personaje tan emblemático para la historia política de la modernidad como Vladímir Illich Uliánov, comúnmente conocido como “Lenin”, sólo puede tener sentido afirmativo si se discierne y disecciona críticamente a Lenin como sujeto histórico, es decir como un infatigable militante socialista comprometido con la liberación y el consejismo, y a Lenin como leyenda, como una figura que concierne propiamente a lo que debería clasificarse como un antiLenin, justo porque conforma un mito o una quimera política que el stalinismo edificó y difundió para hacerla funcional a su configuración despótico-capitalista del Estado.

La desfiguración que reduce a Lenin como sujeto a Lenin como leyenda constituye una empresa que, en el curso del siglo XX, le interesó realizar al discurso del poder tanto

(stringendo) Violento, con brio (♩ = ca. 100)

colando

loco

f

sf

sff

mp

mf

3

5

(Ped.)

en Oriente como en Occidente. Aunque en Oriente, en el “socialismo real”, esta leyenda surgió para desfigurar al discurso de Lenin identificándolo con el de Stalin y, así, clogiar el mesianismo despótico de éste como presunto sucesor incuestionable de aquél; bajo otra forma, en Occidente, en el capitalismo, el discurso del poder político recurrió a esa misma identificación para postular que “socialismo” no era el nombre de un proyecto histórico sustentado en la construcción de una sociedad libre, sino la denominación de un inocultable régimen de terror. Con la pretensión de lanzar al olvido la definición que hacia el final de su vida Lenin mismo realizó de la URSS calificándola como “capitalismo de Estado”, entre los discursos del poder de Oriente y Occidente existió, en el siglo pasado, pese a su polaridad formal, una convergencia sustancial: convenientemente ambos asumieron que la URSS era socialista.

Mientras el estalinismo utilizó esta identificación para justificar su régimen despótico como si no fuera tal, sino más bien “socialismo”, el discurso del poder en el capitalismo occidental recurrió a esa misma identificación, pero en sentido inverso, para insistir en que el socialismo en general de ningún modo puede constituir una sociedad libre, sino más bien un régimen “totalitario”. Bajo diferentes formas, ambos discursos buscaron hacer lo mismo: paralizar y desactivar la oposición. Uno con el mito de que no tenía sentido la lucha política porque supuestamente el “socialismo” ya se estaba “realizando”; otro con el mito de que no cabe luchar contra el capitalismo por el socialismo porque éste último representa la realización política del terror.

En impugnación de esa radical desfiguración hay que insistir en que, ante todo, lo que hizo de Lenin un líder político indeclinablemente comprometido con la conversión de los dominados modernos, por principio del proletariado, en sujeto histórico, fue su convicción combativa no solo de la toma del poder del Estado, sino —como lo formuló estratégicamente en su texto promotor de la Revolución de octubre, *El Estado y la Revolución*— su proyecto de superación del poder estatal con base en la autogestión consejista económico-política.

En la Rusia postzarista, este proyecto político se plasmó, efímera aunque germinalmente, en una forma organizativa muy peculiar: los sóviets. Auténticos consejos de autogestión fundados para que los obreros y —en menor medida— pero también los campesinos, proyectaran su soberanía política. En este sentido, *la autodeterminación fue el fundamento genuino del proyecto propiamente leninista de los sóviets*. La estructura jerárquica del Estado bolchevique, conformada de abajo hacia arriba por sucesivos consejos hasta llegar al Sóviet Supremo, colocado en

1260

The image shows a musical score for piano, likely from a 20th-century work. It features two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score is divided into two main sections by a double bar line. Above the first section, there are performance markings: "(calando)" with a dashed line, "88.", "nervoso", and "Meno mosso (♩ = cg 88)". Above the second section, there are markings: "largo", "loco", "158...", and "poco rall.". Dynamics include *p*, *pp*, *f*, and *mp*. There are also articulation marks like accents and slurs, and a "Ped." marking at the bottom left. The piece ends with a double bar line and a fermata over the final notes.

un nivel medio entre los gobiernos locales y el poder federal en cada República, respondía al proyecto de propulsar la *autogestión social nacional*. Sin embargo, este proyecto de autogobierno siempre tuvo frente a sí –hasta finalmente ser anulado y vencido– un proyecto de otro orden, que propulsando el ejercicio vertical del poder le era contrapuesto: el de la *configuración burocrático-despótica del Estado*. Con la institucionalización de la URSS y la creciente reorganización estalinista del Estado y su geopolítica, de los sóviets como auténticos órganos de autogestión finalmente sólo quedó su nombre.

La irrenunciable lucha de Lenin por la afirmación de la *revolución socialista internacional* lo llevó, por un lado, hacia Europa, a combatir la socialdemocracia occidental, que pretendía cancelar la estrategia anticapitalista basada en la revolución para anularla y reemplazarla por puras reformas, al mismo tiempo que, por otro lado, lo llevó, hacia dentro de Rusia, a oponerse tanto a la reducción menchevique del proyecto de la revolución rusa a una mera revolución burguesa como a los gérmenes históricos del estalinismo que, ya desde tiempos de Lenin, inició la concentración autoritaria del poder en los burócratas del gobierno estatal. No hay que olvidar que en su *Testamento*, una *Carta dirigida al Comité Central del PCUS*, Lenin explícitamente formuló que, para evitar escisiones y contrarrestar el “enorme poder” que “Stalin ha concentrado en sus manos” era decisivo incrementar ampliamente la composición política de miembros del Comité Central.

Si se tiene en cuenta este fundamento autogestionario, la controvertible forma organizativa que, desde la estructura del partido bolchevique, le imprimió Lenin a su principio de afirmación de la soberanía podría descifrarse si se le entiende como el intento genuino por resolver un desafío histórico de enorme magnitud pero propiamente ruso: propulsar, a principios del siglo XX, la revolución socialista en un país atrasado en el que preponderaba no la clase obrera sino los campesinos. Sin este fundamento geohistórico sería, en verdad, incomprensible y hasta inválida la estrategia revolucionaria formulada por Lenin en su texto clásico el *¿Qué hacer?* A diferencia de los mencheviques –liderados por Pável Axelrod y Yuli Mártov–, para quienes la debilidad de la burguesía rusa debía ser compensada por el Partido Obrero Socialdemócrata orientándolo a impulsar una revolución puramente burguesa, Lenin siempre sostuvo que el proyecto de la revolución rusa solo podía tener sentido, como proyecto emancipador del sujeto proletario, si su objetivo al propulsar la revolución en el marco de la Rusia zarista no era la revolución burguesa, sino el tránsito de la revolución burguesa hacia la revolución socialista para ir más allá del capitalismo.

Più mosso (♩ = ca. 92)
con espressione
loco

delicato

(Ped.)

Diseñado para enfrentar exclusivamente las condiciones de un país atrasado, sin partidos ni sindicatos, sometido a una cruda represión y donde el proletariado apenas conformaba una clase naciente acompañada masivamente por la presencia de campesinos, Lenin insistía en que su proyecto organizativo respondía a una doble necesidad anticapitalista. Por un lado, atendía la necesidad de colocar al sujeto proletario a la punta de una revolución que primero debía vencer al zarismo; por otro lado, paralelamente, dado el enorme “atraso cultural” del proletariado ruso, atendía la necesidad de “introducir” —ésta era sus palabras— “desde fuera” la “conciencia de clase” en ese proletariado para propiciar que asumiera radicalmente su papel como sujeto histórico revolucionario. Esta doble necesidad fue la que guió el diseño por Lenin de una estructura partidaria indudablemente vertical basada en lo que denominó el “centralismo democrático”. Su proyecto de un partido piramidal cuya punta la conformaba una “vanguardia revolucionaria”, un pequeño grupo de “militantes profesionales”, cuyo compromiso era transformar al proletariado de base ruso en sujeto revolucionario, a la par que impulsar que este fuera apoyado y seguido por los campesinos, sin duda constituye un proyecto de por sí polémico pero que pone al descubierto su validez únicamente si se le circunscribe en el contexto geohistórico y geocultural de la Rusia zarista de principios del siglo pasado.

Múltiples autores del marxismo crítico —Luxemburg, Pannekoek, Goeter, Mattick, Korsch y Dutschke, entre muchos otros—, es decir, esa vertiente del marxismo que se opuso primero al marxismo socialdemócrata y luego también al marxismo soviético desde la defensa indeclinable de la autogestión como fundamento del proyecto de la libertad moderna, cuestionaron el proyecto de partido de Lenin y su estrategia.

Cabe decir que Lenin mismo, sin embargo, jamás pretendió que el “centralismo democrático” pudiera ser la plataforma de la organización partidaria anticapitalista en otros países. Para él mismo, la internacionalización de su propuesta era inviable, era conciente del carácter exclusivamente ruso de su proyecto político. Más bien, fue a través de lo que el siglo XX conoció como “marxismo-leninismo” —sinónimo de lo que Marcuse denominó marxismo soviético—, que el estalinismo, pretendiendo enterrar bajo la amnesia todo el compromiso que Lenin efectivamente mantuvo con los principios del consejismo y la autogestión, promovió la mundialización del proyecto del “centralismo democrático” para cederle todo el peso a lo que, en verdad, conformaba un *centralismo autoritario* funcional a la subordinación de los partidos comunistas de los demás países en acuerdo a los intereses geoestratégicos de la URSS.

poco rall. -----

The image shows a musical score for piano, consisting of three staves. The top staff is the right hand, the middle is the left hand, and the bottom is the pedal. The key signature has one flat (B-flat). The score includes dynamic markings *p* and *pp*, and performance instructions such as "poco rall." and "88.". There are also numerical markings like "3" and "7" indicating fingerings or measures. The score ends with a right-pointing arrow.

Si el nombre de Lenin evoca un compromiso ético irrenunciable con la superación histórica del capitalismo, identificar la profunda polaridad que existe entre Lenin como sujeto histórico y Lenin como leyenda es imprescindible.

Ahora bien, una relación entre Lenin y la Escuela de Frankfurt no podría encontrarse propiamente en el terreno de la filosofía. La obra que, en el siglo XX, abrió la crítica a la enajenación como fundamento de la modernidad capitalista, *Historia y conciencia de clase* de Lukács, y que tanta influencia ejerció en la perspectiva de Adorno y Horkheimer, fue explícitamente rechazada por Lenin. Si bien, después del fracaso de la “revolución de abril” en 1905, el quebrantamiento político propició el proyecto de una ofensiva reformista encabezada por Bogdanov, desde la perspectiva en boga de una filosofía cientificista de arraigo empirista amparada en las revoluciones de la física y basada en la experiencia —el empiriocriticismo—, y contra ella Lenin emprendió una crítica, al mismo tiempo filosófica y política, para denunciarla como una revisión del marxismo que, más que un ejercicio académico, conformaba un replanteamiento en consonancia con las posiciones reformistas de un sector del movimiento ruso; sin embargo, *Materialismo y empiriocriticismo* fue una obra duramente cuestionada. El otro gran fundador de la teoría crítica de la enajenación en el siglo XX, Karl Korsch, junto con Anton Pannekoek —a quien Lenin dedicó originalmente *El Estado y la Revolución*—, cuestionaron en *Lenin filósofo* (Hadise, Barcelona, 1972) la concepción de la conciencia como *reflejo* por carecer de una fundamentación suficientemente coherente desde la teoría crítica de la praxis y, así, servir como sostén epistemológico de una estrategia que propaga la necesidad de “introducir” la conciencia de clase en el proletariado. Vieron en el marxismo de Lenin un *hiato*, al que criticaron por ser acrítico respecto del potencial antidemocrático que se guardaba en la propulsión de una estructura vertical y piramidal del partido.

Exacerbando y extrapolando esta línea del pensamiento de Lenin, lo que se conoció como “marxismo-leninismo” fue una deformación, que a partir de obnubilar la línea consejista de su estrategia revolucionaria, se planteó mundializar la reducción de Lenin a su leyenda.

A contrapelo de esa reducción, la relación entre Lenin y la Escuela de Frankfurt puede identificarse más bien en el terreno propiamente histórico-político. Fue Lenin mismo quien inició la crítica a la URSS a partir de caracterizarla como “capitalismo de Estado”. Un término con el que denunció una metamorfosis en Rusia que integró un capitalismo sin capitalistas, con el Estado como forma central de personificación del capital. Dando un paso

Meno mosso (♩ = ca 84)

loco

pp

Più mosso (♩ = ca 100)

molto rubato
legato e cantabile

p

mp

pp

molto rit.

lunga

ppp

lunga

lunga

(Ped.)

adelante en esa dirección, en el *Estado autoritario*, texto que cabe asumir como Manifiesto Político de la Escuela de Frankfurt, Max Horkheimer caracterizó precisamente también a la URSS como una forma atípica del capitalismo. Como una configuración en la cual los campos de trabajo forzado en los que murieron cientos de miles de personas, los *gulag*, fueron la prueba irrefutable de que el capitalismo en la URSS no había quedado atrás, pero acompañó la presencia del mercado con un poder meta-mercantil: con la reedición de una esclavitud antigua de masas, aunque funcional a la dominación capitalista. En el siglo XXI, la reconstrucción del socialismo como proyecto de futuro exige, ineludiblemente, realizar la crítica de lo que se definió como “socialismo real” en el siglo pasado. En esa tarea del marxismo crítico contemporáneo, cabe reconocer que el cuestionamiento a la URSS como reconfiguración de la modernidad capitalista estuvo presente tanto en Lenin como en la Escuela de Frankfurt.

Luis Arizmendi

Andante tranquilo (♩ = ca. 100)

delicato *pp* *mf*

(Ped.)

CLAUDE LÉVI-STRAUSS

(Bruselas, 1908 – París, 2009)

Claude Lévi-Strauss parece encarnar al último exponente de una antropología que, sin separarse del materialismo de los *realia*,¹ rescata los fundamentos filosóficos, hermenéuticos y románticos prevalecientes en la antropología desde sus orígenes. Fue Octavio Paz² quien resaltó la importancia triple de la obra de Lévi-Strauss: antropológica, filosófica y estética. Una obra que entraña un diálogo permanente y siempre crítico con el pensamiento filosófico.³ No es posible desestimar, en esta recapitulación, la importancia ética⁴ del acervo levistraussiano. El apogeo reflexivo del trabajo de Lévi-Strauss concibe a la etnología como la “forma reciente” del humanismo. Encumbra en este aserto, explicitada en toda su obra, la influencia intelectual recibida del humanismo antilustrado de Jean Jacques Rousseau, que determinó la dirección de su pensamiento.⁵

1265

¹ LÉVI-STRAUSS, Claude, *Antropología estructural, Mito, sociedad y humanidades*, Ciudad de México, Siglo XXI, 2001, p. 16.

² PAZ, Octavio, *Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*, Barcelona, Seix Barral, 1993, p.11.

³ El deterioro de la *humanitas* en la existencia gregaria, ha amparado la huida de la disciplina antropológica hacia un pragmatismo acrítico. Esta fuga equivale a la disolución del vínculo entre antropología y humanismo. Es decir, entre la cognición de las metamorfosis cualitativas de la especie y una correlativa transformación de la disciplina. Tal declinación epistemológica sostiene el camino de la antropología hacia las post-humanidades, que sombríamente presagió George Steiner. STEINER, George, *En el castillo de Barba Azul*, Barcelona, Gedisa, 1992, p. 149.

⁴ Ética, en el sentido de *ethos* aristotélico. Alude al hábito y la costumbre, sujetos temáticos de la antropología.

⁵ No es menor en su pensamiento la influencia del marxismo, de la teoría del inconsciente en la obra

The image shows a musical score for Claude Lévi-Strauss. It consists of three staves: a top staff for the right hand of a piano, a middle staff for the left hand of a piano, and a bottom staff for a violin. The top staff begins with a tempo marking 'loco' and a dynamic marking 'pp'. It features a melodic line with triplets and a 'cantabile' marking. The middle staff has a 'cantabile' marking and a dynamic marking 'p'. The bottom staff has a 'cantabile' marking and a dynamic marking 'p'. The score includes various dynamic markings such as 'pp', 'p', 'mp', and 'mf', and performance instructions like 'loco' and 'rall.'. There are also triplets and slurs throughout the piece.

Según Lévi-Strauss, en la obra *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* se dibuja, anticipadamente, el programa y método de la etnología contemporánea,⁶ Rousseau, atestigua Lévi-Strauss, no se limitó a predecir la etnología, nos ilustra, sino que la fundó.⁷ El fin que la etnología le asigna al conocimiento del hombre es llegar a aceptarse entre los otros. Empero, para ello es antes necesario rechazarse en sí. Es a Rousseau, sostiene Lévi-Strauss, a quien debemos el desvelamiento de este principio único sobre el cual pueden fundarse las ciencias humanas. He aquí la más ingente herramienta de la crítica y su origen necesario: la crítica absoluta de sí.⁸ Rousseau le inscribe una regla de método a la etnología: asumir la paradoja de articular, contradictoriamente, la acción de estudiar a los hombres más alejados y, a la vez, entregarse al hombre particular que es él mismo. En toda la obra roussoniana, suscribe Lévi-Strauss, la voluntad sistemática de identificación con el otro va aparejada a un “rechazo obstinado de identificación consigo mismo”.⁹ Es a Rousseau a quien se le adjudica el célebre aforismo: “yo es otro”. En la enseñanza propiamente antropológica de Rousseau, vislumbró precozmente Lévi-Strauss, subyace una concepción del hombre que pone al otro antes que al yo y una concepción de la humanidad que, antes que a los hombres, pone la vida.¹⁰

de Freud —y su precursora proposición del fundamento inconsciente de la cultura—, de las obras de Durkheim y Mauss y de la lingüística estructural de la triada Saussure-Jakobson-Trubetsky.

⁶ Rousseau se apartó del campante racionalismo de su época; los sentimientos priman sobre la razón, manifestó; ellos rigen la vida humana en un sentido estético y moral y son el fundamento de toda verdad. Adolfo Sánchez Vásquez escribe que la protesta de Rousseau contra la razón absoluta puede ser considerada como señal y antecedente de lo que después surgiría como *movimiento romántico*, nada homogéneo ni continuo. Ver *Rousseau en México*, Ciudad de México, Grijalbo, 1969, p. 73.

⁷ Primero, de manera práctica, al escribir la recién citada obra que aborda la cuestión de las relaciones entre naturaleza y cultura y en la cual puede contemplarse el “primer tratado de etnología general”. Y luego, en el plano teórico, al vislumbrar genialmente el objeto propio del etnólogo en la inacabada obra póstuma *Essai sur l'origine des langues* (cap.VIII): “Cuando se quiere estudiar a los hombres, hay que mirar cerca de uno; pero para estudiar al hombre hay que aprender a mirar a lo lejos; empezar por observar las diferencias para descubrir las propiedades”.

⁸ LEVINAS, Emmanuel, *El tiempo y el otro*, Barcelona, Paidós, 1993, p. 108.

⁹ LÉVI-STRAUSS, Claude, “Jean Jacques Rousseau, fundador de las ciencias del hombre”, en *Antropología estructural: mito, sociedad, humanidades*, Ciudad de México, Siglo XXI, 1979, p. 39.

¹⁰ Ídem, p. 40. / Toca señalar aquí, que Rousseau anticipa el “yo es otro” —que realmente escribió el poeta

Meno mosso (♩ = ca. 76) A tempo (♩ = ca. 88) lo 88... loco loto

mp *p* *pp* *mp* *p* *(p)*

lontano

3 3 3 3

(Ped.)

Lévi-Strauss afirma, en toda su obra, los principios roussonianos en la aprehensión íntegra de los hombres como seres sensibles, y los aplica a la interpretación antropológica de las prácticas culturales gregarias. En tal aprehensión radica la identificación que precede a la conciencia de las oposiciones. Según Lévi-Strauss, la revolución etnológica íntegra de Rousseau consiste en rechazar identificaciones obligadas; entre culturas, entre individuos, o con un personaje o función social que la cultura persiste en imponerle. Solo la piedad, en este tenor meditativo, es la facultad que empuja al hombre a franquear la animalidad. Ella emana de la identificación con otro ser que no es un pariente o un compatriota, sino un “cualquiera”.¹¹ Se descubre en el hombre “una repugnancia innata a ver sufrir a un semejante”; cultura e individuo reivindican una identificación libre. El yo y el otro, liberados “del antagonismo que la filosofía procuraba excitar”,¹² recuperan su unidad. Lejos de ofrecerse al hombre como un refugio nostálgico, la identificación con todas las formas de vida, empezando por las más humildes, propone a la humanidad de hoy el principio de toda sabiduría y de toda acción colectiva. Tal identificación primitiva nos abre una senda al corazón de la obra de Lévi-Strauss: la identificación como el verdadero principio de las ciencias humanas y el único fundamento posible de la ética. Es una reflexión sobre la alteridad la que precede y permite toda definición de Identidad.

La labor de Lévi-Strauss procura disolver la heterogeneidad de historias particulares en una estructura atemporal. A la idea del progreso unificador opone una idea vivificante: no hay pueblos marginales y la pluralidad de culturas es ilusoria porque es una pluralidad de metáforas que dicen lo mismo. Hay un punto en que se cruzan todos los caminos, este punto es el espíritu humano. Mediador entre la vida breve y la inmortalidad natural, el espíritu actúa como un aparato inconsciente y colectivo, inmortal y anónimo como las células. Y los productos de la cultura no son esencialmente distintos a los productos naturales ni obedecen

Rimbaud— cuando habla de sí en tercera persona, es decir “que existe un ‘él’ que se piensa en mí y que empieza por hacerme dudar de si soy yo quien piensa” (nota de los Eds.).

¹¹ Este principio rememora el concepto de “prójimo” que Hannah Arendt toma de Agustín: el pasaje de los seres humanos por el “milagro del nacimiento” —tema arendtiano recurrente— implica a la igualdad y la pluralidad como leyes de la tierra. La cuestión del otro está planteada como “vida nueva”. La maternidad, entonces, ya no aparece como “experimentación biológica”, sino como “experiencia suprema del sentido renovable”. El amor materno es la aurora del vínculo con el otro, que no es elegido sino un cualquiera. En KRISTEVA, Julia, *El genio femenino*, 1, *Hannah Arendt*, Buenos Aires, Paidós, 2000. pp. 49–61.

¹² LÉVI-STRAUSS, “Jean Jacques Rousseau, fundador de las ciencias del hombre”, *op. cit.*, p. 42.

calando ----- Nostalgico, lamentoso (♩ = ca. 76) stringendo -----

cresc. poco a poco

(Ped.)

Ped.

Ped.

a leyes diferentes a las que rigen a sus homólogos, las células. Todo es materia viva, que se transforma. En el pensamiento levistraussiano, la materia misma es una relación.

La noción de relación surge como fundamento de la teoría de las oposiciones y de la alteridad. Lévi-Strauss recoge la lección de Marcel Mauss:

cuerpo, alma, sociedad, todo se mezcla [...] lo esencial es el movimiento del conjunto, el aspecto vivo, el instante fúgitivo en que la sociedad adquiere, los hombres adquieren conciencia sentimental de ellos mismos y de su situación frente a otros.¹³

La expresión más desarrollada del espíritu humano, de acuerdo a nuestro autor, es la música. En sus *Mythologiques* afirma que la melodía es la clave del “misterio supremo del hombre”. Si se es capaz de “captar la invención melódica, sentido aparentemente innato del acorde armónico, se tocarán las raíces de la conciencia humana”. Solo la música, cifra Lévi-Strauss, es un lenguaje universal primigenio. El discurso es posterior a la música.¹⁴

El presupuesto de una “relación” y unidad en la diversidad de las cosas, y la tendencia a establecer correspondencias entre objetos del mundo sensible, conducen a la vocación por clasificarlos. Toda clasificación es superior al caos; cualesquiera que ella sea posee una virtud propia en relación a la inexistencia de clasificación. Aunque heteróclita o arbitraria, la clasificación salvaguarda, al menos, la riqueza y diversidad del inventario; es constitución de una memoria.¹⁵ El problema no es saber si el “pico del pájaro carpintero cura las enfermedades de los dientes”; sino si el pico de este pájaro y los dientes “van juntos” de algún modo. Lo que equivale –mediante este agrupamiento de cosas y seres– al interés por introducir un orden en el universo. Lévi-Strauss considera que los saberes extremadamente desarrollados de las sociedades vernáculas, sistematizaciones y taxonomías de diversa índole, no pueden ser función únicamente de la utilidad práctica. “Da la casualidad”, explica Lévi-Strauss, que el primer objetivo de tales taxonomías no es de orden práctico. Antes que a satisfacción de necesidades, corresponde a exigencias intelectuales.

¹³ Citado en LÉVI-STRAUSS, Claude, “El campo de la antropología”, *Antropología estructural...*, op. cit., p. 13.

¹⁴ En STEINER, George, op. cit., p. 158.

¹⁵ LÉVI-STRAUSS, Claude, *El pensamiento salvaje*, Ciudad de México, FCE, 1964, p. 25.

(stringendo) - - - - - Allegro risoluto, con fuoco (♩ = ca. 104)

The image shows a page of a musical score. At the top, it is marked "(stringendo)" followed by a dashed line and "Allegro risoluto, con fuoco (♩ = ca. 104)". The score consists of two staves: a piano staff on the left and an orchestra staff on the right. The piano part begins with a "legato" marking and features a melodic line with various ornaments and dynamics, including "sf" (sforzando) and "mf" (mezzo-forte). The orchestra part is marked "violento" and "nervoso", with dynamics ranging from "sf" to "mf". There are several measures with "loco" markings, indicating a sense of urgency or haste. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic hairpins. At the bottom left, there is a pedal marking "(Ped.)" with a right-pointing arrow.

Esta exigencia de orden se encuentra en la base del pensamiento que llamamos primitivo, pero es “primitivo” solo en la medida en que se encuentra presente en la base de todo pensamiento. “Cada cosa sagrada debe estar en su lugar”. Esto es lo que la hace sagrada, puesto que al suprimirla, aunque sea en el pensamiento, el orden entero del universo quedaría destruido. Puesto que la necesidad de orden es común al arte y a la ciencia, la taxonomía –poner en orden por excelencia– posee un inminente valor estético. La naturaleza está hecha de un modo tal, que es más lucrativo para el pensamiento y la acción proceder como si una equivalencia que satisface el sentimiento estético correspondiese, también, a una realidad objetiva. Es probable que especies dotadas de caracteres notables –forma, color u olor–, otorguen al observador un “derecho a proseguir”: el de postular que estos caracteres visibles son signo de propiedades igualmente singulares.¹⁶ Tal razonamiento nos permite entender por qué los mitos se nos presentan simultáneamente, en la obra levistraussina, como sistemas de relaciones abstractas y como objetos de contemplación estética.

Es preciso, por último, abordar la influencia decisiva que la lingüística “estructural”, fundada por Ferdinand de Saussure¹⁷ y continuada por figuras señeras como Roman Jakobson¹⁸ y Nikolai Trubetzkoy¹⁹ –precursores de la llamada Escuela de Praga–, ejerció sobre esta emergente antropología semiótica.²⁰ Para los redactores del *Cours de linguistique générale*, existe una oposición absoluta entre dos categorías de hechos: por una parte la de la gramática, de lo sincrónico, de lo consciente; por otra, la de la fonética, de lo diacrónico, de lo inconsciente. Solo el sistema consciente es coherente; el infrasistema inconsciente es dinámico y desequilibrado, formado a la vez por el legado del pasado y de tendencias del porvenir

¹⁶ Ídem, p. 34.

¹⁷ Saussure murió en 1913. En 1916 se publicó el *Curso de lingüística general* que reúne fragmentos de manuscritos, apuntes de clase y anotaciones de diversa índole –recopilados por sus alumnos Charles Bally y Albert Sechehaye en Ginebra– y que constituyó un parteaguas en la dirección del pensamiento antropológico de Lévi-Strauss.

¹⁸ Teórico de la poética en la llamada escuela de los “formalistas rusos”.

¹⁹ Fundador de la fonología estructural.

²⁰ El grupo se establece en 1926 y se desbanda en el 1939, al despuntar la guerra. Entre sus herederos se reconoce a Émile Benveniste, Tzvetan Todorov y, desde luego, Claude Lévi-Strauss. Este último viajó a Brasil en 1935 donde enseñó e investigó hasta 1939; estancia que fructificó en la escritura de *Tristes Trópicos*.

todavía no realizadas.²¹ Lo que verdaderamente importa es su gramática, es en ella donde se definen los valores.

Algunos lectores de Lévi-Strauss sostienen que el gran proyecto científico del maestro consistió en fundir las ciencias humanas y las ciencias naturales en una cuasi ciencia exacta del inconsciente: la semiología. En la lingüística estructural, Lévi-Strauss encontró un modelo explicativo para el conjunto del sistema de la cultura humana. Dado que los fenómenos lingüísticos conscientes poseen una infraestructura inconsciente, la estructura del sistema es inconsciente para el sujeto que la ejerce, tanto en el lenguaje, como en el parentesco y los mitos. Lévi-Strauss es quien abordará el dominio del inconsciente como verdadero lugar de toda cultura.

La noción de “crítica” entraña una cierta ambigüedad, puesto que alude a un sustantivo y a un adjetivo. De acuerdo con Gianni Vattimo, la crítica estructuralista ha constituido una “alternativa radical” a la forma “clásica” de la crítica moderna, que comprende los dos sentidos del término crítica en el interior del marco de un metarrelato. Como método de crítica literaria y de arte, el estructuralismo levistraussiano –de naturaleza formalista– ha buscado dejar aparte toda implicación filosófica e ideológica de la moderna mezcla de ambos sentidos del término crítica. En lo sucesivo cualquier forma simbólica podrá ser vista estéticamente y estudiada en su significado. Todas las culturas, aprendidas desde el estructuralismo levistraussiano, muestran una racionalidad propia. Según Vattimo, lo que permanece vivo de la herencia estructuralista es exactamente la “ligazón” del análisis formalista de la obra literaria o artística a un proyecto de emancipación. Muchos aspectos de la crítica contemporánea, explica, parecen descriptibles en estos términos. En lo concerniente a la “crítica”, de acuerdo con Vattimo, aún vivimos en una época post-estructuralista. Esto significa que no hemos creado todavía un nuevo método crítico.²²

En los temas centrales y recurrentes de la obra de Lévi-Strauss no figura explícitamente un interés por la Escuela de Frankfurt. Los pensadores de la “Teoría crítica” precursora,

²¹ Ver LÉVI-STRAUSS, Claude, “El campo de la antropología”, *op. cit.*, p. 21.

²² VATTIMO, Gianni, “El estructuralismo y el destino de la crítica”, *Insomnia*, núm. 85, Montevideo, 1999, en línea, trad. Aldo Mazzucchelli. <<http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Vattimo/Vattimo1.htm>>. Consulta: 29/04/2013.

The image shows a musical score for piano, consisting of three systems of music. The first system is marked "colando" and includes dynamics like "p" and "pp". The second system is marked "come un eco" and includes dynamics like "mf" and "mp". The third system is marked "in lontananza" and includes dynamics like "p" and "più p". The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

eran mayoritariamente filósofos alemanes y centroeuropeos. En 1935, dos años después de que Max Horkheimer, Theodor Adorno y Herbert Marcuse emigraran de Alemania, Lévi-Strauss se traslada a Brasil como profesor de la Universidad de São Paulo. Al mismo tiempo, realizaba trabajo de campo –expediciones etnográficas– en el Mato Grosso y la Amazonia. Al trabajo intelectual, quimérico e imaginativo de la filosofía, Lévi-Strauss²³ agregó la labor antropológica de la observación cualitativa, el registro sistemático dotado de aspiraciones de plenitud cognitiva y la clasificación perenne y deconstructiva de los objetos del mundo sensible. En el ámbito de su interacción intelectual con la comunidad filosófica, sobresalen únicamente los intercambios que sostuvo con Jean Paul Sartre y Maurice Merleau Ponty. Es célebre su comentario sobre la *Crítica de la razón dialéctica* de Sartre y sus cordiales querellas con Merleau Ponty sobre fenomenología y estructuralismo.

Rossana Cassigoli

²³ Estudió filosofía en la Sorbona, en la década de los 30.

(calanda) ----- Lontano, estatico (♩) = ca 80

ancora più *pp* *mf* *pp* *mf* *p*

(Ped.) →

CUADRADA

EMMANUEL LÉVINAS

(Kaunas, Lituania, 1906 – París, 1995)

La verdad no es desvelamiento que anule el misterio, sino revelación que le hace justicia.

Benjamin¹

La experiencia absoluta no es desvelamiento sino revelación.

Lévinas²

Emmanuel Lévinas ante la Teoría crítica

Hay un texto temprano de Emmanuel Lévinas que marca el rumbo de su pensamiento. Se trata de *Algunas reflexiones sobre la filosofía del hilerismo*, publicado en 1934 como artículo en la revista *Esprit*. El texto fue escrito luego del ascenso de Hitler al poder y de que Martin Heidegger aceptara el rectorado de la Universidad de Friburgo. Si bien el autor de *Ser y Tiempo* no es nombrado, todo el texto remite a él y un año más tarde Lévinas publicará *De la evasión*,³ libro que traduce aquel artículo sobre el hitlerismo al lenguaje de la ontología. En la obra de 1935, el autor plantea la senda que ha de tomar su pensamiento, adversa a la de la ontología heideggeriana. Con la “evasión” se refiere a la huida del ser puro y neutro reclamado por el maestro de Friburgo que para Lévinas es el lugar donde anida el “mal elemental”. Décadas más tarde, publicado como libro, el artículo de 1934 lleva un *post-scriptum*, que fue redactado en 1990, donde el filósofo aclara:

1273

¹ Cfr. BENJAMIN, Walter, “El origen del *Trauerspiel* alemán” en *Obras*, I vol. I, Madrid, Abada, 2007, p. 227.

² Cfr. LEVINAS, Emmanuel, *Totalidad e Infinito*, Salamanca, Sígueme, 1987, p. 89.

³ Cfr. LEVINAS, Emmanuel, *De la evasión*, Madrid, Arena, 1999.

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music is in a minor key, indicated by a flat sign on the first line of the treble clef. The score includes several measures with dynamic markings: *pp* (pianissimo), *mf* (mezzo-forte), and *pp* again. There are also markings for *rubato* and *a tempo*. A bracket labeled "poco" spans several measures. The score is marked with numbers 5, 7, and 8, possibly indicating measure numbers or section markers. A pedal marking "(Ped)" is visible at the bottom left.

El artículo nace de una convicción: que la fuente de la sangrienta barbarie del nacionalso-
socialismo no está en ninguna anomalía contingente de la razón humana, ni en un malentendi-
do ideológico accidental. Hay en este artículo la convicción de que esta fuente se vincula
a la posibilidad esencial del Mal elemental al que la buena lógica podía conducir y del cual
la filosofía occidental no estaba suficientemente a resguardo. Posibilidad que se inscribe en la
ontología del ser, cuidadoso del ser [...]⁴

Esta cita sin duda apunta contra la ontología heideggeriana. Asimismo, por leer el negativo
de la lógica y de la filosofía occidental, podría pasar como un texto de la Teoría crítica.

Lévinas comparte con el Instituto de Frankfurt la necesidad de “derrotar a Hitler y al
fascismo”.⁵ En el texto auto-bio-biblio-gráfico “Signatura”, el lituano escribió que su bio-
grafía estuvo “dominada por el presentimiento y el recuerdo del horror nazi”.⁶ Por eso, 40
años después del artículo sobre el hitlerismo, dedica su gran obra *De otro modo que ser o más
allá de la esencia* “A la memoria de los seres más próximos entre los seis millones de asesi-
nados por los nacional-socialistas, al lado de los millones y millones de humanos de todas
las confesiones y todas las naciones, víctimas del mismo odio del otro hombre, del mismo
antisemitismo”.⁷

La interpretación amplia del antisemitismo que expresa esta dedicatoria lo resguarda del
nacionalismo para conferirle una dimensión ética, y por lo tanto universal. No podía ser
de otro modo tratándose de la ética heterónoma entendida como *filosofía primera* que había
sido cultivada por Lévinas a lo largo de toda una vida. La definición del antisemitismo no
debía enredarse en mezquindades nacionalistas traicioneras de la prelación del Otro sobre
el Mismo. Pienso que, a pesar de que no hubo diálogo explícito, la heteronomía fue uno de
los aportes de Lévinas a la Teoría crítica. En el sentido bajtiniano (y buberiano también) del
término, sí se pueden constatar relaciones dialógicas entre el pensamiento Lévinasiano y
el de Frankfurt. Es posible que el nexa haya sido Rosenzweig, de quien Lévinas se declara
heredero y a quien Benjamin sin duda leyó (y Adorno también). La “revelación” que en

⁴ Cfr. LEVINAS, Emmanuel, *Algunas reflexiones sobre la filosofía del hitlerismo*, Buenos Aires, FCE, 2001, p. 23.

⁵ Así describía en 1969 Alice Maier, secretaria del Instituto en Nueva York, la misión que unía a todos
los miembros. Cfr. JAY, Martin, *La imaginación dialéctica. Historia de la Escuela de Frankfurt y el Instituto de
Investigación Social (1923-1950)*, Madrid, Taurus, 1974, p. 237.

⁶ Cfr. LEVINAS, Emmanuel, “Signatura”, en *Difícil libertad*, Buenos Aires, Lilmód, 2004, p. 388.

⁷ Cfr. LEVINAS, Emmanuel, *De otro modo que ser o más allá de la esencia*, Salamanca, Sígueme, 1987, p. 7.

The image shows a musical score for piano, likely from a 20th-century composer. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The score is marked with various dynamics and tempo changes. Key markings include 'delicato', 'pp' (pianissimo), 'p' (piano), 'cresc.' (crescendo), 'mf' (mezzo-forte), 'f' (forte), 'allargando' (ritardando), 'a tempo', 'molto rit.' (molto ritardando), and 'rit.' (ritardando). There are also markings for '8g' (8va) and '8g...' (8va...), indicating octave shifts. The score includes complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The piece concludes with a 'Ped.' (pedal) marking and a fermata.

los epígrafes aquí escogidos ambos contraponen a “desvelamiento” parece ser el salvavidas tomado de *La estrella de la Redención* para poder nadar en contra de la corriente heideggeriana. Pero hay algo más en común: también el lenguaje heterónimo puede definirse como *traducción*. Por otra parte, y con otro exponente de la Escuela de Frankfurt en mente, el concepto marcusiano de “tolerancia represiva”, por fundarse en la prelación del otro, es también heterónimo. Es natural imaginarse que Lévinas lo hubiese entendido como manifestación de la responsabilidad por el otro.

Para introducirse en la heteronomía Lévinas se recomienda la lectura de *Ética e Infinito*,⁸ una serie de entrevistas radiales en las que el autor responde en diálogo y aclara la trama apretada de una obra original cuyo objetivo es abordar otros tipos de racionalidades que no se agotan en la lógica. Su exploración de la razón ética pre-origenaria da paso a –forzando la polisemia fotográfica– otra *revelación* posible del papel de la filosofía en la sociedad. Su pensamiento filosófico sin duda aparece condensado en dos textos centrales: *Totalidad e Infinito* (1961)⁹ y el ya citado *De otro modo que ser o más allá de la esencia*. Su obra se nutre, por otra parte, de la vertiente de lecturas tradicionales judías entre las que destacan el *Talmud* y la *Biblia* hebrea y esto puede apreciarse en sus diversas lecturas talmúdicas.¹⁰

Ahora bien, más allá de las convergencias entre la ética Lévinasiana y la Teoría crítica, es posible suponer que no hubo colaboración entre ambas debido a la negativa de Lévinas a traducir la ética heterónoma en términos políticos. No es que el filósofo de la alteridad se haya considerado apolítico (su “signatura” autobiográfica se define con relación al nazismo), sin embargo, se rehusó sistemáticamente a trazar los lineamientos para una filosofía política. A diferencia de Buber, quien había reflexionado sobre el diálogo necesario entre política y moral, Lévinas consideraba que “la política se opone a la moral como la filosofía a la ingenuidad”.¹¹ Esta frase remite a un concepto estrecho y discutible del término “política”. A pesar de la voluntad de su autor, esta aseveración puede derivar en efectos políticos graves

⁸ Cfr. LEVINAS, Emmanuel, *Ética e Infinito*, Madrid, Visor, 1991.

⁹ Cfr. LEVINAS, Emmanuel, *Totalidad e Infinito*, Salamanca, Sígueme, 1987.

¹⁰ Cfr. Entre otras, LEVINAS, Emmanuel, *Cuatro lecturas talmúdicas*, Barcelona, Ríopiedras, 1997; *Más allá del versículo*, Buenos Aires, Lilmod, 2006; *De lo Sagrado a lo Santo*, Barcelona, Ríopiedras, 1997. Asimismo, *Difícil libertad*, Buenos Aires, Lilmod, 2004.

¹¹ Cfr. LEVINAS, Emmanuel, *Totalidad...*, op. cit., p. 47.

The image shows a musical score for piano and strings. It consists of two systems of staves. The top system includes a grand staff (treble and bass clefs) and a piano part. The bottom system shows the string parts (violin, viola, cello, and double bass). The score includes various dynamic markings: *pp* (pianissimo), *(pp)*, *p dolce* (piano dolce), and *p* (piano). There are also performance instructions: *a tempo* and *allargando*. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Pedal markings (*Ped.*) are present at the bottom of the page.

que, contrariamente a sus temores y memorias del horror, terminen solapando ciertos fascismos de los que él fue contemporáneo. Si la ética heterónoma Lévinasiana se nutre de la savia profética de la *Biblia* hebrea, falta a su palabra al dejar de señalar la injusticia que es perpetrada en nombre de la *Biblia* hebrea. A diferencia del filósofo —también lituano— Yeshayahu Leibowitz,¹² Lévinas no señaló los peligros fascistas que acechaban al sionismo. Su celebración de la función del Estado de Israel, aun después de la guerra de 1967 era contradictoria con la ética heterónoma.¹³ En 1982, al ser interrogado por la masacre de los campos de refugiados de Sabra y Shatila en manos del ejército del sur del Líbano con la connivencia del ejército israelí, Lévinas sostuvo que en ese caso el *otro* por quien debía responderse desde el punto de vista de la responsabilidad heterónoma no era el palestino, ya que, al ser el “enemigo”, este otro está “equivocado”.¹⁴ Evidentemente una postura semejante no pasa por el cedazo de la Teoría crítica.

En resumen, Lévinas elabora una ética que se demuestra necesaria para la Teoría crítica en su afán de suprimir la injusticia social. Sin embargo, la negativa del filósofo lituano a traducir políticamente su ética heterónoma —así como su resignación ante el liberalismo político—, debería prestar oídos a la enseñanza política legada por la Teoría crítica.

Silvana Rabinovich

¹² Cfr. LEIBOWITZ, Yeshayahu, *La crisis como esencia de la experiencia religiosa*, México, Taurus, 2000.

¹³ LEVINAS, Emmanuel, “El Estado de César y el Estado de David”, en *Más allá...*, op. cit. Allí escribe: “Inocente de todo crimen político, puro como toda víctima, de una pureza cuya larga paciencia ha sido quizás el único mérito, Israel se había vuelto incapaz de pensar en una política que completaría su mensaje monoteísta. El compromiso ha sido finalmente asumido desde 1948. Pero esto recién comienza. A la hora de completar su tarea inaudita, Israel está tan aislado como estaba Abraham hace cuatro mil años, cuando encaraba por vez primera esta misión”.

¹⁴ Cfr. “Israel: ética y política”, entrevista de FINKIELKRAUT, Alain, *Nombres*, año IX, núm. 23, Córdoba, noviembre de 2009, pp. 339-348.

(allargando) ----- Grave, oscuro (♩ = ca. 69) rall. e perdendosi ----- lunga

189) sotto voce p più p pp lunga

ppp pppp lunga

il basso legato

(Ped) →

GILLES LIPOVETSKY

(París, 1944)

Este autor se ha distinguido por sus duros juicios hacia la modernidad. Es considerado como un sociólogo y filósofo posmoderno.¹ En efecto, dice que estamos en la época del vacío, de un individualismo exacerbado que proclama el derecho a realizarse con arreglo a la propia voluntad. Pero ese individualismo aísla a las personas, siembra una gran indiferencia por los demás, hasta casi elude el trato con los otros. Por un lado excluye la violencia con los otros, pero, por otro, ha provocado una profunda separación, que propicia incluso la autodestrucción del ser humano. Desaparece el *homo politicus*, para dejar lugar al *homo psicologicus*. Éste último ya no lucha por ideales sociales, sino en contra de sus propias angustias, paranoias e hipocondrías.²

Es el imperio del narcisismo. Se busca la belleza, la juventud y el placer. Para no perder el bienestar, todo se vuelve *light*. Se tienen relaciones poco profundas, para no salir herido en el afecto. Ni siquiera son fuertes la posesividad y los celos. Son mal vistos. Se promueve el hedonismo, que trae como acompañante el consumismo. Se enarbolan los valores del respeto a las diferencias, la libertad personal, el relajamiento, la libre expresión. Se permite la seducción, sobre todo sexual, para desahogar la libido. Pero sin afecto profundo, para no tener dolor por uno mismo ni por los demás. Incluso el humor es sin risa, como burla hasta de uno mismo.

Es, también, el reino de lo efímero, como lo es la moda. Lo nuevo es bueno por el solo hecho de ser nuevo. Se impone la frivolidad, la moda sustituye a la tradición. Se sigue la moda ya no para quedar bien con los otros, en la presunción, sino para quedar bien consigo mismo, a solas. A pesar de la cultura de masas y de la homogeneización en el mercado, se

1277

-
- ¹ BEUCHOT, Mauricio, *Historia de la filosofía en la posmodernidad*, Ciudad de México, Torres, 2009, pp. 57-64.
² LIPOVETSKY, Gilles, *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Barcelona, Anagrama, 1993, pp. 70-71.

Andante misterioso (♩ = ca 88)

deciso : loco

Piano

pp il basso sotto voce

(pp)

Ped. →

sigue en el individualismo, ya que la moda ayuda a cada quien a ser él mismo.³ Los medios masivos de comunicación han bloqueado la relación humana, pero han democratizado y proporcionan temas de conversación. El cambio incesante y la originalidad se desatan, y apoyan al hedonismo y al consumismo.

Otra crítica que hace Lipovetsky a la época actual es que se trata del tiempo de la posmoral, del posdeber. Tenemos una ética indolora, que preocupa y compromete a muy poco. Sin llegar al relativismo completo, no hay obligación ni sanción. Incluso la fidelidad es temporal, mientras dure la relación, que siempre es efímera y provisional.⁴ Aun cuando esta moral es individual, se pierden sus fronteras con lo social. Hasta la muerte es permitida por la sociedad. El suicidio ya no es un derecho, ni tampoco una falta a un deber, sino algo sujeto a las circunstancias. Lo mismo la eutanasia. Y hasta con el alcohol y las drogas. En cuanto a la vida social, se promueve un altruismo, pero indoloro, de masas. No es de sacrificio, sino de tolerancia. La familia se construye y reconstruye temporalmente, en función del narcisismo.

También entra Lipovetsky a la crítica de la vida sexual o de género. Se centra en la mujer. Habla ya de la “tercera mujer”, que es la de hoy, muy cambiada con respecto a la de antes. El “eterno femenino” es ahora temporal y precario, sujeto a los cambios y hasta revoluciones que depara el feminismo y los estudios de género. La primera mujer fue la depreciada, mala y diabólica, enemiga del alma del hombre; después del Renacimiento, la segunda mujer fue exaltada estéticamente, como el bello sexo, pero siempre en dependencia del varón; ahora, la tercera mujer es indeterminada, ya no recibe los dictados del hombre, sino que ella misma decide su papel social. Ya el varón no es el cazador de mujeres, ni las mujeres las reinas del hogar. Dado que las mujeres buscan la independencia económica, las mismas relaciones amorosas han cambiado.⁵ La cirugía estética atormenta a las mujeres y hasta las enferma. La cuestión de la belleza es más productora de ansiedad en la mujer que en el hombre, se le venden estereotipos y se afana por seguirlos. El hombre puede refugiarse en el dinero, el poder o el prestigio, mas para la mujer nada suple un cuerpo agraciado.

La mujer se ha emancipado del hogar, y no permite que se le segregue del estudio o de la política. Se han abierto nuevos paradigmas. Entran en crisis los modelos de la familia e

³ LIPOVETSKY, Gilles, *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*, Barcelona, Anagrama, 1990, p. 196.

⁴ LIPOVETSKY, Gilles, *El crepúsculo del deber. La ética indolora de los nuevos tiempos democráticos*, Barcelona, Anagrama, 1996, p. 69.

⁵ LIPOVETSKY, Gilles, *La tercera mujer. Permanencia y revolución de lo femenino*, Barcelona, Anagrama, 2002, pp. 41-42.

1278

The image shows a musical score for piano, likely from a 19th-century work. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The time signature is 7/8. The score is divided into three measures. The first measure is marked 'rall.' and 'mf'. The second measure is marked 'a tempo, stringendo fino al Violento con brio', 'lontano', and 'pp'. The third measure is marked 'loco' and 'mp'. There are various musical notations including slurs, accents, and dynamic markings. A 'Ped.' (pedal) instruction is at the bottom left.

incluso de la sociedad. Pero ni aun así piensa Lipovetsky que haya cambios radicales. El varón seguirá afirmativo y competitivo, lo cual le asegura el poder. Pero, según nuestro autor, todo esto lleva a un gran sinsentido, tanto al hombre como a la mujer. El ser humano se hunde en el vacío de su individualismo, egoísmo, hedonismo y consumismo. La vida de la sociedad se debilita, los propios medios de comunicación social contribuyen a ello.

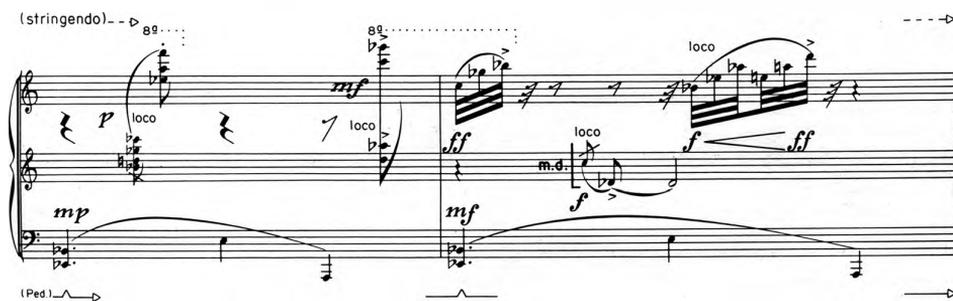
El hedonismo lleva de acompañante el consumismo, el mercantilismo. Hay que poder comprar, más allá de lo necesario, lo lujoso. El ideal del lujo eterno, que no termina, es lo que mueve hoy. Hay una feminización de la moda, pues tiende hacia lo delicado y al lujo sensual.⁶ Ahora las marcas han ocupado el lugar de lo sagrado, de los iconos sacros a los iconos de moda. Hay que desarrollar un sentido que haga adivinar por dónde irá la moda y qué marcas la realizan mejor. Es un mundo del mercado, muy deshumanizado. Esto lo recalca en *La felicidad paradójica* (2007), donde indica el consumismo tan exagerado de hoy, que promete una felicidad sumamente discutible. Es el hiperconsumo, en el que todo se quiere comprar, incluso la felicidad interior, cosa que no se puede comprar, por eso es una felicidad paradójica.

Así, pues, los libros principales de Lipovetsky son *La era del vacío* (1983), *El imperio de lo efímero* (1987), *El crepúsculo del deber* (1991), *La tercera mujer* (1997), *El lujo eterno* (2002) y *La felicidad paradójica* (2007). En todos ellos este autor realiza una crítica de la sociedad actual, con lo cual puede decirse que colabora con la Teoría crítica. Pero también se le han dirigido objeciones, como la de que propicia el desinterés en lo ético y lo político.

También se le hace a Lipovetsky la objeción que los de la Teoría crítica han opuesto a todos los posmodernos, por no aceptar que la modernidad ha sido un proyecto inconcluso, que no ha tenido la oportunidad de mostrar los resultados que pretendía. No se pueden rechazar los discursos emancipadores, incluso utópicos, con el marbete de “metarrelatos”. Porque es necesario resistir a la globalización, la cual nos está invadiendo y únicamente quedan los intereses del capital, que impone su norma en todas partes. Apel y Habermas sostienen que solamente una postura crítica frente al neoconservadurismo nos puede sacar de esa lógica del mercado que lleva a la tecnocracia como acompañante.

Inclusive los de la Teoría crítica han aprovechado las críticas tan acerbas que hizo Heidegger a la técnica, porque la tecnocracia destruye la cultura y vuelve a la misma filosofía un producto en el mercado. Así como ya se escriben novelas por encargo, después de un acucioso estudio mercadotécnico, para que sean del gusto de los consumidores y se vendan

⁶ LIPOVETSKY, Gilles / ROIX, Elyette, *El lujo eterno. De la era de lo sagrado a la era de las marcas*, Barcelona, Anagrama, 2004, pp. 70 ss.



bien, así ya comienza a haber filósofos que procuran dar gusto a sus lectores y ganar prestigio, dinero y poder.

La Teoría crítica ha influido mucho en nuestro tiempo. No solamente en sus orígenes, con pensadores como Horkheimer y Adorno, que criticaron a la Ilustración y, por lo mismo, la modernidad, sino en nuestra época, en la que Apel y, sobre todo, Habermas han conducido la reflexión y el diálogo filosóficos. Se habla de varias generaciones en la Teoría crítica, según lo cual ahora sería Honneth el heredero, pero no se puede negar que el influjo de las anteriores generaciones fue grande. Por eso es importante ver cómo han desplegado la crítica misma en relación con pensadores de la posmodernidad, o filósofos posmodernos, tales como Lipovetsky. Aunque este último es considerado más bien como sociólogo, ha hecho aportaciones invaluable a la crítica de la modernidad desde el ángulo posmoderno. Como hemos podido ver, los representantes de las diversas generaciones de la Teoría crítica han sido también críticos de la modernidad, pero sin llegar a los excesos de los posmodernos. Ellos ven la modernidad como un proyecto que no pudo rendir bien sus frutos, por haber quedado inconcluso, casi pendiente. Y, desde esa óptica, han opuesto objeciones a los antimodernos, como Lipovetsky.

Mauricio Beuchot

The image shows a musical score for piano, consisting of three systems of music. The first system begins with the instruction "(stringendo)" and a rightward-pointing arrow. The music is written in treble and bass clefs. The first system includes dynamic markings *f* and *ff*, and the instruction "loco" appears twice. The second system continues with *f* and *ff* dynamics. The third system features a *mf* dynamic marking and a "Ped" instruction with a rightward-pointing arrow. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fermatas.

NIKLAS LUHMANN

(Luneburgo, Baja Sajonia, Alemania 1927 – Renania del Norte-Westfalia, Alemania, 1998)

La teoría crítica de Luhmann parte de dos características esenciales: la idea de una superación teórica y metodológica de la totalidad del pensamiento teórico que le precede (filosófico y sociológico) y la puesta en acto de una abigarrada imaginación tecnológica ejemplar. Sobre lo primero, su postura fue clara desde su obra fundacional de hace más de un cuarto de siglo, *Sistemas sociales*, donde afirma:

Sobre la base de la metafísica moderna del sujeto, que partió de la subjetividad de la conciencia, no se han desarrollado ideas persuasivas [...] Una teoría de sistemas autorreferenciales plenos de sentido queda fuera del campo de referencia de la metafísica clásica y de la metafísica moderna del sujeto.¹

1281

Plantea, así, la superación del pensamiento moderno en torno a la circunstancia del ser humano en sociedad (es decir, del ser humano en su totalidad), bajo la afirmación central de que la tradición de pensamiento teórico sobre lo social de la Modernidad es ya insuficiente para aprehender su objeto de estudio. Quien fuera alumno de Talcott Parsons en el posgrado, efectúa una crítica radical de la tradición de análisis social al afirmar que, básicamente, no posee los elementos necesarios para aprehender la especificidad de la Modernidad; a saber, el cambio estructural de un orden jerárquico y estratificado a uno complejo, horizontal y transformativo:

¹ Véase, LUHMANN, Niklas, *Sistemas sociales*, México, UIA / Alianza, 1991, pp. 116-117.

The image shows a musical score for piano, likely from a 20th-century work. It features a complex rhythmic and melodic structure. The score is written for the right hand (treble clef) and left hand (bass clef). The right hand part includes several measures with dynamic markings such as *f*, *loco*, *fff*, *mf*, and *mp*. There are also performance instructions like "(stringendo)" and "Violento, con brio (♩ = ca. 100)". The left hand part includes a *f* marking and a *Ped.* (pedal) instruction. The score is divided into two systems, with a measure rest of 5 measures in the second system. The piece concludes with a *mf* marking and a final chord.

[La sociedad moderna] Se caracteriza por el primado de la diferenciación funcional, que tiene el efecto de una enorme ampliación de comunicaciones altamente especializadas, así como de la efectividad de las mismas. De esta forma, el potencial para la acción humana se puede organizar, especializar y coordinar de un modo que no se había conseguido hasta ahora. La verdad demostrada científicamente, el dinero, el poder organizado por la política y recortado por el derecho, sirven como dispositivos para la acción incluso en aquellos casos en los que el hombre, desde una perspectiva antropológica, nunca actuaría [...] Como resultado de este desarrollo han aparecido una pluralidad de sistemas sociales que combinan una *alta sensibilidad para determinadas cuestiones con indiferencia hacia todo lo demás*.²

Una de las razones principales de la carencia analítica de la tradición moderna de análisis de la sociedad es que ésta ha seguido anclada al aparato de estudio socio-político de la antigüedad. Luhmann hacer ver que todas aquellas teorías de lo social que han pasado a la tradición moderna como “clásicas” y, en consecuencia, como fuente de saber interpretativo de la circunstancia actual, nublan la capacidad de análisis, puesto que fueron concebidas para circunstancias sociales diversas. Ejemplos paradigmáticos son las obras de Aristóteles, Descartes, el Idealismo alemán o Durkheim. Cada uno de estos esfuerzos de interpretación de la situación humana en comunidad fueron estructurados epocalmente; de ahí que la época actual necesite su propia forma teórica, capaz de dar cuenta de su evolución estructural.³ De esta manera, la vasta obra luhmanniana constituyó el esfuerzo de edificación del conocimiento de lo social de esta guisa con una prolijidad encomiable.

Es aquí donde entra de pleno su metaforología analítica con base en conceptos importados de otros saberes como la cibernética y la biología, si bien retrabajados desde la profundidad de análisis del sociólogo alemán. Luhmann realiza una puntual traducción de los conceptos esenciales de la “metafísica del sujeto” a su propia teoría, los redefine o extirpa de acuerdo a necesidades, partiendo siempre de la lógica de interpretación sistema / entorno, que él llama una “lógica de la diferencia” y que, de acuerdo con su visión de las cosas, determina el funcionamiento de la totalidad del acaecer social.⁴ De acuerdo con los presupuestos

² Cfr. LUHMANN, Niklas, *Teoría política en el Estado de Bienestar*, Madrid, Alianza, 1994, pp. 42-43.

³ Al respecto, ver *¿Cómo es posible el orden social?*, Herder, México, 2009.

⁴ “El problema resuelto por este concepto consiste en que el sistema sólo puede determinarse por medio

The image shows a musical score for piano and bass. The piano part is in the upper staff, and the bass part is in the lower staff. The score includes various dynamic markings such as *p*, *pp*, *f*, and *mp*. Performance instructions include *(calando)*, *nervoso*, *lungo*, and *loco*. There are also tempo markings: *Meno mosso* and *poco rall.*. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score is numbered 88, 89, and 158.

de su teoría, que afirma un proceso irreversible hacia la sistematización de la sociedad, debe existir un acoplamiento casi isomórfico entre la teoría y la sociedad. Ambas son maneras de habérselas con la complejidad social de la Modernidad:

El argumento es que un modelo general emerge en el plano subsistémico cuando la diferenciación funcional se convierte en la forma primaria de diferenciación social. La diferenciación funcional requiere un desplazamiento de los problemas del plano de la sociedad al de los subsistemas.⁵

En síntesis, la crítica social de Luhmann es, ante todo, crítica de los instrumentos del análisis crítico de esta. Es la afirmación de la evolución del subsistema científico (en este caso, de ciencia social) hacia la convergencia estructural con la forma presente del sistema social.

Quizá la crítica más evidente que se le puede hacer a la teoría de sistemas de Niklas Luhmann sea afín a la que Karl Popper hizo al marxismo: que es un sistema teórico autosuficiente y no falsificable. Es decir, que en la medida que construye el entramado teórico para aprehender su objeto de estudio, lo hace de manera totalizante. Teoría y sociedad quedan subsumidos en un armazón interpretativo ensimismado. Al operar de esta manera, la propia teoría solventa las dificultades que su estructura pudiera afrontar por medio de sólidos presupuestos que a un crítico externo pudieran parecer simplemente *ad hoc*; y, al observar la amplitud fenomenológica dictaminada desde un núcleo teórico recalcitrante, como es el caso con la teoría sistémica de Luhmann, de manera cierta viene a la mente una crítica de esta guisa.

Luhmann fue ambiguo al afirmar, por una parte, la apertura al tiempo y la contingencia de su teoría, a la vez que, por otra parte, estableció como una necesidad de la evolución social el arribo a su (auto) interpretación sistémica. En ese tránsito ontológico y metodológico

de sus estructuras, es decir, sólo mediante estructuras que pueda construir y modificar con sus propias operaciones; pero, al mismo tiempo, no puede negarse que esta especie de autonomía operativa presupone una cooperación, una acomodación al entorno". Ver LUHMANN, Niklas, "El concepto de sociedad", en *Complejidad y Modernidad: de la unidad a la diferencia*, ed. y trad. Jostexo Berriain y José María García Blanco, Madrid, Trotta, 1998, p. 61.

⁵ Cf. LUHMANN, Niklas, "La diferenciación de la sociedad", en *Complejidad y Modernidad...*, *op. cit.*, p. 84.

Più mosso (♩ = ca. 92)
con espressione
loco
delicato

The musical score is for piano and consists of three staves. It is in G major and 3/8 time. The tempo is marked 'Più mosso' with a quarter note equal to approximately 92 beats per minute. The performance instructions include 'con espressione' and 'loco'. The score features complex textures with triplets and dynamic markings such as *p*, *mf*, and *mp*. There are also markings for 'delicato' and 'loco'. The score includes a pedal marking '(Ped.)' at the bottom left and a fermata at the end.

radica la fortaleza de sus críticos: pudiera ser que la suya haya sido la última teoría pretendidamente científica, panexplicativa, cerrada, autosuficiente y, en consecuencia, autolimitativa de la metafísica occidental.⁶

Manuel Guillén

⁶ Bibliografía recomendada de LUHMANN, Niklas: *Complejidad y Modernidad...*, op. cit.: *Sistemas sociales*, Ciudad de México, UIA / Alianza, 1991; *Teoría política en el Estado de Bienestar*, Madrid, Alianza, 1994, y *¿Cómo es posible el orden social?*, Ciudad de México, Herder, 2009.

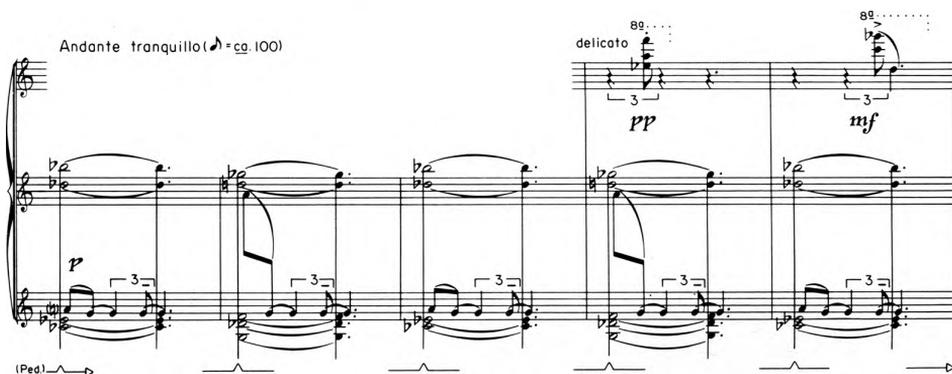
The image shows a musical score for piano, consisting of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as slurs, triplets, and dynamic markings. A 'poco rall.' (poco ritardando) marking is present above the top staff. Dynamic markings include *p* (piano), *pp* (pianissimo), and *ppp* (pianississimo). There are also performance instructions like '(Ped.)' and '88.' with a double bar line. The score ends with a right-pointing arrow.

el sentido desaparecido en el mundo moderno –el mundo dejado de la mano de Dios–, condición que la novela expone en tanto es ella misma la epopeya específica de una época de desamparo trascendental.¹ Este texto, publicado en 1916, está cargado de nostalgia romántica por el pasado y es, hasta la fecha, único de muchas maneras. Antes de él, en 1911, en *El alma y las formas* se habían reunido una serie de ensayos que se convirtieron en un paradigma para varias generaciones de pensamiento crítico. Y después, con la publicación de *Historia y conciencia de clase*, publicado en 1923, Lukács abrió y determinó uno de los caminos más prósperos del marxismo del siglo XX.

Se suele hablar de un joven Lukács en oposición a un Lukács de madurez, en todo caso, al primero debemos *Historia y conciencia de clase*. Las cualidades literarias expuestas en *El alma y las formas* o en *La teoría de la novela*, desaparecieron en los años posteriores a la Primera guerra mundial, en beneficio de un estilo teórico puro impulsado por los intereses derivados de su participación política en la República Soviética Húngara, así como por el intento de tematizar las consecuencias de la guerra mundial. En *Historia y conciencia de clase* Lukács reunió textos que había elaborado desde 1919, entre ellos destaca el ensayo titulado *La cosificación y la conciencia del proletariado*. Tal como él mismo reconoció después, la influencia de Simmel, de Weber, de Dilthey, de Sorel, de Luxemburgo, pero fundamentalmente de Hegel marcan el sentido general de esta obra. En sus palabras, *Historia y conciencia de clase* significó el intento acaso más radical de reactualizar lo revolucionario de Marx mediante una renovación y continuación de la dialéctica hegeliana. Sin duda, en los ensayos que constituyen el núcleo de esta obra, Lukács buscó explicar las raíces histórico-teoréticas y metodológicas del problema de la enajenación-cosificación, en tanto cuestión central de la crítica revolucionaria del capitalismo.

Historia y conciencia de clase siguió un camino propio que con rapidez le distanció de su autor. Primero fue objeto de duras críticas, entre las que predominan aquellas de Rudas y Deborin, que señalaron que la importancia otorgada por Lukács al momento subjetivo en la dialéctica histórica alejaba la discusión teórica de la construcción del método científico. Lukács dio respuesta a estos señalamientos en un texto de 1925 que jamás fue publicado (“Chauvinismo y dialéctica”), en el que denunciaba el intento de aquellos marxistas por hacer del materialismo histórico una ciencia, en el sentido burgués positivista. En el núcleo de la discusión se debatía, en realidad, la importancia o trascendencia de la constitución de la

¹ WIGGERSHAUS, Rolf, *La Escuela de Fráncfort*, Ciudad de México, FCE, 2010, p. 90.



subjetividad en el proceso revolucionario y, más allá de él, en el proceso de emancipación social. A pesar de la lucidez de sus señalamientos, en 1926, Lukács abandonó el camino abierto por su obra, y de alguna manera se reconcilió con la realidad, con la Unión Soviética, con la política estalinista y con la interpretación del marxismo propia de la Segunda y Tercera internacionales. De cualquier forma y más allá del autor, el libro cobró vigencia, habló a la distancia y se convirtió en un hito entre una serie muy particular de intelectuales marxistas o de izquierda en los años posteriores a su publicación.

El atractivo magnético de *Historia y conciencia de clase* radica en el uso de conceptos como enajenación, cosificación, mediación y totalidad. Todos ellos desarrollaron y ampliaron el horizonte crítico de la teoría marxista. Entre sus deudores encontramos a algunos de los teóricos más auténticos del pensamiento crítico del siglo XX. Sin más, se puede mencionar a Adorno y Horkheimer, quienes llevarían a sus límites el diagnóstico de las consecuencias de la oposición característica del pensamiento moderno entre racionalismo e irracionalidad, así como los alcances y la constitución de la cosificación social aducidas por Lukács. El giro radical del pensamiento de Sartre desde *El ser y la nada* hasta la *Crítica de la razón dialéctica*, también abrevó de *Historia y conciencia de clase*. Walter Benjamin, por su parte, reconoció en 1924 la importancia y la impresión que le causó la obra. Y en casos cercanos a nuestra historia intelectual, se debe hablar de la importancia que tuvo para el pensamiento de Adolfo Sánchez Vázquez y Bolívar Echeverría.

La importancia de esta obra tiene que ver con el encuentro de Lukács con el marxismo, ya que fue este descubrimiento el que le hizo caer en cuenta de que el eslabón intermedio de todo fenómeno humano es la “actividad práctico-crítica” del hombre, con su referencia última —“en último análisis”— a la esfera de la economía. Sobre todo, como afirma con fuerza en aquel texto, porque la crítica marxista de la economía política se basa metodológicamente en el programa hegeliano de la “disolución de la inmediatez”—aunque para Hegel ésta tenía que ser abstracta e irrealizable, debido a las limitaciones socio-históricas de su punto de vista—. Al tiempo, pone el acento en la cuestión de la complejidad de las “mediaciones concretas”, porque considera que si el marxismo o el pensamiento crítico suprime estas de su análisis, el resultado es inevitablemente negativo o incluso peligroso, como el “marxismo vulgar”, el “economicismo”, el “utopismo ético”, la “Proletkult” o el “sectarismo”. Por esto, la afirmación sobre la importancia de la economía propia del materialismo histórico, solo adquiere todo su sentido si se es capaz de captar las mediaciones específicas y múltiples en los más variados campos de la actividad humana. Esos campos que no solo están

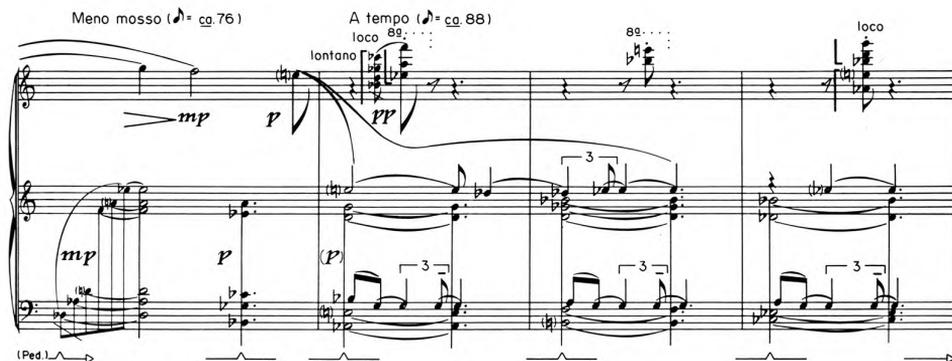
The image shows a musical score for piano, consisting of three staves. The top staff is the right hand, the middle is the left hand, and the bottom is the bass line. The piece is marked with 'loco' and 'rall.' (rallentando). Dynamics range from *pp* (pianissimo) to *mf* (mezzo-forte). The score includes triplets and various articulations. A 'Ped.' (pedal) marking is present at the bottom left.

“construidos sobre” una “realidad económica”, sino que también la estructuran activamente a través de su propia ordenación inmensamente compleja y relativamente autónoma. Solo si se capta dialécticamente la multiplicidad de las mediaciones específicas se puede comprender la noción marxista de economía, afirmaba el húngaro en aquellos años.

En *Historia y conciencia de clase*, Lukács se desliza por el estudio de las consecuencias sociales de la cosificación para descenrañar sus efectos en la constitución de la subjetividad moderna en su forma concreta y potencialmente liberadora: la conciencia. Mas no se trata de la exposición analítica de la conformación de las condiciones epistemológicas del conocer o de las estructuras fundamentales de la subjetividad humana, lejos de ello, Lukács parte del mismo móvil teórico-práctico que caracteriza la obra de juventud de Marx. La conciencia no es conciencia de un sujeto separado del objeto de conocimiento, sino que es autoconciencia del objeto, es decir, es el acto de la toma de conciencia que transforma la forma objetiva de su objeto. Por esto es que la disposición central de la subjetividad en la configuración de la teoría revolucionaria y la categorización de la enajenación-cosificación como forma de la sujetividad capitalista fueron las consecuencias más profundas de la explosiva publicación de este texto en la década de los 20. El distanciamiento de la interpretación positivista del materialismo histórico –propia de la Segunda internacional–, fue el resultado natural de la apuesta teórica del húngaro.

La obra de Lukács posterior a estos primeros trabajos se bifurca hasta convertirse en un complejo y fecundo bosque no falto de contradicciones. Entre algunas de las más destacadas se encuentran *El joven Hegel y los problemas de la sociedad capitalista* de 1938, *Contribuciones para una historia de la estética* de 1953, y el conocido texto *El asalto a la razón* de 1954. Hasta la fecha, buena parte de su pensamiento es desconocido por los lectores hispanohablantes, baste mencionar que su proyecto más ambicioso, *Para una ontología del ser social*, nunca ha sido traducido en su totalidad al español.

Diana Fuentes



JEAN-FRANÇOIS LYOTARD

(Versalles, Francia, 1924 – París, 1998)

Jean-François Lyotard es uno de los filósofos más influyentes de la segunda mitad del siglo XX. El carácter heterodoxo de su obra hace difícil clasificarlo bajo alguna etiqueta. Sin embargo, normalmente se le encuentra en los manuales de historia de la filosofía dentro de la corriente posestructuralista francesa (misma que intenta, insuficientemente, englobar posturas teóricas que van desde la deconstrucción hasta la filosofía del deseo, pasando por la filosofía del acontecimiento, la crítica poscolonial, así como la teoría biopolítica y el pragmatismo lingüístico en las líneas de Wittgenstein y Austin pero en su específica recepción francesa). Por otra parte, cabe decir que el éxito de *La condición posmoderna*,¹ evidenciado por su amplia difusión y recepción (sea favorable o negativa), ha eclipsado el trabajo anterior y posterior de Lyotard. Libro al que, pese a cualquier entusiasta de su filosofía, no es posible negarle su importancia, sobre todo en relación con lo que nos ocupa en la presente antología, es decir, respecto a la polémica que establece con la Teoría crítica, en específico, con Jürgen Habermas y la teoría de la acción comunicativa. Empero, es posible decir que la polémica de Lyotard con el célebre heredero de la Escuela de Frankfurt puede considerarse tan sólo como un aspecto más dentro de una problemática más profunda que recorre la obra del pensador francés: el problema de la dialéctica y la negatividad como dispositivo teórico-metodológico. A continuación reseñamos de forma general y esquemática la filosofía de Lyotard desde este hilo conductor.

1289

¹ LYOTARD, Jean-François, *La Condition postmoderne: rapport sur le savoir*, Paris, Minuit, 1979. (*La condición posmoderna. Informe sobre el saber*, Ciudad de México, Cátedra, 1989). Para una bibliografía completa de Lyotard, ver <<http://www.lib.uci.edu/about/publications/wellek/lyotard/index.html>>, consultado el 30/01/2013.

calando ----- Nostalgico, lamentoso (♩ = ca. 76) stringendo -----

pp cresc. poco a poco

(Ped.)

Se podría decir que la trayectoria intelectual de Lyotard comienza con la publicación de una monografía sobre la fenomenología dentro de la famosa colección *Que sais-je?*² El libro se divide en dos partes: la primera se centra en algunos de los tópicos más importantes de la fenomenología con apego estricto a Husserl, y la pone en contacto con los principales continuadores de dicha corriente, sobre todo del ámbito francés, como Maurice Merleau-Ponty; la segunda parte del libro aclara la relación entre la fenomenología con las ciencias humanas, sean la psicología, la sociología o la historia. Visto en perspectiva, parece que lo que le interesaba a Lyotard de la corriente inaugurada por Husserl fue la posibilidad de establecer un comienzo radical para la filosofía, es decir, la posibilidad de tematizar regiones de la experiencia aún desconocidas tanto para el discurso científico como para el filosófico: la fenomenología, como disciplina pre-teorética que hace una reducción del mundo para mantenerse en el modo en que los fenómenos aparecen a la conciencia, descubre ámbitos de la receptividad que todos los reduccionismos han pasado de largo. Se trata del momento de la síntesis pasiva y de la experiencia realmente *acontecida* (a diferencia de la “realidad efectiva” o *Wirklichkeit* hegeliana), lugar de experimentación afectiva, más que de mera experiencia, de un individuo aún no subsumido o sujetado por los aparatos de captura del Estado o mediado por un Espíritu, o que de estarlo, se torna lugar de ruptura frente a cualquier determinismo. En resumen, lo que intenta Lyotard es liberar la fuerza (pero también la potencia)³ de los afectos y del deseo en la región de la perceptividad, donde esta pasividad se combina, por decirlo de algún modo, con la intencionalidad del sujeto, para producir un *sentido* investido libidinalmente expresado en diferentes dispositivos, sean los del arte, los del discurso teórico, las manifestaciones políticas y sociales, etcétera.

Un pensamiento que entiende el deseo no como carencia ni a los afectos como perturbaciones o meros accidentes de la ratio autónoma, a la par que privilegia la experiencia (no de la conciencia sino la del cuerpo des-*organizado*), tiene que vérselas inevitablemente con la dialéctica hegeliana. Es en este punto donde surgen la mayoría de las divergencias de

² LYOTARD, Jean-François, *La Phénoménologie en Que sais-je?*, Paris, PUF, 1954. (*La fenomenología*, Barcelona, Paidós, 1989).

³ Queda aún la tarea de diferenciar adecuadamente los conceptos de potencia y fuerza dentro de la filosofía de Lyotard. Podríamos decir aquí, arriesgando mucho, que se trata, en principio, tanto de una *fuerza expresiva* como de una *potencia política* del deseo, que significa, en otros términos, el tomar partido por el diferendo y el disenso.

(stringendo) ----- Allegro risoluto, con fuoco (♩ = ca. 104)

violento nervoso loco loco loco loco

legato *sf* *sf* *mf* < *sf* *mf* < *sf*

1 Ped. →

la filosofía de Lyotard respecto de la Teoría crítica y otras corrientes, como las del estructuralismo o el marxismo althusseriano. Por remitirnos solo a la primera de ellas, en *Dialéctica de la Ilustración*, la tarea de la Teoría crítica era la de mantenerse en la negación determinada que denuncia la falsa totalidad de un sistema (del Espíritu en términos de Hegel) que se presenta más bien antagónico al sujeto, tanto en su base económica (el modo de producción capitalista) como en sus producciones simbólicas de superficie (la industria cultural y la instrumentalización de la razón con fines de dominación). Dicha dialéctica muestra, escriben Horkheimer y Adorno, “toda imagen como escritura. Enseña a leer en sus rasgos el conocimiento de su falsedad, que la priva de su poder y se lo adjudica a la verdad”.⁴ Pareciera que si bien la Teoría crítica no aspira a una matematización del mundo como era para la Ilustración, en cambio, sí entiende la *Wirklichkeit* como el libro que describe una segunda naturaleza, una vida alienada o una historia-natural en los términos de Benjamin, en “jeroglíficos” por descifrar de los cuales hay que decir su secreto, con vistas a la emancipación de los hombres hacia un estado de justicia y libertad.⁵ Para Horkheimer, esta utopía se legitimaba y diferenciaba de la utopía abstracta dado que ella apelaba “al estado actual de las fuerzas humanas de producción”.⁶

A reserva de que el capitalismo de entreguerras que conocieron Adorno y Horkheimer sea muy diferente al que se referirá Lyotard años más tarde, el móvil de la dialéctica negativa se mantiene en Adorno y, por su parte, la crítica del capitalismo tardío hecha por Habermas encubriría, en cierto sentido, una dialéctica del reconocimiento del Estado por parte de la sociedad civil en términos de validez y legitimación, así como de la sociedad civil por parte del Estado en términos de desarrollo y calidad del “mundo de la vida” (*Lebenswelt*), mismas que al verse fracturadas producen una crisis sistémica.⁷ Para Lyotard, en cambio, nada de lo anterior es seguro; mejor dicho, de seguir en el dispositivo dialéctico negativo nos manten-

⁴ HORKHEIMER, Max / ADORNO, Theodor W., *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid, Trotta, 2006, p. 78.

⁵ Cfr. HORKHEIMER, Max, “Teoría tradicional y Teoría crítica”, en *Teoría crítica*, Buenos Aires, Amorrortu, 2003, p. 248.

⁶ Ídem, p. 251.

⁷ “Una crisis de legitimación surge cuando las demandas de recompensas conformes al sistema aumentan con mayor rapidez que la masa disponible de valores, o cuando surgen expectativas que no pueden satisfacerse con recompensas conformes al sistema”. HABERMAS, Jürgen, *Problemas de legitimación del capitalismo tardío*, Buenos Aires, Amorrortu, 1975, p. 94.

The image shows a musical score for piano, consisting of three staves: treble clef, bass clef, and a grand staff. The music is in a minor key and features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes. Performance markings include *energico (lo stesso tempo)*, *loco*, *ff*, *mp*, and *mf subito*. There are also dynamic hairpins and accents throughout the piece. The score is numbered 7, 8, 9, and 6 across the staves.

driamos dentro del criticismo que necesariamente presupone un estado de reconciliación como régimen ético-normativo aún por realizarse pero desde el cual legitima su práctica crítica. Esta lógica es la de la lucha de clases, descrita en la figura del amo y el esclavo de la *Fenomenología del espíritu* y, luego, retomada por Kojève y Lacan, donde los oprimidos demandan el reconocimiento del sistema de dominación, es decir, desean el deseo del Otro en el plano de las luchas sociales. En este sentido, al aminorarse la lucha de clases en los Estados europeos de la posguerra a través de la incorporación de derechos civiles y laborales como formas de regulación para la reproducción del Estado liberal, aunado a su contraparte en los Estados totalitarios que bajo el nombre del marxismo suprimieron toda disidencia, la promesa de libertad y justicia (promesa de la Ilustración e intención de la Teoría crítica por ilustrar a la misma Ilustración) pierde toda fuerza para convertirse en un meta-relato que busca legitimarse en el marco del consenso democrático o comunicativo-racional como lo propone Habermas.⁸

Los modos de escapar de la camisa de fuerza de la dialéctica y de los relatos salvíficos son diferentes y varían a lo largo de la obra de Lyotard. En un primer momento (posterior a su monografía sobre la fenomenología), el teórico francés comenzó una intensa y prolífica colaboración en la revista del grupo *Socialisme ou Barbarie*, que dirigían Cornelius Castoriadis y Claude Lefort,⁹ con textos que aún se mantenían en el espectro crítico y militante del marxismo. Quizás el escrito más importante de este periodo sea *El lugar de la alienación en el cambio marxista*,¹⁰ en el cual Lyotard discute con Althusser acerca de la importancia de la categoría de alienación en la obra de Marx y su función para la analítica del capitalismo tardío, criticando el rechazo del autor de *Para leer El capital* de dicha categoría con el argumento de que pertenece al periodo ideológico y no científico de Marx. Lyotard dirá, en cambio, que la alienación no solo recorre toda la obra de Marx, sino que debe ser tratada como esquema

⁸ Cfr. LYOTARD, Jean-François, *La condición posmoderna...*, op. cit., p. 33-34.

⁹ Para una reseña de este periodo, véase la excelente introducción de Jacobo Muñoz al libro a LYOTARD, Jean-François, *¿Por qué filosofar? Cuatro conferencias*, Barcelona, Paidós, 1989.

¹⁰ LYOTARD, Jean-François, *A partir de Marx y Freud*, Madrid, Fundamentos, 1975, pp. 79-166. ("La Place de l'aliénation dans le retournement Marxiste", *Les Temps Modernes*, num. 277-248, Paris, août-septembre 1969; recogido en *Dérive à partir de Marx et Freud*, Paris, UGE, 1973, pp. 78-166).

de crítica que opera en dos niveles, tanto en el teórico, como alienación objetiva del trabajo en general (trabajo creador para Lyotard), como en el nivel de la experiencia en tanto que trabajo-mercancía que amplía la producción del capital, puesto que ambos niveles designan “la ‘realidad’ referencial como realidad alienada”.¹¹ Doble indicación de la realidad referencial, por tanto: déictico de la plusvalía en la superficie como beneficio y cuasi-déictico de la pareja fuerza de trabajo-mercancía / fuerza de trabajo-creadora en el subsuelo de la producción. El primero como indicación indiferenciada en la circulación de las mercancías, es decir, como indiferencia abstracta, cuantitativa; el segundo, el cuasi-déictico, como fuerza alienada no referencial y no indicada, oculta, en su transformación en fuerza de trabajo-mercancía. Este redoblamiento de la categoría de alienación hace imperativa una descripción fenomenológica de las condiciones “actuales” de los trabajadores, pero solo eso, sin explicar esas condiciones como la consecuencia de un proceso histórico del cual ellos son la culminación y el único sujeto *mediante* el que se opere la superación del capital. Para Lyotard, esa explicación sólo desplaza la solución redencionista, religiosa, a otro plano, y produce una burocratización del “Espíritu” bajo la consigna de la toma de poder de los medios de producción por parte del proletariado. Una vez descrita y analizada la fenomenología de la escena social alienada el “crítico” procederá, en cambio, a la construcción de la teoría, una teoría estratégica situada en el terreno del cuasi-déictico que sepa potenciar y expresar su fuerza sin mediaciones, sin abstracciones cualitativamente indiferenciadas pero cuantitativamente diferenciadas por la ley del valor o el régimen del significante en el plano simbólico.

En lo sucesivo, Lyotard se esforzará por producir estos dispositivos teóricos. Keith Crome y James Williams dividen éstos en cuatro bloques:¹² escritos sobre marxismo; trabajos libidinales; paganismo, e investigaciones sobre el “diferendo” o diferencia. Tal división es meramente didáctica, ya que los motivos y las diversas líneas teóricas se cruzan y se tensan mutuamente, sin abandonar, pese a todo, la polémica y el cuestionamiento de la dialéctica y la negatividad.

En *Discurso, figura*,¹³ por ejemplo, Lyotard intenta recobrar los derechos de la sensación, de la visión en específico y del arte pictórico como el lugar de su expresión, misma que no puede pasar por una traducción discursiva, significativa:

¹¹ Ídem., p. 93.

¹² Cfr. CROME, Keith / WILLIAMS, James, eds., *The Lyotard Reader and Guide*, New York, Columbia University Press, 2006.

¹³ LYOTARD, Jean-François, *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 1971. (*Discurso, figura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979).

The image shows a musical score for piano, likely from a piece by Lyotard. The score is written on a grand staff with a treble clef and a 5/8 time signature. It features a sequence of chords and melodic lines. Key markings include:

- Tempo/mood: '(calando)' at the beginning and 'Lontano, estatico (♩ = ca 80)' in the middle.
- Dynamics: 'ancora più p', 'pp' (pianissimo), 'mf' (mezzo-forte), and 'p' (piano).
- Fingerings: Numbers 5, 7, and 8 are placed above notes in several measures.
- Pedal: A '(Ped.)' marking with an arrow is at the bottom left.
- Structure: The score is divided into measures, with some measures containing multiple notes and others being single notes or rests.

lo salvaje es el arte como silencio. La posición del arte supone desmentir la posición del discurso [...] es decir una manifestación espacial que no admite incorporación por parte del espacio lingüístico sin que éste quede alterado, una exterioridad que el espacio lingüístico no puede interiorizar como *significación*.¹⁴

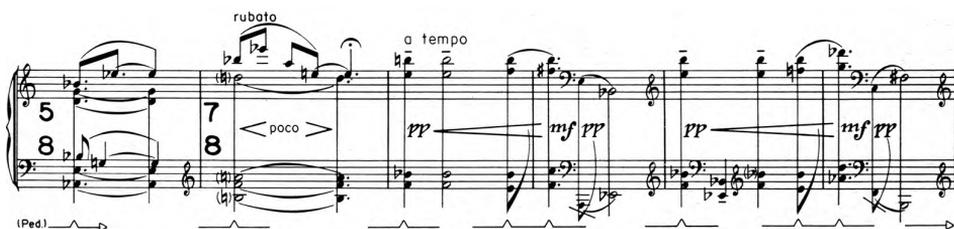
Así, será preciso discutir con las concepciones del discurso que van desde Hegel hasta el estructuralismo, pasando por Freud y la fenomenología de Merleau-Ponty, para poder, finalmente, tematizar lo *figural*. Por otra parte, en *Economía libidinal*,¹⁵ Lyotard pone de nuevo en la superficie, porque Feuerbach y Marx ya lo habían hecho, una crítica de la religión que parte del “análisis” económico de las ganancias y pérdidas libidinales que acontecen en el discurso religioso en sus diferentes facetas, sean las de la religión secular del hombre por el hombre, las de la *crítica* de la economía política o la del psicoanálisis lacaniano; todos ellos discursos atravesados por la negatividad y la pérdida pero anhelantes, descantes de la recuperación y conquista de lo neutro absoluto, el *objeto a* perdido o la conciliación en lo social, parodia inevitable del paraíso adámico.¹⁶ Re-presentaciones y teatralidades de lo deseado que el economista libidinal no puede pasar por alto. Dicho análisis permite distinguir entre las religiones del gran Cero frente a las religiones paganas, más bien afirmativas, escépticas y en extremo pragmáticas. Estas se mueven, escribe Lyotard, más en un plano político, que no es otro que el del espacio de la retórica y la sofística, es decir, del convencimiento y la persuasión sobre lo verosímil. Lo *justo* se produce no gracias a un discurso exterior, una ley ajena (dada o donada por un dios), al cual todas las opiniones, gustos, afectos, pasiones, etcétera, tengan que subordinarse, sino que se produce solo como práctica convalidada por una comunidad que comparte una misma esfera del lenguaje. Apunta Lyotard:

creo que se puede decir [...] que hay paganismo cada vez que hay esta representación harto extraña de que aquél que dice lo justo está él mismo dentro de la misma esfera del lenguaje que aquéllos que serán los recibientes de sus prescripciones y que van, en su momento, a ser juzgados por el juez. El juez se encuentra en la misma esfera de lenguaje, lo que quiere decir que no será considerado como justo sino a partir de sus actos, si se puede decir que

¹⁴ Ídem, p. 32.

¹⁵ LYOTARD, Jean-François, *Economie libidinale*, Paris, Minit, 1974. (*Economía libidinal*, Buenos Aires, FCE, 1990).

¹⁶ No es posible reseñar aquí la enorme influencia del *Anti-Edipo* de Deleuze y Guattari en las reflexiones de Lyotard. Para conocer la lectura de Lyotard de este libro, véase su artículo “Capitalisme énergumène” en *Des Dispositifs pulsionnels*. Paris, UGE, 1973. (“Capitalismo energúmeno” en *Dispositivos pulsionales*, Madrid, Fundamentos, 1981, pp. 9-50).



juza bien, que es realmente justo. Y no será realmente justo sino cuando sus acciones sean justas.¹⁷

A partir de las reflexiones sobre lo pagano y lo justo, no resulta tan extraño el tono y el contenido del informe que realiza Lyotard por encargo del Conseil des Universités del gobierno de Québec sobre la situación del *saber* en las sociedades desarrolladas. Se trata, por supuesto, de *La condición posmoderna*. Después de problematizar en los trabajos sobre el paganismo la noción de metalenguaje en tanto discurso teórico que pretende fundamentar y normar toda decisión política y ética, el problema de estas dos esferas se precipita, por lo que es necesario repensarlas a partir de otro paradigma. Lyotard circunscribe la problemática a la cuestión del *saber*, y describe cómo este circula en las sociedades del capitalismo desarrollado, configurando y, en cierto modo, determinando al mismo capitalismo, por lo que las condiciones de su reproducción ya no se encontrarán más en la base de la fuerza de trabajo productora de plusvalía, sino en el mercado y la circulación de los saberes que “deciden” en primera instancia aquello que habrá de producirse en función de las eficacias y competencias que demande la sociedad “transparente” para reproducir una vida cotidiana cada vez más integrada (más alienada, diría el primer Lyotard). Bajo este panorama, se muestra que “saber y poder son las dos caras de una misma cuestión: ¿quién decide lo que es saber, y quién sabe lo que conviene decidir? La cuestión del saber en la edad de la información es más que nunca la cuestión del gobierno”.¹⁸ La polémica de Lyotard con la Teoría crítica (pero también con cualquier resto de criticismo, sea hermenéutico, deconstruccionista, etcétera), por tanto, parte de la problemática de cómo funciona el lazo social y el gobierno bajo las condiciones actuales del capitalismo (el de la década del 70), si es que su descripción de cambio de paradigma de aquél es correcta.

El lazo social, para Lyotard, está hecho “jugadas” de lenguaje. Así como era para el juez pagano, el poder de decisión le es otorgado a un individuo, a una empresa, a una institución, etcétera, cuando demuestra que *sabe* en la práctica, o al menos que su saber es más convincente dentro de una misma esfera del lenguaje. Elevado a juez, el *decision maker* realiza performativos sobre aquellos que comparten las mismas reglas enunciativas que posibilitaron, en primer lugar, dicho performativo. Cualquiera que comparta las reglas enunciativas pue-

¹⁷ LYOTARD, Jean-François / THÉBAUD, Jean-Loup, *Au juste*, Paris, Christian Bourgeois, pp.73-74. (Trad. Alfredo Léal exclusivamente para el presente trabajo).

¹⁸ LYOTARD, Jean-François, *La condición posmoderna...*, op. cit., p. 24.

The image shows a musical score for piano, likely from a 19th-century repertoire. It consists of two staves: a treble clef staff for the right hand and a bass clef staff for the left hand. The score is marked with various dynamics and tempo changes. Key markings include 'delicato' at the beginning, 'pp' (pianissimo) in the first measure, 'cresc.' (crescendo) in the second measure, 'mf' (mezzo-forte) in the third measure, 'f' (forte) in the fourth measure, 'molto rit.' (molto ritardando) in the fifth measure, and 'rit.' (ritardando) in the sixth measure. There are also markings for 'allargando' and 'a tempo'. The score includes several measures with complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The piece concludes with a final cadence. A 'Ped.' (pedal) marking is visible at the bottom left.

de entrar en el juego de lenguaje, mediante la oposición de sus propias “tiradas” sin buscar consenso o comunicación alguna, más bien operando una agonística enunciativa que ganará o perderá según su eficacia y funcionalidad en el orden de los saberes y/o verosimilitudes. El modo de atacar este juego, dirá Lyotard, es a través de la paralogía. Es decir, de una nueva jugada que entra en contradicción con las reglas del juego y que obliga a este a ampliar sus límites con la incorporación de nuevas reglas o el cambio total del juego mismo. Por tanto, la condición posmoderna podría definirse como la condición de los sujetos deseantes que a fuerza de transgresión y diferendos,¹⁹ instauran paralógicamente nuevas reglas en el juego del lazo social.

En algún sentido, quizá, la polémica de la Teoría crítica, en la línea de Habermas,²⁰ respecto a este último aspecto de la filosofía de Lyotard, sea lo menos importante. En cambio, es posible que aprendamos más de los diferendos, probablemente irreductibles, entre ambas teorías. Podríamos decir con Deleuze que ningún “libro *contra* lo que sea tiene importancia; sólo cuentan los libros ‘a favor de’ algo nuevo, y que saben producirlo”.²¹

Mariano Villegas Osnaya

¹⁹ El diferendo es el tema de uno de los últimos libros de Lyotard. Ahí analiza los modos en que dos enunciados, dos proposiciones, entran en conflicto o diferendo y el modo en que ellos se hacen intraducibles mutuamente. Cf. LYOTARD, Jean-François, *Le Différend*, Paris, Minuit, 1983. (*La diferencia*, Barcelona, Gedisa, 1999).

²⁰ Cf. HABERMAS, Jürgen, *El discurso filosófico de la modernidad*, Madrid, Taurus, 1993. AA.VV., *Habermas y la modernidad*, Madrid, Cátedra, 2001.

²¹ Cf. DELEUZE, Gilles, “¿Cómo reconocer el estructuralismo?” en *La isla desierta y otros textos (1953-1975)*, Valencia, Pre-textos, 2005, p. 250.

The image shows a musical score for piano, consisting of four measures. The first measure is marked "a tempo" and "pp". The second measure is marked "(pp)". The third measure is marked "p dolce". The fourth measure is marked "allargando" and "p". The score includes dynamic markings, articulation marks, and a pedal point indicated by a "Ped." symbol at the bottom left.

ALASDAIR C. MACINTYRE

(Glasgow, Escocia, 1929)

MacIntyre y la Teoría crítica

El deterioro creciente de la capacidad comprensiva y normativa de la razón moderna es la clave que permite entender el supuesto que estructura la lectura de los procesos sociales y políticos de los teóricos críticos¹ compartida por MacIntyre. En esta afinidad en la precomprensión teórica del discurrir de los procesos de racionalización moderna resalta la pérdida de capacidad de establecer y evaluar fines. La racionalidad queda reducida al nivel de medios estipulados para realizar fines que se excluyen del alcance de la razón. Ésta se subjetiviza en dos momentos estrechamente entrelazados: por un lado, desaparecen los criterios de una racionalidad objetiva que pudieran estipular un orden de prelación que articule una jerarquía de bienes que constituyan, y orienten, la voluntad de los hombres; por otro lado, los valores de la moral utilitaria se instituyen en dominantes para enjuiciar las preferencias que rigen las elecciones y las consecuencias de las acciones. Lo que se sustrae con la desobjetivación de la razón es la referencia a una totalidad comprensiva, que en el desciframiento social de los teóricos críticos pervive en la noción de reconciliación de heredad hegeliano-marxista. Debíamos atender en la recepción de ese tópico, caro a la crítica de la unilateralidad de la modernización, a los ecos que produce la temprana crítica

1297

¹ Con cierta laxitud, que hace abstracción de las diferencias, entenderemos aquí por Teoría crítica a un conjunto de autores que comprenden, entre otros, a Adorno, Horkheimer y Marcuse. Para un vasto estudio ver WIGGERSHAUS, Rolf, *The Frankfurt School. Its History, Theories, and Political Significance*, Cambridge, MIT, 1995.

(allargando) ----- Grave, oscuro (♩ = ca. 69) rall. e perdendosi ----- lunga

sotto voce

p *più p* *pp* *lunga*

pp *ppp* *lunga*

il bosso legato es

(Ped.) →

MAZDAZAR, V. (1997)

de Hegel a la fría Ilustración burguesa y la continuidad del ideal comunitario en Marx expresado en la crítica del egoísmo mediante la apelación a la esencia genérica del hombre.

La cosificación del mundo producido por la racionalidad instrumental se ha convertido, para la Teoría crítica,² en una totalidad falsa que desmiente los potenciales emancipatorios que postulaba la razón ilustrada. Del complejo diagnóstico que estos autores realizan a partir de la década del 30 quiero centrarme en una noción que es pertinente para nuestra relación con el autor escocés: individuo. El estudio de las sociedades alienadas está guiado por la noción de decadencia del agente moral y político. Las sociedades de masas son estructuradas por complejos procesos de dominio que desindividualizan, por ende son sociedades donde lo colectivo se impone mediante un deterioro de las capacidades del individuo para determinar libremente su vida e intervenir políticamente: son sociedades totalmente socializadas o administradas. Se percibe en esta postura teórica la apropiación dialéctica de la teoría de la racionalización de Lukács y de la psicología de las masas de Freud. En la *Crítica de la razón instrumental* uno de los apartados tiene por tema el ascenso y decadencia del individuo. La desindividualización por subjetivación de la razón es el motivo de la crítica al utilitarismo moral y político y ante ella no es válido por reaccionario, advierte Horkheimer desde una perspectiva histórico-filosófica, apelar a una revitalización de la tradición estructurada en torno a contenidos religiosos. La marcha de la historia gobernada por la calculabilidad universal no se revierte mediante la apelación a una comunidad articulada religiosamente —él alude al tomismo como corriente relevante de su tiempo— ya superada por la razón moderna.

Los teóricos críticos, con matices en cada autor y a través de las diversas épocas, tendrán como idea rectora una comunidad de individuos libres, donde ninguno de los dos, comunidad e individuo, se perciba como incondicionado o se ignore su ser mediado.

La adscripción de Macintyre al marxismo en su primera etapa, hasta la década de los 70,³ está signada por una posición, que estructura asimismo su obra posterior, de rechazo del individualismo y de la sociedad liberal. Su tarea intelectual está motivada por una composición del marxismo con el cristianismo. De ello quiero resaltar dos momentos que asume la noción de totalidad: el contextualismo epistémico que sitúa históricamente la razón y la comunidad cultural como matriz de sentido. Los dos son expresión de que el saber y el querer de los hombres están enraizados en la praxis social.

² Ver HORKHEIMER, Max / ADORNO, Theodor, *Dialéctica de la Ilustración*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988; HORKHEIMER, *Crítica de la razón instrumental*, Buenos Aires, Sur, 1969.

³ Una colección de escritos de esa etapa en BLACKLEDGE, Paul / DAVIDSON, Neil, eds., *Alasdair MacIntyre's Engagement with Marxism. Selected Writings 1953–1974*, Leiden, Brill, 2008.

1298

Piano

Andante misterioso (♩ = ca. 88)

pp il basso sotto voce

ff

mf

f

deciso : loco

Ped →

El abandono del marxismo⁴ como teoría que permita comprender y superar los problemas de la razón unilateral se coliga a una radicalización del rechazo de la cultura liberal, ahora basada en Aristóteles y posteriormente en una perspectiva aristotélico-tomista. En *Tras la virtud* MacIntyre sienta las bases comunitaristas de su trabajo de investigación sobre el fenómeno de lo moral, delinea su diagnóstico de lo que él llama el fracaso del proyecto ilustrado de fundamentación de lo moral y describe los efectos desastrosos de ese fracaso sobre una actualidad que no acierta a percibir el caos.

La función teórica de la idea de totalidad política en el comunitarismo es doble. Por un lado, la constitución del orden es trascendente a la voluntad de los individuos: las leyes de la comunidad en la que las vidas se desarrollan es precedente e informante. No solo es imposible pensar las costumbres como efecto del libre arbitrio de los individuos, sino que la existencia de estos adquiere inteligibilidad como integrantes de determinada comunidad. Por el otro, la comunidad es immanente a los individuos: los criterios de lo razonable, el tipo de relación con el pasado, la específica concepción de la voluntad, la formación de los motivos, en fin, todo lo que es parte integrante de la vida humana y lo que constituye la interioridad se singulariza por la pertenencia a una historia compartida. Ser alguien y saber lo que debo hacer es inteligible si encuentro mi lugar dentro de un orden que distingue qué es lo debido para alguien singular como yo.

Una de las más tenaces disposiciones de MacIntyre está centrada en oponerse a la concepción moderna de un yo adelgazado, descorporeizado. Desmontar esta ficción que se encuentra en la base de la pura racionalidad del sujeto liberal implica, por un lado, encontrar un modelo de subjetividad situado que se contraponga al del emotivismo y decisionismo moral y del liberalismo político; y por el otro, contraponer una comprensión del yo situado que se respalde en el entorno de una comunidad de origen articulada reflexivamente en la tradición como condición de posibilidad de toda experiencia. La concepción narrativa de la tradición entiende esta como algo que

lleva consigo de modo característico una historia de sí misma, siempre abierta a la revisión, en la que el pasado se caracteriza y se vuelve a caracterizar en función de las valoraciones [que van desarrollándose] de la relación de las varias partes de ese pasado con los logros del presente.⁵

⁴ Retrospectivamente dirá: "desde siempre, dentro del marxismo se oculta cierto individualismo radical". MACINTYRE, Alasdair, *Tras la virtud*, Barcelona, Crítica, p. 320.

⁵ MACINTYRE, Alasdair, *Tres versiones rivales de la ética. Enciclopedia, genealogía y tradición*, Madrid, Rialp, 1992, p. 193.

The image shows a musical score for piano, likely from a 19th-century work. It features two staves: a treble clef staff with a 7/8 time signature and a bass clef staff. The score is divided into three measures. The first measure begins with a *rall.* (rallentando) marking and a dynamic of *sf* (sforzando), followed by *mf* (mezzo-forte). The second measure starts with *a tempo*, *stringendo fino al Violento con brio*, and *loco* (ad libitum) markings, with dynamics of *pp* (pianissimo) and *mp* (mezzo-piano). The third measure continues with *loco* and *mp* markings. Pedal points are indicated by a 'Ped.' marking with a right-pointing arrow at the bottom of the first and third measures.

Un individuo solo puede percibirse a sí mismo como parte de una historia global donde se inscribe y se hace inteligible su vida como una narrativa particular. El “concepto narrativo del yo” hace al individuo partícipe como coautor de las historias en las que se forma su identidad. Por un lado, el individuo es aquello por lo que los otros lo tienen; y, por otro lado, es alguien que cuenta como interpelante en las historias de los otros. La respuesta a la pregunta ¿qué debo hacer? envía a la prioritaria de ¿quién soy yo? Y esta última solo se contesta si se atiende a que la identidad personal es descifrable si se es consciente de que la

historia de mi vida está siempre embebida en la de aquellas comunidades de las que derivo mi identidad. He nacido con un pasado e intentar desligarme de ese pasado a la manera individualista es deformar mis relaciones presentes. La posesión de una identidad histórica y una identidad social coinciden.⁶

El metarrelato que es la tradición permite situar la individualidad como una identidad construida por el plexo formado por las relaciones intersubjetivas. Esto desmiente de plano la postura ilustrada liberal, que cree poder definir la subjetividad de la acción moral por la posesión de una racionalidad práctica que es motivada por necesidades concebidas aparte de los vínculos sociales.⁷

La identidad entre particular y universal, que sostiene la construcción conceptual de MacIntyre, en su exigibilidad de realización política encierra el riesgo bastante previsible de desembocar en expresiones concretas de cariz totalitario apocador de la individualidad libre y racional. El que se rechace la antropología individualista y el atomismo social no conlleva a que se acepte la identidad convencional entre individuo y sociedad. Porque esto implicaría una potencial ontologización de la narración global, que anularía la posibilidad de la nota discordante que pueden representar las narraciones particulares. Lo que caracteriza a las cerradas sociedades tradicionales es un sistema de referencias dentro del cual el individuo encontraba sus patrones de racionalidad y en el desempeño de su papel social hallaba lo que era lo debido para él. La identidad entre moral individual y *eticidad* simplificaba las cuestiones en torno del esclarecimiento y de la justificación del deber.

⁶ MACINTYRE, Alasdair. *Tras la virtud*, op. cit., p. 272.

⁷ “Los individuos son primordiales y la sociedad de orden secundario; la identificación del interés del individuo es previa e independiente a la construcción de cualquier lazo moral o social entre los individuos”. Ídem, p. 307.

(stringendo) -- >

mp

mf

f

ff

loco

m.d.

(Ped.)

La postura comunitarista del autor está pensada desde el contraste crítico con la modernidad mediante los criterios que le provee una noción de tradición homogénea que al ser emparejada al lenguaje funciona como concepción del mundo singular en torno a un núcleo de acuerdos fundamentales.⁸ De acuerdo a esa noción reguladora, que configura lo que tiene que ser una vida social plena, los conflictos característicos de la modernidad sobre lo que debe hacerse se perciben como un caos.

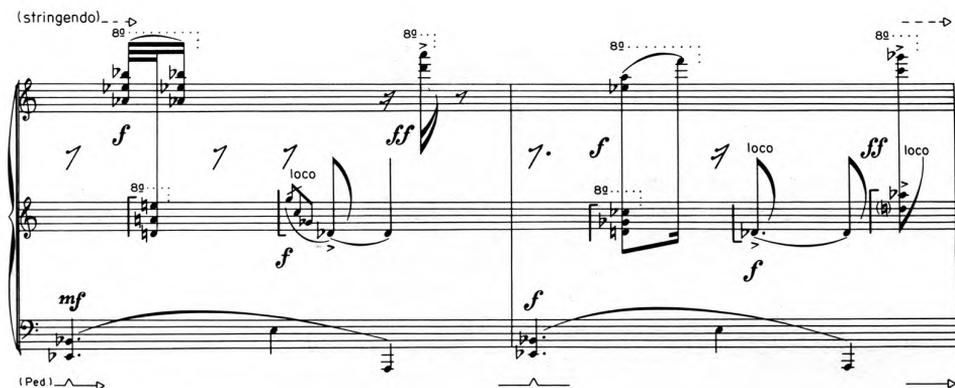
Creemos que el problema que afronta la posición de restauración tradicional de MacIntyre está articulado en torno a las expectativas de autodeterminación y autorrealización modernas que forman el suelo sobre el que descansan nuestras ideas referidas a la estipulación de lo válido entre hombres libres. La pretensión de los individuos libres de ser respetados en su derecho a determinar sus propias vidas también incluye la elección a mantener, o cambiar, el modelo ejemplar de vida en el cual se sienten realizados. Con este aspecto se reconoce el carácter esencial para la identidad individual de los discursos –o relatos– de autoentendimiento que expresan una singularidad cultural pero no se los ontologiza. Además de ello no está clara la postura de MacIntyre, y su factibilidad en la complejidad de las sociedades actuales, al proponer que algún ideal de vida particularizado puede acoger, o imponerse, a otros.⁹

La idea de polis y la de identidad personal posibilitadora de desempeño moral de MacIntyre le conducen a rechazar, junto con el liberalismo, la noción de democracia por creerla demasiado cercana a perpetuar las sociedades liberales modernas que MacIntyre identifica con la completa instrumentalización de los acuerdos básicos sociales.

No obstante los reproches de MacIntyre, las condiciones de las sociedades diferenciadas de Occidente no pueden prescindir de la democracia como idea englobante de un con-

⁸ “Pero los intentos de construir una moralidad para individuos libres de la tradición, bien por apelación a una de las muchas concepciones de la universalidad o a una de las igualmente multifacéticas concepciones de utilidad o a las intuiciones compartidas o a alguna combinación de éstas, al final, se ha convertido en una historia de continuas disputas sin resolver; de modo que ningún relato no-cuestionado o no-cuestionable surge para aquello en que consiste una moralidad independiente de la tradición, y por consiguiente, tampoco ningún conjunto neutral de criterios por medio de los cuales las pretensiones de tradiciones rivales y competidoras pueda juzgarse”. MACINTYRE, Alasdair, *Justicia y racionalidad. Conceptos y contextos*. Barcelona, Eiuusa, 1994, p. 319.

⁹ Ver *Justicia y racionalidad*, cap. XIX.



junto de procedimientos que aseguran un ámbito de mediación normativa entre diversos universos valorativos. La democracia representa un modelo de regulación de la sociedad en la que el tratamiento de los conflictos se sostiene en un conjunto de procesos de establecimiento, y revisión crítica, de acuerdos que son provisionales. Por ende, podríamos decir, por la propia imposición de la modernidad a la que la idea de democracia trata de comprender en su faz política, las condiciones de ejercicio de la libertad y desempeño normativo de los individuos, concebidos como ciudadanos, no pueden quedar restringidas a la noción de bien sustancial colectivo. Para entender la complejidad estructural de la vida en las sociedades modernas, que MacIntyre tematiza, y para situar correctamente el significado, justificación, y potenciales de realización de la democracia como organización política de esas sociedades, se tiene que desconectar la directa vinculación que hace MacIntyre entre contexto de vida ético y posibilidades de fundamentación del orden político. Esto no supone un desmedro tan catastrófico de los horizontes con los que la vida individual se puede interpretar como significativa. Por ello, si las fuentes de la tradición se han secado –o angostado– por efecto de la racionalización social y política, no se puede recrear su significatividad más que a partir del desarrollo de una política que reconozca el derecho a la diferencia en los modos de vida particularizados que tienen individuos que han *elegido* mantenerse en ellos. Con ello la promoción del bien común se continúa en torno a la defensa y extensión de una cultura política que se estructura en torno a la comprensión, el respeto y la expresión de las diferencias.

Para terminar, la discrepancia abismal entre las intenciones reconciliadoras de la Teoría crítica y el ideal armonizante de MacIntyre se plasma en que si para el último solo en la totalidad de cada tradición hay verdad, para los primeros se impone, como afirmó Adorno en *Minima moralia*, que “el todo es lo no verdadero”.

Onelio Trucco

(stringendo) Violento, con brio (♩ = ca. 100) calando

88 89 89 89

f *fff* *fff* *mf*

loco loco

5 4 4

f *fff* *mp* *mf*

(Ped.)

HERBERT MARCUSE

(Berlín, 1898 – Starnberg, RFA, 1979)

Herbert Marcuse se encuentra entre los máximos exponentes, junto con Max Horkheimer y Theodor Adorno, de la primera Teoría crítica de la Escuela de Frankfurt. Desde el inicio advierte los límites de una declinación reductiva del materialismo histórico de tipo sociológico y positivista; busca entonces un correctivo en un programa de “fundación” e integración del análisis histórico-social en una teoría de la “historicidad” como “modo de ser” específico del hombre, formulada bajo el modelo de la ontología que Martin Heidegger expuso en *Sein und Zeit*. A través de la confrontación con la conceptualización heideggeriana, Marcuse intenta, pues, recuperar los conceptos de “trabajo”, “revolución” y “praxis” en sus plenos espesores teóricos, más allá del simple significado económico-disciplinario, como referencia a una dimensión en la que se tratan la subjetividad y la existencia de los hombres.¹

Su ingreso al Institut für Sozialforschung en 1933 marca el abandono de las experimentaciones ontológicas de los años precedentes y el inicio de la colaboración con Marx Horkheimer en la elaboración del proyecto de la Teoría crítica. En el ensayo “Philosophie und kritische Theorie” Marcuse acentúa la herencia de la tradición filosófica, y, en particular, de la filosofía clásica alemana, desde Kant a Hegel, que se reúne en la Teoría crítica de la sociedad: “la filosofía aparece, así, en los conceptos económicos de la teoría materialista”.² La

1303

¹ Cfr. MARCUSE, Herbert, “Neue Quellen zur Grundlegung des Historischen Materialismus”, *Schriften*, Frankfurt, Suhrkamp, 1978-1989, Bd. 1, pp. 509-555. (“Nuevas fuentes para fundamentar el materialismo histórico”, en *Para una teoría crítica de la sociedad*, Caracas, Tiempo Nuevo, 1971, pp. 7-71).

² MARCUSE, Herbert, “Philosophie und kritische Theorie”, *Schriften*, Frankfurt, Suhrkamp, 1978-1989, Bd. 3, p. 227.

The image shows a page of a musical score, likely for piano. It features a complex melodic line with trills and triplets, and a bass line with sustained chords. The score includes performance instructions such as "calando", "Meno mosso", "poco rall.", "nervoso", "lunga", "loco", and dynamic markings like "p", "pp", "mp", and "f". The score is written in a key with one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The page number "1303" is visible in the top right corner.

Teoría crítica es la representación de la realidad desde el punto de vista de su transformación. Es la huella del volumen de 1941 *Reason and Revolution*, en el cual presenta el pensamiento hegeliano como el modelo de una “filosofía negativa”, es decir, de una filosofía que opone a los meros datos las mejores posibilidades develadas de la realidad y se coloca, de este modo, en los orígenes de la misma teoría marxista de la sociedad. Esta última constituye la Teoría crítica por excelencia. En la posguerra, Marcuse se mueve en la dirección de una revisión de tales concepciones. En tanto que punto de llegada de esta fase de su reflexión, los tres libros publicados entre 1955 y 1964 marcan su retirada del marxismo *clásico* y el inicio de una investigación dirigida hacia la formulación de un nuevo modelo de teoría de la sociedad. Mediante el desarrollo y explicitación de motivos presentes en *Dialektik der Aufklärung* de Horkheimer y Adorno, la “filosofía del psicoanálisis” delineada en *Eros and Civilization*³ se ocupa de profundizar el análisis histórico-social a la luz de la “historia subterránea” de la civilización occidental, que se desenvuelve debajo de la “manifiesta”. La historia es la que da lugar a la inscripción de las relaciones de dominio en la subjetividad humana, aquella de la represión de las pulsiones y de un ambivalente “retorno de lo reprimido”, que da cuenta tanto de la ferocidad y de la destructividad que marcan los acontecimientos históricos cuanto de la protesta contra el orden represivo —una protesta que encuentra su expresión más elevada en la dimensión estética—. Marcuse concluye cómo una sociedad libre debe desarrollarse “más allá del principio de realidad” y en condiciones de una “sublimación no represiva” de las pulsiones. *Soviet Marxism*⁴ no se limita a producir una crítica del carácter autoritario del régimen soviético ni de su misma afinidad con las sociedades occidentales en términos de racionalidad técnico-científica; delinea, más que nada, la parábola del marxismo *oficial*, la cual escapa del alcance real de los procesos de modernización que, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, minan el nexo entre el desarrollo capitalista y el ascenso del proletariado como sujeto revolucionario; Marcuse concluye de ello una creciente bifurcación de la realidad, que las mismas “adaptaciones” con las que la teoría de Marx habrá de confrontarse en el curso del siglo XX no alcanzan a colmar sino al precio de forzamientos y deformaciones, por lo que los esfuerzos históricos correspondientes dan lugar, más que

³ MARCUSE, Herbert, *Eros and Civilization. A Philosophical Inquiry into Freud*, Boston, Beacon Press, 1955.

⁴ MARCUSE, Herbert, *Soviet Marxism. A Critical Analysis*, New York, Columbia University Press, 1958.

Più mosso (♩ = ca. 92)
con espressione
loco

delicato

p *mf* *mf* *p* *p*

(Ped) →

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass line. The tempo is marked 'Più mosso' with a quarter note equal to approximately 92 beats per minute. The mood is 'con espressione' and 'loco'. The score includes various dynamic markings such as *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *mp* (mezzo-piano). There are also performance instructions like 'delicato' and 'loco'. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and uses a variety of articulation marks like slurs and accents. A pedal point is indicated at the bottom left with '(Ped) →'. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

nada, a formas inéditas de dominio social. *One Dimension Man*⁵ representa la tentativa de re-escritura de las vicisitudes y los resultados de la modernidad a partir del papel de la técnica. La noción de “tecnología” en tanto que dominio con la que trabaja Marcuse, pretende aludir a un complejo que conjunta los términos que el marxismo clásico ha distinguido como polis de una relación dialéctica: producción y relaciones sociales, estructura social e ideología, teoría y praxis. La nueva existencia tecnológica, “unidimensional”, parece haber vaciado tanto la lucha de clase en sentido tradicional cuanto la esfera cultural en la cual había encontrado su expresión la protesta contra la injusticia real; todo esto de acuerdo a una tendencia que debe entregar, al final, la vida de los individuos al triunfo de la “conciencia feliz”.

En las reflexiones más tardías, elaboradas bajo el impacto de la protesta estudiantil y social de mediados de los años 60, repartidas en una multiplicidad de escritos de distinto aliento, y reunidas en los volúmenes *Essay of Liberation, Counterrevolution and Revolt* y *The Aesthetic Dimension*, las investigaciones sobre el psicoanálisis y el análisis de la sociedad industrial avanzada están orientadas a la elaboración de la nueva teoría de la transición: la idea de que con el crecimiento vertiginoso de la productividad y la reducción del trabajo socialmente necesario tenga lugar la emergencia entre los jóvenes, en las metrópolis de Occidente, de “nuevas necesidades” radicadas en lo íntimo de la subjetividad individual y en una profunda contradicción con la moral social y el principio represor y destructivo del capitalismo avanzado, parece plantear una suerte de “coyuntura entre la dimensión erótica y la política”.⁶ Aún más que la consciencia, los procesos cognitivos se vuelven decisivos en el ámbito de la producción, tanto así que la estabilidad de las relaciones sociales resulta minada. Marcuse enfatiza de esta manera el papel del “cuerpo” y de lo “inmaterial”. En este sentido, es relevante la controversia que se desarrolla en la correspondencia con Adorno de 1969 en torno al tema de “Teoría crítica y praxis política”. Marcuse sostiene ante Adorno –quien reafirma las razones de la distancia entre la Teoría crítica y la *new left*– la necesidad de que la misma Teoría crítica no solo tome posición explícitamente frente a las

⁵ MARCUSE, Herbert, *One-Dimensional Man. Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*, Boston, Beacon Press, 1964

⁶ MARCUSE, Herbert, “Political Preface to *Eros and Civilization*”, KELLNER, Douglas, ed., *Collected Papers of Herbert Marcuse*, London, New York / Routledge, 1998, vol. 1; MARCUSE, *Toward a Critical Theory of Society*, *op. cit.*, vol. 2, 2001, p. 103.

The image shows a musical score for piano, likely from a piece by Philip Glass. It features three staves: a treble staff at the top, a middle staff (likely for the right hand), and a bass staff at the bottom. The music is in a key with one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The score includes various musical notations such as triplets, dynamics (p, pp), and a 'poco rall.' marking. The bass staff has a 'Ped.' (pedal) marking. The score is numbered 7 and 8 at the end of the lines.

manifestaciones más feroces del dominio social, a partir de las masacres perpetradas por la agresión norteamericana en Vietnam –“solo, en números, inferiores a los crímenes de los nacional-socialistas”–, sino que se revele también “permeable a los efectos de realidad”,⁷ es decir, en condiciones de aceptar en el mismo tejido conceptual las protestas juveniles difundidas a escala mundial.

La reflexión entera de Marcuse está dirigida a definir la identidad de la Teoría crítica, su estatuto de verdad y la relación con la práctica. Esta identidad se mueve entre una concepción, desarrollada sobre todo en el curso de los años 30, de la Teoría crítica como *Aufhebung* de la filosofía, actualidad del materialismo histórico y reflejo de la contradicción capitalista, y la búsqueda de un nuevo modelo teórico, que tiene lugar, principalmente, en las investigaciones de los años 60 y 70. Marcuse ha marcado, sin lugar a dudas, los límites del marxismo clásico: la referencia a un concepto de progreso que descansa sobre un verdadero fetichismo de las fuerzas productivas, el reclamo persistente a una noción estática de clase y de lucha de clase, y, sobre todo, un déficit de reflexión o bien de verdadera auto-comprensión. Intentó repensar la dialéctica desde una concepción que veía el procedimiento histórico expuesto a la incidencia de la “contingencia” y a la irrupción del “alienado”.⁸ Con más decisión de la que hubo en Horkheimer y Adorno, Marcuse expuso la teoría frankfurtiana en confrontación con los resultados de la sociología crítica contemporánea (por ejemplo, con los análisis de la “nueva clase obrera” de Serge Mallet) y propuso la exigencia de un desenvolvimiento teórico capaz de sacar a la luz las nuevas experiencias históricas. En particular –en confrontación con la teoría adorniana de la “vida dañada”, del individuo socializado en la huella de la mercancía–, Marcuse propuso la exigencia de una comprensión de carácter emancipador de los modos de socialización. Tales exigencias y tentativas definen la colocación específica de la reflexión marcuseana en el marco de la Teoría crítica frankfurtiana. La “psicología política” de origen freudiano, la teoría de la técnica, la noción de las “nuevas necesidades”, constituyen la tentativa de abrir nuevas di-

⁷ Carta del 4 de junio de 1969, MARCUSE, Herbert / ADORNO, Theodor W., *Briefwechsel, Frankfurter Schule und Studentenbewegung. Von der Flaschenpost zum Molotowcocktail*, Hrsg. Wolfgang Kraushaar, Zweitausendeins, Hamburg, 1998, Bd. 2, p. 649.

⁸ Cfr. en particular MARCUSE, Herbert, “Zum Begriff der Negation in der Dialektik” (1966), *Schriften, op. cit.*, Bd. 8, 1988, p. 198.

Meno mosso (♩ = ca. 84)

loco

pp

Più mosso (♩ = ca. 100)

molto rubato legato e cantabile

p

mp

pp

molto rit. ————

88

lunga

ppp

lunga

lunga

(Ped) →

recciones de investigación. Sin embargo, es cierto, pareciera que Marcuse privilegiase con frecuencia la síntesis teórico-filosófica en la investigación de lo particular, puesto que sus conceptos, más que realizar esquemas con la capacidad de recoger provisionalmente en sí los materiales emergidos y promover ulteriores investigaciones, tienden frecuentemente a adquirir una cierta autosuficiencia para dilatarse en grandes bosquejos de filosofía de la historia. Esto vale en particular para la reelaboración de la teoría freudiana de las pulsiones. No faltan las críticas a este respecto. Entre las más significativas, Jürgen Habermas lamentó cómo la recurrencia al psicoanálisis marca, tanto en *Dialektik der Aufklärung* cuanto en *Eros and Civilization*, un desplazamiento “de la historia a la naturaleza”,⁹ ello concerniría particularmente a la articulación marcusiana de la subjetividad antagonista en los términos de la teoría de las pulsiones, cuyo vitalismo oscurecería el potencial emancipativo contenido en la intersubjetividad del acuerdo. En términos no muy disímiles, Michel Foucault retomó el regreso a la integración de una identidad originaria en el uso marcusiano —y aún más general, frankfurtiano— del tema de la represión, característico de la filosofía del sujeto de tipo tradicional.¹⁰ Juicios semejantes subestiman la conducción del problema propuesto por Marcuse en el momento en el que alude programáticamente a la necesidad de traer a la luz el contenido histórico de las pulsiones freudianas: el problema, por lo demás, actual, de una comprensión específica correspondiente a la dimensión propia de la subjetividad, que evita tanto entregarla a las dimensiones idealistas de la tradición filosófica cuanto deducirla de los procesos histórico-objetivos. Por otro lado, la impresión de que Marcuse haya operado una formulación del problema en términos todavía inadecuados es fuerte, en la medida en la que no interrogó hasta el fondo el estatuto de los conceptos fundamentales de Freud y del psicoanálisis, los utilizó con una historicización insuficiente y les avaló, más bien, las proyecciones filogenéticas, la tendencia a marcar una historia de la especie; así, derivó de ello un momento de ingenuidad, si se quiere, un déficit reflexivo, cuya sombra recae también sobre una amplia parte de su reflexión más tardía.

⁹ Cfr. HABERMAS, Jürgen, “Psychischer Thermidor und die Wiedergeburt einer rebellischen Subjektivität”, *Politisch-philosophische Profile*, Frankfurt, Suhrkamp, 1981; ver también HABERMAS, “Einleitung zu einer Antifestschrift”, en *Antworten auf Marcuse*, Frankfurt, Suhrkamp, 1968.

¹⁰ FOUCAULT, Michel, “Adorno, Horkheimer, Marcuse: chi è “negatore della Storia”?, intervista rilasciata a Duccio Trombadori”, *Colloqui con Foucault: pensieri, opere, omissioni dell'ultimo maître-à-penser*, Roma, Castelvecchi, 2005, pp. 79-87.

Andante tranquillo (♩ = ca. 100)

delicato

pp

mf

p

mf

(Ped.)

A un escrito poco notado, Marcuse agregó, empero, algunas notas en las que quizá delinea de mejor forma la condición y las tareas del pensamiento frente a la injusticia y la infelicidad reales: como ideación, “memoria” de los conceptos y de las experiencias en las que la protesta contra la terrible realidad ha encontrado su expresión, e igualmente principio de “análisis sin compromisos”¹¹ de lo existente.

Luca Scafoglio

Traducción del italiano: Virginia Saji

¹¹ MARCUSE, Herbert, “Zur Stellung des Denkens”, HORKHEIMER, Max, *Zeugnisse. Theodor Adorno zum sechzigsten Geburtstag*, Frankfurt, Europäische Verlagsanstalt, 1963, p. 48.

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves. The right-hand staff (treble clef) contains a melodic line with a 'loco' section marked above it. The left-hand staff (bass clef) contains a rhythmic accompaniment with triplets. The score includes dynamic markings: *pp*, *p cantabile*, *mp*, and *mf*. There are also performance instructions like 'roll.' and 'Ped.' (pedal). The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 3/4 time signature.



309 1104508

REDONDA

KARL MARX

(Tréveris, Prusia occidental, Alemania, 1818 – Londres, 1883)

Karl Marx o la crítica de la modernidad, el capitalismo y la civilización

Presentar en el siglo XXI la racionalidad crítica que fundó Karl Marx de ningún modo podría realizarse partiendo de la premisa de que entre el lector contemporáneo y su obra existiera en nuestros días un camino despejado o desbloqueado. Quizás nunca en la historia del pensamiento crítico la obra de un autor haya sido objeto de tan múltiples y sustanciales desvirtuamientos como la obra de Marx.

En este sentido, es paradójica pero reveladora la polaridad formal de las lecturas preponderantes que tanto de la *Crítica de la economía política* como del Materialismo histórico se llevaron a cabo, desde diversos campos disciplinarios, en el curso del siglo pasado. Palabras como aquellas que expresó Foucault cuando se refirió al pensamiento de Marx como un discurso que se mueve como “pez en el agua” solo mientras se encuentra en la “episteme del siglo XIX”, no hacen más que proyectar la inocultable reducción que múltiples lecturas han efectuado sobre todo de *El capital* como una obra presuntamente historicista, que corresponde puramente a una fase en la marcha del capitalismo y en la historia de la humanidad; en curioso contraste, principalmente en el ámbito disciplinario de la antropología, el Materialismo histórico ha sido leído, ante todo, como un discurso que –desde una perspectiva diferente pero con afinidad a los proyectos de Hegel y Spencer– pretende teorizar no una fase sino la totalidad de la historia de la humanidad, lo que supuestamente sería la prueba de verdad de que conforma un discurso eurocentrista e incluso autoritario que lanza una lectura evolucionista de la marcha de la civilización. Entre la lectura historicista y la lectura evolucionista de la obra de Marx, sin embargo, pese a su polaridad efectiva pero formal, existe una profunda convergencia esencial: las dos bloquean el acercamiento

Meno mosso (♩ = ca. 76) A tempo (♩ = ca. 88)

mp p pp 89... loco

lontano

mp p (p) 3 3 3

(Ped.)

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves. The top staff is the treble clef and the bottom staff is the bass clef. The score is divided into two main sections. The first section is marked 'Meno mosso (♩ = ca. 76)' and includes dynamic markings 'mp' and 'p'. The second section is marked 'A tempo (♩ = ca. 88)' and includes dynamic markings 'pp', '89...', and 'loco'. There are also markings for 'lontano' and '3' (triplets) in both staves. A pedal marking '(Ped.)' is at the bottom left.

contemporáneo a la teoría crítica que fundó, precisamente, porque, al suspender y hasta variar su radicalidad, hacen de su racionalidad una perspectiva integrada al mito del progreso.

Absorbido y vencido por el mito del progreso —un discurso que construye una lectura invertida de la historia del poder contemporáneo como si fuera no la tragedia que es sino, al revés, la marcha indetenible de una mejoría creciente y universal del sistema de convivencia—, fue el marxismo progresista —de ningún modo Marx, como considera Foucault—, el que con sus dos vertientes, el marxismo socialdemócrata y el marxismo soviético, leyó la historia moderna como sinónimo inextricable e indisoluble del progreso. Al circunscribir historicistamente el pensamiento de Marx al siglo XIX, el marxismo socialdemócrata le adjudicaba no haber podido ver presuntas transformaciones que el siglo XX había traído consigo para la historia del capitalismo, al hacer de este un sistema social que, con base en el desarrollo de la economía y el bienestar social, conducía a la generación gradual pero ascendente del socialismo, gracias a la expansión de la planificación que permitía instalar el crecimiento del capital monopolista y financiero. Al exacerbar las crisis capitalistas como fuerza presuntamente detonante de un derrumbe garantizado e ineludible, el marxismo soviético posicionaba al “desarrollo de las fuerzas productivas” como el núcleo de una historia destinada a desplazar y reemplazar las relaciones capitalistas por las relaciones socialistas de producción para llevar la historia hacia adelante. Como puede verse, por un lado o por otro, fueron el marxismo socialdemócrata y el marxismo soviético los que calificaron la marcha de la historia moderna como la de un progreso económico y político irreversible y prometedor.

Si el lector del siglo XXI —que vive en la era de la crisis epocal de la mundialización capitalista, la crisis global de mayores impactos y peligros en la historia moderna—, pretende introducirse en *El capital* para acceder a las claves epistemológicas que indudablemente abre para descifrar esta crisis, enfrenta el reto inevitable de identificar y desmontar los obstáculos que para su acercamiento ha conformado el marxismo progresista. Lejos, pero en verdad lejos, de haber quedado entrampado en la definición unívoca de la modernidad realmente existente, como un orden puramente progresista o puramente decadente, si un alcance heurístico hace radical la *Crítica de la economía política* de Karl Marx es su desciframiento, sin igual, de la ambivalencia ineludible que, entrecruzando sin cesar progreso y devastación, vuelve propiamente esquizoide la legalidad histórica de la acumulación y la mundialización capitalistas.

Posicionar la contradicción valor de uso / valor como núcleo de la crítica de Marx a la modernidad capitalista es, precisamente, lo que permite acceder a su fino desciframiento

calando ----- Nostalgico, lamentoso (♩ = ca 76) stringendo ----->

The musical score is written for piano and consists of two systems of staves. The first system includes a treble and bass staff with various musical notations, including triplets and dynamic markings like 'pp'. The second system continues the piece with a 'cresc poco a poco' marking and a 'stringendo' instruction. The score concludes with a double bar line and a final chord.

(Ped) ----- Ped. ----- Ped. -----

de la ambivalencia epocal que caracteriza la historia del capitalismo y, sobre todo, nuestra era.

Lo que en el capítulo I de *El capital*, el capítulo dedicado a la Mercancía, se presenta como la contradicción valor de uso / valor, dando cuenta del choque entre el sentido de afirmación con el que el valor de uso sintetiza el proceso de reproducción de la vida humana y el sin sentido con el cual la propiedad privada golpea ese proceso, instalando un peligro de muerte generalizado que la forma valor neutraliza sin resolverlo jamás, en el capítulo V adquiere la forma de la contradicción entre el proceso de trabajo y el proceso de valorización, poniendo al descubierto que la plataforma de la lucha de clases en la sociedad capitalista reside, justo y ante todo, en la fundación de una peculiar forma de esclavitud. Lo que diferencia históricamente, afirma Marx, la esclavitud antigua de la esclavitud moderna consiste en que mientras en aquella la violencia opresiva es nítida y cristalina, en ésta adquiere una forma sumamente singular: una forma económica-anónima que propicia directamente complicidad. La expropiación de medios de producción al productor directo, que genera como efecto dominó la expropiación de sus medios de consumo, dirige incertidumbre vital o, para decirlo mejor, peligro de muerte contra los trabajadores, y funciona como el soporte que los lleva a asumir como principio organizativo de su estrategia elemental de sobrevivencia, de su etos moderno, la interiorización de una violencia que empieza siendo exterior para introyectarse cuando se admite como legítimo que el derecho para vivir lo da la mercantificación de la fuerza de trabajo. Admitir, una y otra vez, que solo se tendrá derecho al salario si y solo si se produce riqueza excedente para la clase dominante moderna y la acumulación capitalista, hace de la violencia económico-anónima contemporánea una violencia que los dominados modernos, efectivamente, vuelven objeto de introyección porque, en lugar de contrarrestarla, ceden y la aceptan para reproducirla históricamente al interiorizarla. Sin esta violencia, que la dominación formal del trabajo por el capital funda, el sistema global capitalismo sería sencillamente imposible.

Pero la crítica a la modernidad capitalista desde la contradicción valor de uso / valor arriba a uno de sus mayores alcances cuando se demuestra que el capitalismo, con base en su dominación o subsunción real del trabajo, hace de la modernidad fundamento de un simulacro de paz, es decir, de un tiempo de *pax*. Hacia el cierre del libro I de *El capital*, Marx descifra la ley general de la acumulación capitalista demostrando que el capitalismo domina el progreso de la técnica moderna para hacer de él la fuerza central de apuntalamiento de

(stringendo) - - - - - Allegro risoluto, con fuoco (♩ = ca. 104)

88... nervoso

violento *sf*

tr.

loco 88... loco

legato

5 8

mf < *sf* *mf* < *sf*

sf

6 8

7

8

(Ped.)

su poder, y con ello embiste tendencialmente de modo cada vez más agresivo el proceso de reproducción de la vida social. Hacer de cada paso en la innovación de la técnica moderna una fuerza que, para reducir los gastos del capital, produce población sobrante, esto es, una pluspoblación entre la que ciertamente se dan heridos y muertos, al mismo tiempo que se enfrenta a esa población sobrante contra los trabajadores empleados, como un dispositivo de presión que impele a éstos a admitir como pago salarios cada vez más bajos y jornadas laborales que traen consigo más altas tasas de explotación, le permite a Marx mostrar la tendencia epocal de una forma de modernidad que hace del alto a la violencia un simulacro histórico. No es para nada casual que, por eso, importe términos originarios del argot militar al discurso económico moderno: cuando califica a la multitud de desempleados como *ejército de reserva*, mucho más que usar éste término solo como sinónimo de masa, revela que —para decirlo parafraseando a Clausewitz— con la modernidad capitalista la economía se torna la continuación de la guerra por otros medios. Revela que el capitalismo hace uso y abuso de la modernidad como fundamento de la guerra de clases.

Nada más lejos del mirador de Marx, entonces, que leer la historia moderna desde el mito del progreso.

Sin embargo, desde la racionalidad crítico-dialéctica que funda y que le permite descifrar la encrucijada socialismo o barbarie, que es la que sí atribuye a la marcha de la mundialización capitalista, Marx sabe precisar la ambivalencia epocal de nuestra era: sabe reconocer que, sin dejar de ser efectivo y radical, justo ahí donde está el peligro, contradictoriamente, a la vez, ahí se juega la presencia de la potencialidad histórica de modernidades alternativas, que no pueden concretarse porque están siendo objeto de una especie de autosabotaje.

En este sentido, es sumamente interesante percibir el peculiar modo epistemológico con que sucede la transmisión de la herencia que, más que la Escuela de Frankfurt en general, Horkheimer y Adorno, ante todo en la *Dialéctica de la Ilustración*, reciben de la racionalidad crítica con la cual Marx descifra la ambivalencia epocal de la modernidad capitalista.

Aquel bello pasaje en la *Dialéctica de la Ilustración* en el que introducen su alusión a Pro-meteo —cuya entrega del fuego a los hombres despierta la esperanza de ir más allá del “eterno retorno” de su obediencia a los dioses, es decir, de un futuro abierto a la soberanía—, sería enteramente incomprensible sin la profunda valoración que hace Marx de Aristóteles, precisamente, al indagar los fundamentos tecnopolíticos de una modernidad alternativa. Paradójicamente, aunque Aristóteles vivió en lo que Marx en los *Grundrisse* denomina la “infancia

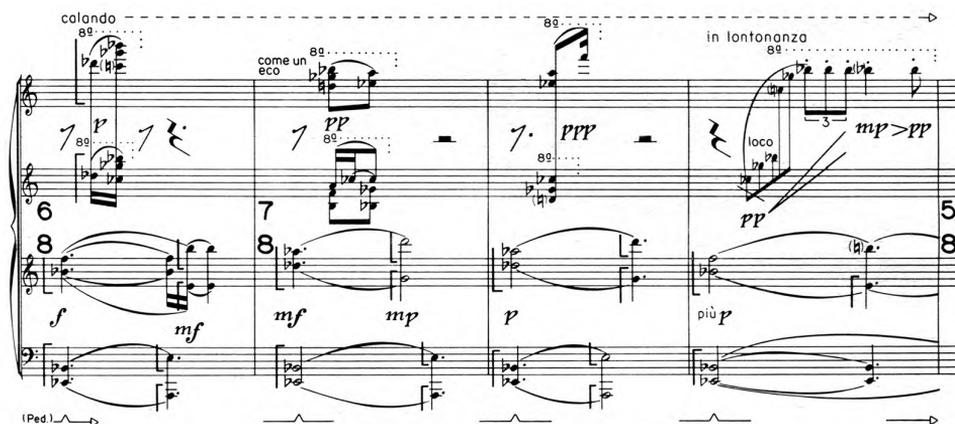
The image shows a musical score for piano, likely a section from a larger work. It consists of three systems of music, each with a treble and bass clef staff. The tempo is marked "energico (lo stesso tempo)". The score includes various dynamic markings: *sf* (fortissimo), *loco* (ad libitum), *mp* (mezzo-piano), and *mf subito* (mezzo-forte subito). There are also performance instructions like "molto espressivo" and "Ped." (pedal). The music features intricate rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and complex chordal structures. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 8/8. The score is divided into measures by bar lines, with some measures containing multi-measure rests.

de la civilización”, tuvo la genialidad de interrogarse profundamente si sería posible ir más allá de la esclavitud para reorganizar la vida de la polis. Y al hacerlo atinó a entrever, siglos antes de la modernidad —en eso reside la genialidad que Marx le reconoce—, el fundamento que la técnica automática pondría para superar la dominación social: según Marx, más que en el saludo de Antípatro a la invención del molino hidráulico como símbolo de una Edad de Oro, no añorable sino por inventar, es en la portentosa perspectiva de Aristóteles en torno a las estatuas de Dédalo y los trípodes de Hefesto donde se ubica la condición tecnológica de posibilidad para superar toda forma de dominación social. Independientemente de que las limitaciones técnicas de su época le llevaron a concluir que era materialmente inviable, Aristóteles fue el primero que supo ver que “si cada uno de los instrumentos pudiera realizar por sí mismo su trabajo, cuando recibiera órdenes, o al preverlas”, “para nada necesitarían [...] los amos de esclavos”.

Pero, por supuesto, para Marx, si necesaria e imprescindible, es invariablemente insuficiente la condición tecnológica de posibilidad de la liberación social: porque en su concepción de la historia de la modernidad esta es un *proceso abierto*, en el que tanto la barbarie como el socialismo son viables y posibles, si y solo si los dominados modernos asumen ejercer su soberanía política y, desde ahí, inventan su desenajenación histórica desactivando su complicidad con el capitalismo, sería posible aprovechar el potencial contenido en la técnica moderna para conducirla por trayectorias contrapuestas al capitalismo al servicio del mejoramiento cualitativo del mundo social-natural.

Podría decirse así que la racionalidad de Marx, radicalmente *crítica del mito del progreso*, no lanza por la borda el *proyecto crítico del progreso*. Su racionalidad es crítico-dialéctica, precisamente, porque ahí donde ubica el fundamento del peligro, ubica también, al revés, el potencial utópico concreto de la libertad; pero este constituye un potencial que solo la praxis dialéctica podría mundanizar, que solo la autodeterminación podría volver mundo y realidad. En este sentido, para él, el progreso lejos de ser un destino constituye una posibilidad, incierta pero factible, que tienen que realizar los dominados modernos que elijan ser sujetos de la historia.

Esta “dialéctica de la ambigüedad” —para recordar una expresión de Walter Benjamin—, *mutatis mutandis*, también rige la visión de Marx sobre la historia de la civilización en el Materialismo histórico, que está muy lejos de ser un discurso evolucionista. Como bien



lo constatan los *Formen*, los *Apuntes etnológicos* de Marx y *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado* de Engels –que se basa en aquéllos–, el Materialismo histórico no concibe la marcha de la civilización de Occidente y de Oriente como el viaje de una flecha que va solo hacia adelante. La historia de las civilizaciones es escudriñada como un proceso invariablemente abierto, en el que significativos avances y decisivos retrocesos se entrecruzan en acuerdo a la toma de posición de los sujetos y el *rapport de forces* en la lucha de clases, de suerte que nada garantiza un camino único y un desenlace inevitable.

Para concluir, cabe decir que, pese a heredar la fundamentación tecnopolítica de la crítica al capitalismo de Marx, Horkheimer y Adorno, sin embargo, no alcanzan a diseccionar suficientemente la polaridad que existe entre Marx y el mito del progreso, porque pierden de su perspectiva la teoría de la subsunción real del trabajo por el capital, la *Dialéctica de la Ilustración* quizás sea la primera obra que equivocadamente caracteriza a Marx como un autor fascinado ante el progreso de la técnica moderna. Frente a la *Dialéctica de la Ilustración*, *El capital* abre una racionalidad crítica más incisiva para descifrar la especificidad esquizoide con la que la modernidad capitalista combina progreso y devastación.

Luis Arizmendi

(calando) ----- Lontano, estatico (♩ = 80)

5 7 5 7 5 7 5
 8 8 8 8 8 8 8
 ancora più p pp mf pp mf p
 (Ped.)

MAURICE MERLEAU-PONTY

(Rochefort-sur-Mer, Francia, 1908 – París, 1961)

Este filósofo francés no se asumió como crítico radical, pero ejerció la crítica de distintas maneras. Con una reflexión muy fina, y con análisis certeros, puso en evidencia muchas deficiencias de la psicología y la filosofía del siglo XX. Él se sitúa principalmente en la primera mitad de esa centuria, pues nació en 1908 y murió en 1961, de manera inesperada y en plena madurez. Tal vez haya que decir, por eso, que fue muy brillante y que alcanzó muchas metas en pocos años, pues llegó hasta catedrático del Collège de France, una institución tan prestigiosa.¹ Primero hablaré de su labor crítica y después sobre su repercusión en la Teoría crítica de la Escuela de Frankfurt.

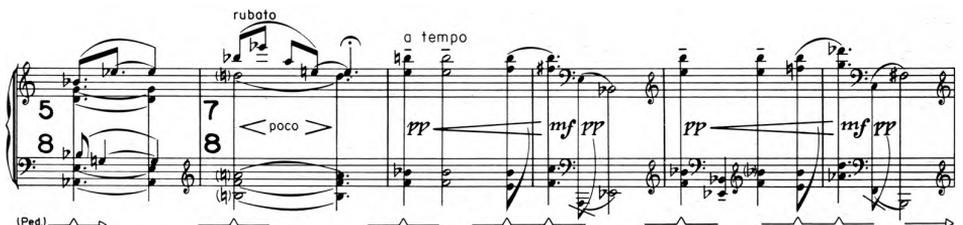
Merleau-Ponty comenzó por una crítica de la psicología de su momento, que discutió fuertemente al conductismo o behaviorismo en su primer libro, *La estructura del comportamiento*, de 1942. Lo hizo utilizando la psicología de la forma o Gestalt (Kofka y Weber), para hacer ver que la percepción no es meramente pasiva, pues organiza su objeto perceptual. El conductismo es demasiado pasivo y mecanicista, no da cuenta de la vida humana, que se manifiesta con tan gran variedad en lo psicológico. El hombre es conciencia, pero también es cuerpo. Parece recoger la reflexión de Descartes, y cambiarla de sesgo, pues no se refugia en el alma, sino que da preferencia al cuerpo.² La materia y la vida se unen dialécticamente. Además, en esa obra defiende la fenomenología.

Por eso, ya ubicado en la psicología fenomenológica, se centra en ese conocimiento sensitivo, que ya había trabajado, y lo desarrolla en *Fenomenología de la percepción*, de 1945. Allí hace uso de ese instrumento conceptual y critica a su propio fundador, Husserl. Alega que la fenomenología husserliana es demasiado esencialista y, por lo mismo, rayana en el idealismo. Prefiere una fenomenología más existencialista, como la de Heidegger. En esa línea, nuestro filósofo francés quiere edificar una ontología existencial. Efectivamente, la percepción cons-

1317

¹ RAVAGNAN, Luis María, *Merleau-Ponty*, Buenos Aires, CEAL, 1964, p. 116; BOBURG, Felipe, *Encarnación y fenómeno (la ontología de Merleau-Ponty)*, Ciudad de México, UIA, 1996, pp. 115 ss.

² MERLEAU-PONTY, Maurice, *La estructura del comportamiento*, Buenos Aires, Hachette, 1957, pp. 280 ss.



truye sentido y no únicamente lo encuentra. Criticando el dualismo cartesiano, es decir, la separación de alma y cuerpo, insiste en que el cuerpo es importante, contiene la intencionalidad del sujeto.³

También critica a Sartre, del que fue amigo, pero después se distanció acremente de él. La incomunicación sartreana le parece muy reduccionista, y él abre al hombre a la comunicación en el mundo social. Incluso apunta a las relaciones interpersonales, como las de la sexualidad y del afecto. Igualmente, cuestiona el psicoanálisis freudiano, al cual reinterpreta en sentido existencial. Resalta el papel del deseo y da a la sexualidad un carácter dialéctico. Ya el mismo cuerpo es comunicación, mediante gestos y acciones, pero en todas ellas hay ambigüedad. También la hay en el lenguaje. Pero es la comunicación la que nos sitúa en el mundo humano y social.

En *Sentido y sin-sentido* (1948), adopta el marxismo, pero le da un sesgo existencialista.⁴ También aclara que es uno muy distinto del de Sartre. Después de haber colaborado con este autor en la redacción de la revista *Temps Modernes*, se aparta de él, como ya mencionamos, y desarrolla un existencialismo diferente, más basado en la fenomenología y en Heidegger. Pero también critica a este último, y se esfuerza por levantar un humanismo, del que ya indicó que no es como el sartreano. Con la misma libertad juzga al marxismo, y propone uno dialéctico y sin dogmas, en *Las aventuras de la dialéctica* (1955). Simone de Beauvoir, la mujer de Sartre, sale en defensa de este y ataca a nuestro filósofo en *J. P. Sartre vs. Merleau-Ponty* (1956). Esto nos muestra la relación crítica que se daba entre ellos.

En *Elogio de la filosofía*, conferencia con la que inaugura su cátedra en el Colegio de Francia, en 1953, Merleau-Ponty señala la crisis en la que se hunden los estudios filosóficos, pero defiende la vigencia de esta disciplina y menciona a sus ilustres antecesores en esa silla: Bergson, Le Roy y Lavelle. Resalta la necesidad de la filosofía, pero no como una cosa demasiado seria, sino que sabe usar de la ironía y aligerar el pensamiento.⁵ De este modo podrá ser significativa para el hombre.

Merleau-Ponty muere en plena madurez, en 1961, a los 53 años. Dejó inconclusa su obra *Lo visible y lo invisible*, que se publicó póstuma, en 1964. Allí hace una crítica de la filosofía

³ MERLEAU-PONTY, Maurice, *Fenomenología de la percepción*, Ciudad de México, FCE, 1971, pp. 73 ss.

⁴ MERLEAU-PONTY, Maurice, *Sens et non sens*, Paris, Nagel, 1948, pp. 185 ss.

⁵ MERLEAU-PONTY, Maurice, *Elogio de la filosofía*, seguido de *El lenguaje indirecto y las voces del silencio*, Buenos Aires, Galatea / Nueva Visión, 1957, p. 47.

The image shows a musical score for piano, likely from a 20th-century composer. It consists of two staves: a treble clef staff for the right hand and a bass clef staff for the left hand. The music is written in a key with one flat (B-flat major or D minor). The score includes various performance markings: 'delicato' at the beginning, 'pp' (pianissimo) for the first two measures, 'cresc.' (crescendo) for the third measure, 'mf' (mezzo-forte) for the fourth measure, 'f' (forte) for the fifth measure, 'molto rit.' (molto ritardando) for the sixth measure, and 'a tempo' for the seventh measure. There are also markings for 'rit.' (ritardando) at the end of the piece. The score features complex chordal textures and melodic lines, with some measures containing triplets and slurs. The piece concludes with a final chord and a fermata.

de la conciencia, heredera del racionalismo. Vuelve a poner de relieve la función del cuerpo. Este se divide en dos: el fenoménico y el objetivo. Entre este último y las cosas coloca la “carne” (*chair*), concepto que le sirve para conectar el cuerpo con la percepción sensible y con el lenguaje. Esto ha causado cierto escándalo, pues algunos consideran que alude a algo “invisible” o no material; pero está en su misma lógica, por cuanto que esa “carne” opera un quiasmo de ida y vuelta de la percepción hacia las cosas y viceversa, y hace que el hombre se relacione con los entes a través del lenguaje. Por eso la carne es “lenguájica” (*langagière*).⁶ Aquí reinterpreta las categorías del libro de Sartre *El ser y la nada*, y las conecta dialécticamente, de modo que la nada sea algo interior al ser, un límite suyo, o sea que sirve incluso para definirlo. Mas, a la ontología nadificante o demasiado nihilista de Sartre le opone una consideración metafísica basada en Marcel, en su concepto del cuerpo. El cuerpo o carne es un elemento del ser, abre el camino a su percepción y en cierta forma lo ilumina.

La ontología de Merleau-Ponty concede un papel importante a la carne, como gozne entre el ser y el fenómeno. Es herencia de la modernidad, porque es fenomenológica, en el sentido de que ya no hay noúmeno; sólo fenómeno. No hay otro punto de partida más que él. Pero también rebasa el mero ámbito fenoménico, pues no se queda en lo dado; quiere una noción de ser más dinámica y flexible, casi una ontología débil. Va más allá del sujeto y del objeto, pues lo percibido es ser, pero también lo es la percepción, y así el sujeto tiene algo del objeto y éste algo de aquél. Se co-implican, se tocan en ese terreno intermedio que no es ni cuerpo ni mente, sino *carne*. Se trata de un entrecruce, con mucho sentido de la mediación. La noción de reversibilidad, vinculada a la de quiasmo, le da al pensamiento de Merleau-Ponty una gran plasticidad, el *ego* es el lugar donde se encuentran la percepción y lo percibido, el fenómeno y el ser.⁷ Es un punto de encuentro dialéctico.

En *La prosa del mundo*, publicado hasta 1969, Merleau-Ponty reflexiona sobre el psicoanálisis, y trata de remontarlo planteando que, si nos centramos en el texto, iremos más allá de lo que está escrito. Invita a “hacer gritar” al inconsciente, ver al lenguaje como compuesto de significaciones casi corpóreas que casi tocan el mundo; así se recupera la función mediadora de la carne entre el hombre, el lenguaje y las cosas.

⁶ MERLEAU-PONTY, Maurice, *Signos*, Barcelona, Seix-Barral, 1964, pp. 105 y ss.

⁷ RAMÍREZ, Mario Teodoro, *El quiasmo. Ensayo sobre la filosofía de Maurice Merleau-Ponty*, Morelia, UMSNH, 1994, pp. 40 y ss.

The image shows a musical score for piano, consisting of four measures. The first measure is marked "a tempo" and "pp". The second measure is marked "pp". The third measure is marked "p dolce". The fourth measure is marked "allargando" and "p". The score includes dynamic markings, articulation marks, and a pedal point at the bottom left.

Merleau-Ponty rechazó el substancialismo en todas sus formas, tanto en la de estructura, como en la de sujeto, al menos como sujeto autoposicionado y diáfano. Por eso su pensamiento ha sido llamado filosofía de la ambigüedad (por Alphonse de Waelhens). Pero es que nuestro pensador se opuso a las pretensiones de claridad y distinción, que en realidad eran simplificaciones, cosa que ha resultado muy conocida en el positivismo antiguo y nuevo, como se refleja en el conductismo dentro del ámbito de la psicología. Por eso tuvo que ser tan crítico, aunque siempre lo fue con mucha finura. No atacó por erística, o por el deseo de destruir, sino por el más sano de comprender, y tratar de remediar.

En un tiempo en que el racionalismo hacía despreciar al cuerpo en filosofía, él se propuso reivindicarlo; y, ayudado por la insistencia en el cuerpo en el pensamiento de Gabriel Marcel, logró hacerlo. Igualmente, fue crítico del marxismo, o sostuvo un marxismo crítico, ya que denunció los desmanes del estalinismo con su imperialismo *sui generis*. Eso lo hace en *Humanismo y terror. Ensayo sobre el problema comunista* (1947). También, como ya se ha indicado, en *Las aventuras de la dialéctica*, continúa esa crítica certera de los excesos de los soviéticos. No en balde no encontró buen lugar en el Partido Comunista Francés ni en la facción maoísta de Jean-Paul Sartre.

Más bien, Merleau-Ponty fue muy lúcido y supo oponerse a las ideas anquilosadas de su momento, algo más que la primera mitad del siglo XX, muchas de las cuales ya venían endurecidas por el positivismo del siglo XIX y de principios del XX. Por eso fue muy crítico, aunque no presenta la apariencia de filósofo aguerrido y de pelea. Supo criticar a los principales pensadores de su tiempo, como a Heidegger y a Sartre. Pero también supo recibir de ellos lo que le parecía valioso. Y lo que retomó lo transformó, le dio un sesgo nuevo, con su brillante creatividad.

Merleau-Ponty ha desarrollado una corriente crítica, y por eso ha sido tomado en cuenta por la Teoría crítica de la Escuela de Frankfurt, a través de Jürgen Habermas, uno de sus más connotados miembros. En una entrevista para *New Left*, Habermas señala:

Mis intenciones y convicciones básicas a mitad de los años 50 se han visto impregnadas por el marxismo occidental, por la discusión con Lukács, Korsch y Bloch, por Sartre y Merleau-Ponty, y naturalmente por Horkheimer, Adorno y Marcuse.⁸

⁸ Citada por SOTELO, Ignacio, "El pensamiento político de Jürgen Habermas", en GIMBERNAT, José Antonio, ed., *La filosofía moral y política de Jürgen Habermas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1997, p. 148.

(allargando) ----- Grave, oscuro (♩ - ca. 69) rall. e perdendosi ----- lunga

The image shows a musical score for piano, likely from a 19th-century work. It features three staves: a vocal line at the top, a right-hand piano line in the middle, and a left-hand piano line at the bottom. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 5/8. The score is marked with various dynamics: *p* (piano), *più p* (piano più), *pp* (pianissimo), and *ppp* (pianississimo). Performance instructions include *sotto voce* (softly), *lunga* (long), and *il basso legato* (the bass legato). There are also tempo markings: *Grave, oscuro* (slow, dark) and *rall. e perdendosi* (ritardando and fading). A measure number '7' is indicated in the right-hand staff. The score is numbered '(89)' at the beginning. A small signature 'J. G. Schumann' is visible on the right side of the score.

Es decir, tomó de nuestro autor francés el ejemplo de su marxismo crítico, que el francfortés igualmente ejerció en un momento de su trayectoria.

Además, Merleau-Ponty ha repercutido en ámbitos franceses y en el mundo de habla hispana. De hecho, influyó, por ejemplo, en Gilles Deleuze y, a través de él, que ha sido muy leído en español, ha tenido presencia en nuestros países. De cualquier manera, Merleau-Ponty ha sido muy valioso por sí mismo, y su pensamiento ha iluminado a muchos, aunque ahora la filosofía parece haber tomado otros derroteros.

Así, nuestro autor ha dejado su influencia en muchos pensadores recientes. Tal ha ocurrido en la nueva filosofía anti-cognitvita de la mente, como en Hubert Dreyfus, que ha estudiado bajo esa óptica la inteligencia artificial. También ha influido en filósofas feministas, como Rosalyn Diprose e Iris Young. Ellas aprovechan la teoría de la carne para explorar los modos de pensar que tienen las mujeres, por ejemplo el de la generosidad. También la corporalidad femenina, que lleva a la apreciación de que el comportamiento corporal de la mujer es muy diferente del que tiene el hombre, y eso ayuda a marcar las diferencias entre los géneros y la identificación de cada uno de ellos. Igualmente, ha tenido repercusión en la eco-fenomenología, con David Abram, que usa mucho la noción de carne para establecer relaciones entre el hombre y la naturaleza, basadas en la interdependencia. Así se descubre el cuidado que el ser humano debe ejercer sobre los recursos del planeta. Más que a dominar, el hombre está llamado a cuidar, y a ello lo inclina ese concepto de carne que funge como mediador entre él y la naturaleza.

The image shows a musical score for piano. The title is "Andante misterioso" with a tempo marking of quarter note = 88. The score is in 4/4 time and consists of two staves. The right hand (treble clef) starts with a 7-measure rest, then enters with a series of chords and melodic lines. The left hand (bass clef) starts with a 7-measure rest, then enters with a bass line. The score includes dynamic markings such as *pp*, *sf*, *f*, *mf*, and *f*. There are also performance instructions like "deciso" and "loco" above the right hand, and "il basso sotto voce" and "(pp)" below the left hand. The score ends with a 7-measure rest in the right hand and a 7-measure rest in the left hand. A pedal marking "Ped" with an arrow is at the bottom left.

BLANCA

JEAN-LUC NANCY

(Caudéran, Burdeos, Francia, 1940)

Jean-Luc Nancy: límite e intersticio

La obra del pensador francés Jean-Luc Nancy restituye y prolonga la línea de reflexión metafísica que recorre la filosofía del siglo XX a través de los nombres de Heidegger, Bataille, Blanchot o Derrida. El programa filosófico de Nancy actúa a modo de cierre o, mejor dicho, de *límite* de la ontología deconstructiva, si bien sus resoluciones desembocan hacia una dirección opuesta, con el fin de recomponer los límites de la razón, el sentido y el Ser. Todo ello, a través de una original indagación en la metafísica occidental que devuelva al pensamiento su poder relacionante y, casi podríamos decir, su condición *táctil* y *grávida* (*El peso del pensamiento*). Cabe aducir, de este modo, que el tema central de la filosofía nancyana es el de la dialéctica entre relación y límite, y el objeto de su obra reconducir algunos de los presupuestos de las corrientes posmodernas hasta afinar su pensamiento en un espacio intersticial más allá de las categorías tradicionales de lo interior y lo exterior.

1323

De este modo, observamos cómo muchos de los temas recurrentes en su programa tienen como preocupación principal la constatación de ese punto de contacto entre dos superficies. Tal y como el mismo autor sugiere, el “pensar” se relaciona con el “pesar”, con el anclaje y la materialidad del pensamiento, de ahí que en todo momento su filosofía pugne por describir esa unión o juntura entre el pensamiento y lo pensado, entre el pensar y la materialidad del mundo.¹ Occidente ha evolucionado sobre un pensamiento de la ligereza, según el autor francés, por un abandono de los cuerpos que no deja de apuntar a lo corpóreo a través de su gesto de rechazo. El pensamiento, por lo tanto, se entiende dentro de la filosofía nancyana como separación, *ex-terioridad*, salida o escape de un sujeto que no puede construirse sino en ese contracampo del afuera. En cierto modo, el sentido es para nuestro autor una fuerza

¹ NANCY, Jean-Luc, *El peso de un pensamiento*, Castellón, Ellago, 2007.

The image shows a musical score for piano and bass. The piano part is in the upper staff, and the bass part is in the lower staff. The score includes dynamic markings such as *sf*, *mf*, *pp*, and *mp*. Performance instructions include *rall*, *a tempo*, *stringendo fino al Violento con brio*, *loco*, and *lontan*. The score is written in a key with one flat and a 7/8 time signature. The piano part features complex rhythmic patterns and articulation, while the bass part provides a steady accompaniment with long notes and rests.

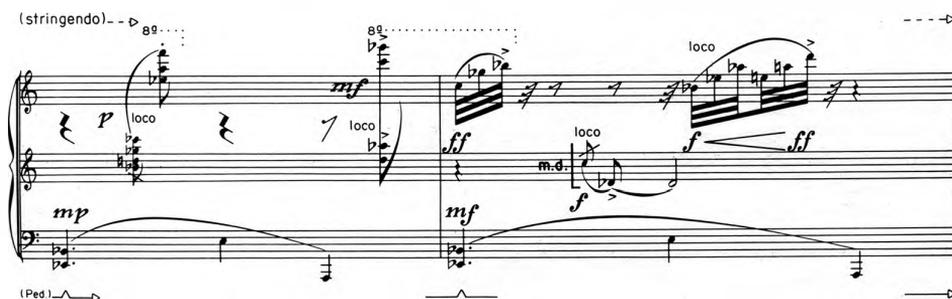
que toca aquello que piensa, que contornea el mundo pensado y lo convoca para devolvernos su radicalidad, al mismo tiempo que conduce hacia el exterior a un sujeto pensante, el cual no existe sin esa posibilidad de salir de sí mismo, de *extra-limitarse*, literalmente. El Ser, de tal manera, no es concebible sin la posibilidad de proyectarse física, sensorial, ontológica o políticamente, hasta hallar su propia negatividad inherente, el no-Ser con el que entra en contacto y en donde culmina.

Nancy nos propone el concepto de *excritura* para definir su propia práctica filosófica. La palabra *excribe* para salvaguardar, fuera de sí misma, la realidad que no logra arrastrar con el sentido. El texto, por tanto, es siempre un texto que contornea a su objeto, que trae lo *textual* de la cosa, su exterioridad, que *toca* un cuerpo a través de la palabra y que emplaza a quien *excribe* a situarse más allá de sí-mismo. Es imposible escribir la realidad, las cosas, los cuerpos: la escritura únicamente ha de funcionar como envoltura, inscripción, tatuaje.

Uno de sus ensayos más celebrados, el breve libro *Corpus*,² constituye de este modo una profunda reflexión sobre la dimensión ontológica del cuerpo desde las aproximaciones de una retórica de ascendencia hegeliano-deconstructiva. Si autores como Michel Foucault o Judith Butler habían fijado una lectura de la corporalidad desde posicionamientos políticos (el cuerpo como efecto del poder, producto de decisiones institucionales o elaboraciones discursivas), la obra de Nancy piensa el *sí-mismo* del cuerpo a modo de manifestación y exterioridad del Ser, como su pura ex-sistencia, hasta constituirse en tanto que sujeto. En palabras del autor, “el sujeto es la experiencia del poder de división, de exposición o de abandono de sí”.³ El cuerpo es, por tanto, una construcción relativamente reciente del pensamiento occidental, cuerpo propio y, a la vez, infinitamente ajeno, en la medida en que el lenguaje nos obliga a pensarlo como un *otro*, como una interioridad que bordea lo exterior, o como lo externo interiorizado. Frente al argumento que funda el pensamiento de la corporalidad en Occidente, *Hoc est enim corpus deum* (“este es mi cuerpo”), Nancy lleva el cuerpo más allá de la propiedad, lo convoca a un lugar específico, le devuelve el tacto (el cuerpo de Dios no podía ser tocado) y lo enmarca más allá del reino de la visibilidad, es decir, fuera de toda representación. Se trata de una certeza hecha añicos, como llegará a señalar en su obra *Corpus*. La ontología somática que inaugura Nancy, por tanto, es una ontología en donde el cuerpo no se cierra a sus propios límites, no se cerca, no existe de manera autónoma, sino que se ofrece por su exterioridad. En palabras del autor:

² NANCY, Jean-Luc, *Corpus*, Madrid, Arcna, 2003.

³ NANCY, Jean-Luc, *Hegel: la inquietud de lo negativo*, Madrid, Arena libros, 2005.



El cuerpo es por excelencia uno de los nombres del exilio tradicional: lugar de paso para un regreso al alma o el espíritu. No obstante, el cuerpo también puede pensarse, no como cuerpo caído, ni como “cuerpo propio” (al modo de Merleau-Ponty), sino más bien como exterioridad en la cual la “interioridad” se ve, ante todo y de modo esencial, expuesta: planteada fuera, planteada como fuera. No soy mi cuerpo –si no, no nombraría “el cuerpo”– y tampoco paso por el cuerpo para ir a otra parte, sino que el cuerpo es el exilio y el asilo en el que algo así como un “yo” viene a quedar ex-puesto, es decir, a ser.⁴

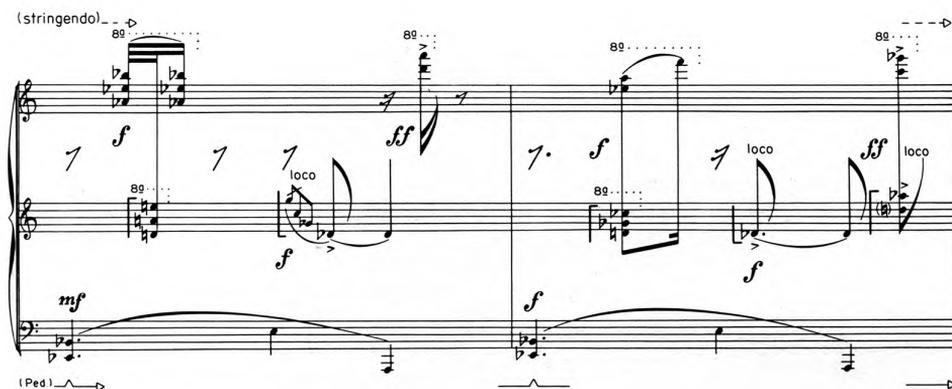
Un cuerpo, por tanto, que únicamente puede definirse a través de lo otro, y del otro, en lo que Heidegger y después Nancy describen como *Mitsein*, ser-con:

la ontología del ser-con es una ontología de los cuerpos, de todos los cuerpos, inanimados, animados, sensibles, parlantes, pensantes, pesantes. “Cuerpo” quiere ante todo y en efecto decir: lo que está fuera, como afuera, al lado, contra, cerca, con (otro) cuerpo, en el cuerpo a cuerpo, en la dis-posición. No solamente de un “sí” a un “otro”, sino y en principio *como sí*, de sí a sí: de piedra, de madera, de plástico o de carne, un cuerpo es la participación y la partida de sí, en sí, lo cerca-de-sí sin lo cual “sí” ni siquiera sería “fuera de sí”.⁵

Nancy es, por otra parte, uno de los pocos pensadores contemporáneos que han encauzado su tarea filosófica hacia una reflexión sobre los sentidos. La imagen, el tacto o la escucha son algunos de los temas que surcan sus páginas o que pueden llegar a ocupar libros enteros. Los sentidos, desde la óptica de la filosofía de nuestro autor, constituyen canales para la exteriorización del Ser. De este modo, un cuerpo descubre su esencia justamente por la apertura que supone atender al tacto, al gusto, a la música, etcétera. Sentir constituye, necesariamente, un *sentir-se*, una suerte de reenvío, de vuelta, que no sólo me descubre un mundo, sino que me descubre dentro de ese mundo, exteriorizándome e incorporándome más allá de mí mismo. El propio Derrida escribió un libro sobre su amigo Nancy titulado *Le Toucher, Jean*

⁴ NANCY, Jean-Luc, “La existencia exiliada”, en *Archipiélago*, núm. 26-27, Barcelona, invierno de 1996, pp. 38-39.

⁵ NANCY, Jean-Luc, *Ser singular plural*, Madrid, Arena, 2006, p. 100.



Luc Nancy.⁶ Al palpar, ver, escuchar o paladear se accede a la experiencia del otro, que es la verdadera esencia de lo que nos construye y define en tanto que seres.

En este punto, las indagaciones ontológicas del pensamiento nancyano derivan hacia una reflexión sobre las formas de comunidad y agrupamiento. Desde la estela del pensamiento de Maurice Blanchot, Nancy habla de comunidades *desobradas* (o “inoperantes”, según las traducciones).⁷ La existencia, irrevocablemente, sucede en una pluralidad, bajo las formas de lo comunitario. Las reflexiones sociológicas y políticas al uso entienden la comunidad de seres humanos como la suma de individualidades con el único fin de construir un conjunto, una sociedad común que sea entendible como un todo. Para nuestro autor, todo ello aboca la reflexión sobre lo comunitario a una lógica de lo absoluto que pretende dar con un modo autónomo de clausura del ser, mediante la fusión de los individuos implicados y a través de un proyecto común consistente en alcanzar una suerte de supra-identidad (pueblo, patria, nación) que aglutine y reduzca la suma de sus componentes.

Nancy, por su parte, apuesta por aceptar la propia alteridad del ser, su ligazón ontológica con el otro para dar con una forma *desobrada* de existencia comunitaria:

existir consiste pues en considerar su “sí mismo” como una “alteridad”, de tal modo que ninguna esencia, ningún sujeto, ningún lugar, puedan presentar *esta alteridad en sí*, como el sí-mismo propio de otro, o como un “gran Otro”, o como un ser común (vida o substancia). Mas la alteridad de la existencia sólo ocurre como “estar juntos”.⁸

1326

Su pensamiento concibe un Ser bajo las directrices de un *estar-con*, *ser-con*, a través de una comunidad que no llega a darse pero que permite la existencia de los seres en una singladura entre la pluralidad y la unidad del ser; comunidad cuya borradura deja el rastro del estar-juntos, y permite la aparición de los seres en su acopio de alteridad, aun a pesar de anularse ella misma y de no advenir propiamente a la existencia.

La relación entre la Teoría crítica de la Escuela de Frankfurt y las propuestas nancyanas es prácticamente nula, pero por ello mismo sumamente reveladora de dos instancias o de-

⁶ DERRIDA, Jacques, *Le Toucher, Jean-Luc Nancy*, París, Galilée, 2000.

⁷ NANCY, Jean-Luc, *La comunidad inoperante*, Santiago de Chile, Universidad Arcis, 2000.

⁸ *Op. cit.*, p. 119.

(stringendo) Violento, con brio (♩ = cg. 100) calando>

The image shows a musical score for strings, likely for a symphony or concerto. It features three staves: two for violins and one for violas. The score is marked with various dynamics and articulations. Key markings include *loco*, *sf*, *fff*, *mp*, and *mf*. There are also tempo markings: *Violento, con brio* and *calando*. The score includes triplets and a section marked with a '5' and a '4' time signature. Pedal markings are present at the bottom left and right.

rivaciones divergentes dentro del marco de la filosofía de los últimos tiempos. Sirva como ejemplo la lectura que unos y otros hacen del pensamiento hegeliano. Mientras que un autor como Marcuse, ligado a los posicionamientos de la Teoría crítica, descubre en Hegel un espacio de reflexión política sobre el problema de la razón y la filosofía de la Historia, Nancy se fija más concretamente en los movimientos y relevos dialécticos, en las construcciones ontológicas y las complejas confluencias entre infinitud y pensamiento. Un libro como *Razón y revolución*⁹ describe ya desde su título, y a pesar de prestar gran atención a los textos sobre lógica del pensador romántico, la orientación rigurosamente política de la relectura hegeliana que lleva a cabo Marcuse. Nancy, por otra parte, es quizá uno de los autores menos políticos de nuestros días (con la excepción ya citada de *La comunidad inoperante*, y aun con necesarias reservas a la hora de certificar la condición de obra política del texto nanciano), por lo que sus intereses suelen derivar hacia una indagación en los fundamentos ontológicos de la obra de Hegel.

En conjunto, la obra de Nancy parece unir temas menores, ciertamente olvidados por la filosofía actual (suyo es un libro sobre la deconstrucción del cristianismo,¹⁰ así como varios sobre los sentidos), junto con temas de primera línea dentro de la tradición filosófica occidental como son la indagación sobre el Ser y lo comunitario. En esa mezcla de registros, la obra nanciana adquiere un carácter particular, necesario para entender la filosofía de nuestra época.

Jorge Fernández Gonzalo

⁹ MARCUSE, Herbert, *Razón y revolución: Hegel y el resurgimiento de la teoría social*, Madrid, Alianza, 1986.

¹⁰ NANCY, Jean-Luc, *Deconstrucción. La deconstrucción del cristianismo*, Buenos Aires, La Cebra, 2005.

The image shows a musical score for piano, likely from a 19th-century repertoire. The score is written for the right hand (treble clef) and left hand (bass clef). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 4/4. The score includes various performance instructions such as 'calando' (ritardando), 'nervoso' (nervous), 'lunga' (long), 'loco' (wild), and 'poco rall.' (slightly ritardando). Dynamics are marked with 'p' (piano), 'pp' (pianissimo), 'f' (forte), and 'mp' (mezzo-piano). The score features complex melodic lines with triplets and slurs, and a bass line with a prominent pedal point. The piece concludes with a fermata and a final chord.

NEGRA

Negri La idea fundamental en torno a la cual me he convertido en filósofo, y paupérrimo, es que la potencia del hombre puede sustraerse al poder.

CORCHEA

ANTONIO NEGRI

(Padua, Italia, 1933)

Negri en Frankfurt: polémica entre la Teoría crítica y el Marxismo autonomista¹

El filósofo político neo-marxista italiano, Antonio Negri, ha participado, con frecuencia, en discusiones y polémicas con las distintas generaciones y círculos de los teóricos críticos de la Escuela de Frankfurt. Negri llegó a ser bien conocido en los círculos intelectuales y políticos internacionales gracias al éxito alcanzado con la trilogía *Imperio*, *Multitud* y *Commonwealth*,² escritos todos con Michael Hardt, intelectual estadounidense de influencia post-estructuralista. Negri fue reconocido en Italia desde principios de los 60 como el profesor más joven de Derecho Constitucional, y fue nombrado no mucho tiempo después jefe de la Facultad de Ciencias Políticas de la Universidad de Padua. Fue un miembro importante del Partido Socialista Italiano (PSI), estrechamente vinculado en ese momento aún al Partido Comunista (PCI). En 1961, co-fundó *Quaderni Rossi* (QR), considerada hoy como una de las revistas sociológicas-políticas más influyentes de Europa, revista que formó parte del pro-

1331

¹ El autor agradece mucho a Ambra Polidori, Carolina Ballesteros, César Altamira, Claudio Albertani y Héctor Pedraza por su muy amable ayuda en editar y corregir el texto. Todas las traducciones son del autor, a menos que se señale específicamente lo contrario. El autor acepta toda responsabilidad por cualquier error de traducción.

² HARDT, Michael / NEGRI, ANTONIO, *Imperio*, Barcelona, Paidós, 2002; *Multitud: democracia y guerra en la era del imperio*, Madrid, Debate, 2004; *Commonwealth. El proyecto de una revolución en común*, Madrid, Akal, 2011.

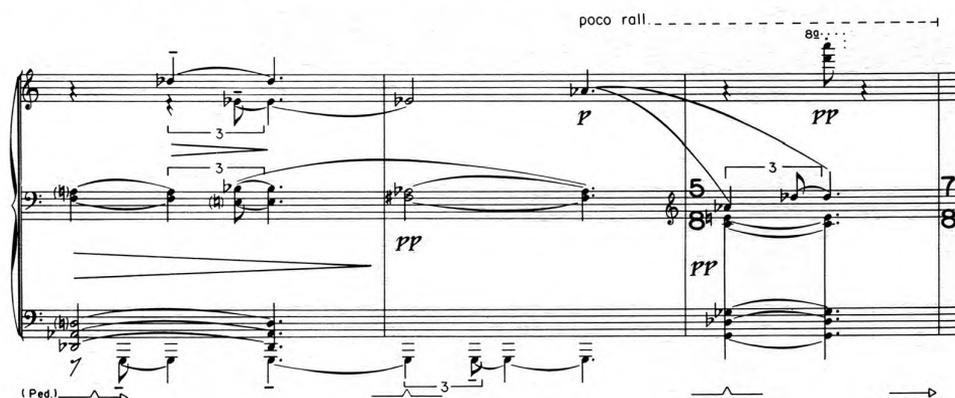
Più mosso (♩ = ca. 92)
con espressione
loco

(Ped.)

yecto obrerista (*operaista*) de co-investigación para fomentar el movimiento de la autonomía obrera. Esta protagonista de la lucha de clases durante las siguientes décadas, en opinión de Negri y de los obreristas, provocó la crisis terminal del modelo de producción fordista, hacia mediados de los 70, por medio de su rechazo del trabajo. Negri fue también parte de la trayectoria del partido revolucionario neo-leninista, Potere Operaio (PO) y, después, del nuevo y heterogéneo movimiento social de ultraizquierda, Autonomía Operaia, mismo que, a pesar de la severa represión sufrida a finales de los 70, se reavivó al final de los 80 y pudo coordinarse en los 90 con una creciente red global de movimientos parecidos conocida hoy genéricamente como el autonomismo, corriente importante dentro del movimiento alter-mundialista y del anticapitalismo global. En México, está ligado al neo-zapatismo del EZLN y a algunos movimientos urbanos de jóvenes y de anarco-punks, aunque el autonomismo italiano siempre se ha considerado un movimiento marxista, mientras en otros países (Alemania, Estados Unidos, Inglaterra) es más de orientación anarquista.

Ahora bien, el objetivo del presente capítulo es explorar la interacción entre la Teoría crítica y el obrerismo y posobrerismo italiano a través de los debates teóricos, por lo general polémicos, entre Negri y la Escuela de Frankfurt con el fin de evaluar la contribución de Negri a dicha Escuela.

Habría que hablar, en primer lugar de las raíces históricas y políticas que tanto el frankfur-tismo y el obrerismo italiano comparten, como tendencias heterodoxas (anti-marxista-leninistas, antidogmáticas) dentro del marxismo occidental. Nos referimos a su crítica común al fracaso de la revolución soviética de 1917 en crear una sociedad socialista para avanzar más allá del capitalismo de Estado; a su distanciamiento de los partidos comunistas y socialistas –vanguardistas, revolucionarios o reformistas con apoyo electoral masivo–, así como de sus movimientos sindicales hermanos que los acompañaron, los que fracasaron en la movili-zación de la clase obrera internacional contra las guerras mundiales, contra el desempleo masivo, el imperialismo y también inicialmente contra el nazi-fascismo. El movimiento de los consejos obreros fue punto de partida y de referencia política para ambas corrientes. Particularmente el KAPD (Partido Alemán de los Trabajadores Comunistas) y los escritos de Korsch, Pannekoek, Rühle y Mattick, influenciados por la condena de Rosa Luxemburgo a las tendencias nacionalistas de los partidos socialdemócratas de la Segunda internacional, que habían apoyado la Gran guerra (imperialista) de 1914 a 1918 y traicionado el internacio-nalismo de la clase obrera. Sin embargo, corresponde a la primera generación de la Escuela de Frankfurt (Adorno, Horkheimer, Marcuse, Pollock, Neumann y Fromm) y sus asociados



(en particular Benjamín y Sohn-Rethel), quizás la más comunista, que buscó refugio en la academia para analizar la derrota de los revoluciones post-1918 y el surgimiento del fascismo, de quienes Negri parece estar más cercano, si la comparamos con las llamadas segunda y tercera generaciones (Habermas y sus discípulos Dubiel y Honneth), más de orientación socialdemócrata, reformista y hasta dispuestas a perdonar al nacionalsocialismo.³

El obrerismo italiano salió de una evolución activista-teórica más paulatina recién a principios de los 60, influenciado por el comunismo consejista, el bordighismo (más que el gramscianismo al que ha criticado, contraponiendo la autonomía de la clase obrera a la hegemonía del partido comunista, como estrategia política primordial), el trotskismo disidente de la Tendencia Johnson-Forrest en Estados Unidos (particularmente los escritos del historiador de los “jacobinos negros” C.L.R. James y de la marxista humanista Raya Dunayevskaya), las experiencias fundamentales de la revista francesa marxista heterodoxa *Socialisme ou Barbarie*, dirigida por Castoriadis, y de la Internacional Situacionista con su concepto de “sociedad del espectáculo”.

El artículo de investigación influido por la sociología de la acción, “The American Worker”,⁴ fue el primer ejemplo de una actualización de la “encuesta obrera” de Marx,⁵ donde se utilizó la encuesta sociológica como un dispositivo de organización y de concientización política para promover la autogestión y autorganización entre los trabajadores y sobre todo por fuera de las instituciones oficiales de la izquierda, a las que se considera recuperadas por el capitalismo. El sujeto de la coinvestigación fue el descalificado “obrero masa” fordista, cuyo rechazo al trabajo taylorista, a la cadena de producción deshumanizada, llevó a una explosión de la resistencia de la clase trabajadora, dentro y fuera de la fábrica, durante los 60 y 70. Esta observación participativa de la resistencia obrera autónoma dentro de la fábrica fordista, contrasta con la visión pesimista de la Teoría crítica, parecida al marxismo ortodoxo, impulsada por Pollock, Baran y Sweezy, de una fábrica fordista completamente despótica e integradora, donde no había espacio para la lucha de clases.⁶ Una versión

³ GANDLER, Stefan, *Fragments de Frankfurt: ensayos sobre la Teoría crítica*, Ciudad de México, Siglo XXI, 2009.

⁴ ROMANO, Paul / STONE, Ria, *The American Worker*, Detroit, Facing Reality Publishing Company, 1946.

⁵ MARX, Karl, “La Encuesta Obrera de 1880”, *Escritos económicos varios*, Ciudad de México, Grijalbo, 1962, pp. 280-286.

⁶ CLEAVER, Harry, *Una lectura política de El capital*, Ciudad de México, FCE, 1985.

Meno mosso (♩ = ca 84)

loco

pp

Più mosso (♩ = ca 100)

molto rubato
legato e cantabile

p

mp

pp

molto rit.

lunga

ppp

lunga

lunga

lunga

(Ped.)

francesa de “The American Worker” fue publicada, a partir de la coinvestigación entre los trabajadores de Renault, por *Socialisme ou Barbarie*. El artículo fue traducido al italiano por el historiador social Danilo Montaldi, que estimuló a Raniero Panzieri y Romano Alquati —uno sindicalista socialista, el otro sociólogo industrial— a iniciar la publicación de *QR*, a partir de su propia coinvestigación sobre el creciente fenómeno de las huelgas salvajes, ocupaciones de fábricas e insurrecciones obreras, como en Génova en 1960 y en Turín en 1962, organizadas todas autónomamente por los sindicatos y los partidos de izquierda. Los protagonistas principales fueron los trabajadores inmigrantes del sur, no tan formalmente comunistas o socialistas como los del norte, quienes eran orgullosos de su legado de resistencia antifascista, pero habían permanecido relativamente inactivos desde el auge de la Democracia Cristiana (DC) posterior a 1945. Los migrantes internos provenían de la cultura política católica y anticomunista del sur de Italia. Muchos habían sido anteriormente campesinos y llegaron al “triángulo industrial” del norte, muchas veces como esquirols. Sin embargo, para ellos las condiciones estresantes, aburridas y nocivas de la fábrica fordista ultramecanizada se presentaron literalmente como insostenibles. Así, un nuevo movimiento obrero en una fábrica nueva debía ser investigado y comprendido, y su automovilización estimulada. Desde entonces existe un interés primordial por parte del obrerismo y luego del posobrerismo italiano en las luchas de los inmigrantes. Se consideran centrales para el proyecto capitalista de la recomposición técnica y política de la clase trabajadora, que ayuda a explicar su tratamiento como marginalizados, discriminados e hiperexplotados por el Estado y sociedad occidental racista moderna. También la Teoría crítica en su versión marcusiana identificó a los “marginados” (los afroamericanos y latinos discriminados, los homosexuales rechazados, las mujeres objetivadas, los estudiantes contraculturales automarginalizados) como un terreno más fértil para la lucha anticapitalista que la clase trabajadora industrial organizada, adormecida por la industria cultural e integrada por el Estado de bienestar en la sociedad capitalista.⁷ La gran diferencia era que para los obreristas italianos la nueva clase trabajadora de inmigrantes no era tan integrada ni adormecida como a veces pareció. Sin embargo, la visión del obrerismo y de la Teoría crítica sobre la subjetividad revolucionaria era completamente diferente y opuesta a la del marxismo ortodoxo, que considera a los marginalizados como elementos “lumpen”, pequeños burgueses, parásitos o contrarrevolucionarios.

⁷ MARCUSE, Herbert, *Contrarrevolución y revuelta*, Ciudad de México, Joaquín Mortiz, 1975.

Andante tranquillo (♩ = ca. 100)

The image shows a musical score for piano. The top staff is the right hand, and the bottom staff is the left hand. The tempo is marked 'Andante tranquillo' with a quarter note equal to approximately 100 beats per minute. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The right hand plays chords with a 'delicato' instruction and dynamic markings of *pp* and *mf*. The left hand plays a triplet pattern with a dynamic marking of *p*. There are 'Ped.' markings at the bottom of the page.

Pronto los elementos más radicales de QR (Negri, Tronti y Alquati) se separaron para formar una revista más política, *Classe Operaia*. Negri también salió del PSI en protesta por la decisión de formar el primer gobierno de coalición de centroizquierda con la DC, en 1963, rompiendo así con el PCI, del que Tronti siempre fue miembro. La intensidad de las luchas en la fábrica, la escuela, la universidad y el barrio aumentó implacablemente. Finalmente convergieron con el movimiento estudiantil de 1968 y con el aún más poderoso movimiento obrero autónomo, durante el “otoño caliente” de huelgas y ocupaciones de fábricas en 1969. Mientras Adorno llamaba a la policía para expulsar a los estudiantes que ocupaban el Instituto de Investigación Social de Frankfurt, Negri ya intelectual orgánico y líder del grupo neo-leninista PO, ayudaba a forjar el movimiento de estudiantes y trabajadores más importante de Europa Occidental. Este duró hasta finales de los 70, en contraste con los movimientos franceses y alemanes de 1968, que fueron inicialmente más intensos, pero no perduraron en el tiempo. Por ese entonces, la divergencia teórica y política entre Frankfurt y Padua ya estaba marcada, y las radicalizaciones políticas drásticas de los 70 en Italia, que vieron el surgimiento del movimiento revolucionario Autonomía Obrera, el ultraradical Movimiento de 1977 estudiantil y más de doscientas organizaciones armadas —como las Brigadas Rojas— condujeron a la declaración de un estado de excepción y la detención y encarcelamiento de Negri y de la mayoría de la intelectualidad revolucionaria de Italia en 1979, bajo cargos de terrorismo.

Esa situación no podía contrastar más con la conversión de la Teoría crítica alemana en un movimiento intelectual socialdemócrata dirigido por Habermas, reformista moderado y hasta tolerante del pasado reciente nacionalsocialista, aunque debemos reconocer que la rama estadounidense permaneció más radical gracias a la obra de Marcuse, que inspiró a los movimientos sociales y contraculturales de Estados Unidos en los 60.

Se sigue que la relación de Negri con la Teoría crítica ha sido sobre todo como crítico y polemista, en particular contra su pesimismo, por no decir catastrofismo, sobre su noción trascendental del poder y de su continuidad esencial con el marxismo ortodoxo, que concede protagonismo histórico al trabajo muerto del capital en la lucha de clases, con relación al trabajo vivo de la producción proletaria basada en la cooperación social, toda una inversión de la posición obrerista italiana enarbolada por Tronti.⁸ Negri ha aceptado siempre una deuda con la Escuela de Frankfurt y con el pensamiento marxista alemán del siglo XX. No

⁸ TRONTI, Mario, “Workers and Capital”, *Telos*, num. 14, Candor, winter 1972, pp. 25–62.

The image shows a musical score for piano, consisting of three staves. The top staff is the right hand, the middle is the left hand, and the bottom is the bass line. The music features a complex melodic line in the right hand with many trills and triplets, and a rhythmic accompaniment in the left hand with triplets and sustained notes. Dynamic markings include *pp*, *p cantabile*, *mp*, and *mf*. Performance instructions include *loco*, *rall.*, and *Ped.* (pedal). The score is written in a key with one flat and a 3/4 time signature.

obstante, él y sus seguidores han desarrollado ideas muy diferentes cuando no opuestas a las del frankfurtismo sobre la democracia, el Estado, la violencia, el tiempo y la prevalencia de la inmanencia sobre el trascendentalismo en su interpretación del pensamiento de Marx. Estas diferencias les condujeron a entrar en conflicto con las influencias de Kant sobre la Teoría crítica, diferencias que han sido expresadas a través de un intercambio dialéctico perpetuo durante los últimos cuarenta años, el cual, sin duda, podría haber ayudado a actualizar algunos aspectos de la Teoría crítica, aunque sea indirectamente. Sin embargo, no existen indicios aun si esa crítica ha sido valorizada por la segunda y tercera generación de frankfurtianos. A juzgar por las reacciones generalmente hostiles a las publicaciones más recientes de Hardt y Negri por parte de Hirsch y Holloway, dos teóricos del “marxismo abierto”⁹ influenciados por la Escuela de Frankfurt, aunque sin ser miembros o asociados, todo indicaría que no es lo que ha ocurrido.

Por otro lado, una nueva generación de teóricos críticos, como Barnhart, están tratando de sintetizar lo que consideran los aspectos más válidos de los conceptos posobreristas de Negri de “Imperio”, “Multitud” y “Lo común” con las ideas “antimodernistas” de la Teoría crítica, en particular de la primera generación, en la cuestión del tiempo de transformación política:

Hardt y Negri expresan admiración para los pensadores de la Escuela de Frankfurt, como parte de “una larga tradición de pensamiento antimoderno que se opone a la soberanía moderna”,¹⁰ pero que ven su enfoque en la unidimensionalidad del desarrollo capitalista totalitario fuera de tono con una situación histórica que exige un replanteamiento de la[s] “paradoja[s] de la pluralidad y de la multiplicidad”.¹¹ Para Hardt y Negri, Adorno y los demás miembros de la Escuela de Frankfurt pueden ser pensadores ejemplares de la sociedad disciplinaria, pero en el paso de la posguerra a la “sociedad de control” se ha desechado la relevancia continua de su pensamiento. [...] la exclusión de Adorno y sus compañeros como posibles recursos para teorizar el presente es una decisión en contra de la tradición hegeliana / marxista y en contra del énfasis de esta tradición en la categoría de la negación. Negri y Hardt rechazan la tradición

⁹ HOLLOWAY, John / BONEFELD, Werner / GUNN, Richard / PSYCHOPEDIS, Kosmas, eds., *Open Marxism*, III, *Emancipating Marx*, London, Pluto, 1995.

¹⁰ HARDT, Michael / NEGRI, Antonio, *Imperio*, op. cit., p. 143.

¹¹ Ídem, p. 25.

Musical score for piano, featuring dynamic markings (mp, p, pp) and tempo markings (Meno mosso, A tempo, loco, lontan). The score is written for two staves (treble and bass clef) and includes various musical notations such as slurs, accents, and triplets.

hegeliana y en su lugar tratan de tomar su orientación de Spinoza, un pensador a quien admiran por su concepción de la temporalidad immanente libre de la negación. En su dedicación a lo que Negri llama de Spinoza su “tiempo positivamente abierto y constitutivo”, Hardt y Negri han provocado una reorientación inmensamente productiva en el pensamiento de la temporalidad y de la relación entre temporalidad y cambio político cualitativo.¹²

Después de defender la actualidad de la teoría de Adorno de la negación y de criticar las deficiencias percibidas en las teorías de *Imperio* y de *Multitud* en Hardt y Negri, Barnhart señala algunos puntos en común entre los dos filósofos acerca de la cuestión del trascendentalismo: “Tanto Negri como Adorno ven un conservadurismo sospechoso motivar las formas trascendentales del tiempo y el impulso trascendental a presentar la temporalidad como elemento de organización social y subjetiva exento de desafío.”¹³

Sin embargo,

proponen estrategias sustancialmente diferentes para criticar los impedimentos trascendentales en todos los movimientos encaminados a un futuro cualitativamente diferente. [...] En “Time for Revolution”¹⁴ [...] la clase obrera es la fuente de toda innovación y todo poder productivo. No solo proporciona el trabajo que impulsa la producción capitalista, sino las estructuras de organización de esta producción y las formas de cooperación que intervienen en ella. De acuerdo con Negri, la clase capitalista no organiza la producción, sino que se limita a imponer una estructura de mando sobre ella. [...] El resultado es que la clase obrera genera sus propios modos de temporalidad.¹⁵

Por otro lado, “Adorno [en *Mínima moralía*]¹⁶ subraya esta fuerte imbricación del trabajo vivo y muerto”:

¹² BARNHART, Bruce, “Between Immanence and Transcendence: Theorizing the Time of Transformative Politics”, DRAKE, Alfred J., ed., *New Essays on the Frankfurt School of Critical Theory*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2009, p. 2.

¹³ Ídem, p. 5.

¹⁴ NEGRI, ANTONIO, *Time for Revolution*, New York, Continuum, 2003.

¹⁵ Ídem, p. 5.

¹⁶ ADORNO, Theodor, *Mínima moralía*, *Gesammelte Schriften*, Bd. 4, Frankfurt, Suhrkamp, 1951.

The image shows a musical score for a piece. It is divided into two main sections: "calando" and "stringendo".

- Calando Section:** This section is marked "Nostalgico, lamentoso (♩ = ca 76)". It features a piano part with several triplet markings (indicated by a '3' in a box) and a bass part with a steady accompaniment. There are dynamic markings like "pp" and "p". Pedal points are indicated by "Ped." with arrows.
- Stringendo Section:** This section is marked "stringendo" and "cresc. poco a poco". It features a piano part with more complex rhythmic patterns and a bass part with a steady accompaniment. There are dynamic markings like "p" and "f". Pedal points are indicated by "Ped." with arrows.

The score is written for piano and bass, with a treble clef for the piano and a bass clef for the bass. The key signature has one sharp (F#).

Cuanto mayor sea la composición orgánica de cualquier formación de capital, mayor es el predominio de las herramientas, máquinas y otros aparatos técnicos, es decir, cosas construidas con los esfuerzos anteriores del trabajo vivo. [...] Desde la perspectiva de Negri, esta formulación es parte de un pesimismo que no concede al tema del trabajo vivo su autonomía suficiente [...] el compromiso de Adorno con un pensamiento negativo informado por Hegel y Marx solo le permite ver coagulaciones de las fuerzas productivas que capturan o embotan las energías productivas de la multitud. En su intento de dejar atrás a Adorno, Negri cambia el énfasis a la productividad y la creatividad sin límites de fuerzas sociales que viven. Este es un cambio positivo, pero lo que ha desaparecido con la maniobra de Negri es la atención a la forma singular de las formaciones sociales vivientes.¹⁷

Una de las primeras áreas de discordia entre Negri y la Escuela de Frankfurt fue la cuestión de la forma del Estado. Negri amonestaba las proposiciones sobre la aparición de un Estado-nación moderno capitalista, cada vez más burocrático y racionalizado, tendencialmente neutral, preocupado por su legitimidad democrática, políticamente autónomo y no necesariamente a favor del mercado (bajo el keynesianismo). Contra esta visión legitimista el Estado, Negri alega que la prioridad del “Estado planificador” sigue siendo el control y el disciplinamiento del “obrero masa” fordista a través de la imposición de un eje de represión-integración y la continua recomposición técnica y política de la clase que finalmente conducirá a su desaparición y sustitución por el “obrero socializado”, flexibilizado bajo el post-fordismo.¹⁸ Antes de criticar a Habermas y Offe, dos de las grandes figuras de la segunda generación, Negri reconoce el aporte importante de la Escuela de Frankfurt en el avance de la “definición estructural del Estado”.¹⁹ Mientras Offe es más crítico que Habermas del carácter burocrático, totalitario y racional-instrumental del Estado moderno, todavía comparte el énfasis de este último sobre la autonomía política del Estado y la importancia de sus actividades de autolegitimación a través del debate democrático, la

¹⁷ BARNHART, Bruce, *op. cit.*, p. 9.

¹⁸ NEGRI, Antonio, *La forma Estado. Para la crítica de la economía política de la administración* (1978), Madrid, Akal, 2004.

¹⁹ NEGRI, Antonio, *Time...*, *op. cit.*, p. 312.

(stringendo) ----- Allegro risoluto, con fuoco (♩ = ca. 104)

legato

violento

nervoso

loco

loco

sf

mf < sf

mf < sf

sf

5 6 7 8

(Ped.)

base de su teoría de la acción comunicativa²⁰ y su reclamación, tanto contra Adorno como Negri, de que no todo está perdido con la modernidad.²¹ Negri, por otro lado, plantea que la función principal del Estado no es actuar como un foro relativamente neutral de poder para la intermediación y coordinación de las diferentes tendencias e intereses seccionales dentro el capital, sino como un “Estado planificador”, encargado de la tarea de la recomposición técnica y política perpetua de la clase trabajadora, para que el capital pueda controlar su subjetividad inquietante y aprovecharla para sus propios fines. Más tarde Negri cambiaría el “Estado planificador” keynesiano-fordista por el “Estado crisis” neoliberal / post-fordista que gestiona al “obrero socializado” cognitivo y precario a través de la manipulación de la crisis económica perpetua, antes de pasar a la figura post-nacional de “Imperio”, un soberano global desterritorializado que busca controlar a la “multitud” (ya no la clase obrera o el proletariado, menos aun el pueblo) a través de la implementación de estrategias foucaultianas de gobernanza “biopolítica”, sobre todo a través de la guerra en todas sus formas.

En conclusión, Negri considera a la Escuela de Frankfurt como uno de los más importantes puntos de referencia para el desarrollo de su teoría general, debido a su ascendencia común sobre el comunismo de los consejos y el marxismo heterodoxo-libertario:

[...] Max Horkheimer, Theodor Adorno y los otros autores de la Escuela de Frankfurt [...] operan un cambio correspondiente en el marxismo: hacen hincapié en la ruptura de la frontera conceptual entre la estructura y la superestructura, la consiguiente construcción de estructuras ideológicas materialmente eficaces de gobierno [...] y la realización de la subsunción real de la sociedad en el capital. El resultado de estas diversas intervenciones es una “fenomenologización” de la crítica, es decir, un cambio en considerar la relación entre la crítica y su objeto como dispositivo material, dentro de la dimensión colectiva de los cuerpos, un cambio, en definitiva, de lo trascendental a lo immanente. Este cambio se mueve hacia una perspectiva que había sido difícil de reconocer dentro de la tradición marxista: el punto de vista de los cuerpos. Cuando acreditamos este cambio a Althusser y la Escuela de Frankfurt, lo hacemos bien maliciosamente porque estamos convencidos de que el paso real, que solo se intuye o se

²⁰ HABERMAS, Jürgen, *The theory of Communicative Action*, Boston, Beacon Press, 1984.

²¹ HABERMAS, Jürgen, *The Philosophical Discourse of Modernity*, Cambridge, MIT, 1987.

energico (lo stesso tempo)

loco

ff

mp

mp subito

molto espressivo

ff

Ped.

sospecha en el nivel escolástico de estos autores, se lleva a cabo en el nivel de la teoría desarrollada en la militancia o el activismo.²²

Otras referencias orientadoras para Negri han sido el posestructuralismo de Foucault, Deleuze y Guattari, en quienes también encontramos cierta afinidad con la negación de la modernidad en Adorno. Sin embargo, el autonomismo como movimiento teórico siempre ha privilegiado la práctica política, en la medida en que el propio Negri sufrió las consecuencias de su militancia revolucionaria con los diez años que pasó en la cárcel o bajo arresto domiciliario, mientras que la teoría crítica, entre las varias tendencias marxistas —y algo así como el *Angelus Novus* de Benjamin,²³ volando hacia atrás sobre los escombros de la historia—, se ha mantenido al margen de la actividad directamente política. Por supuesto, este énfasis en la teoría sobre la práctica no daña necesariamente la vigencia de los planteamientos de la Escuela de Frankfurt, al menos en términos filosóficos, pero no se ajusta fácilmente con el rechazo del filosofar puro que planteó Marx en las “Tesis sobre Feuerbach” y en la “Miseria de la filosofía”, ni con el enfoque de llevar a cabo la lucha de clases a través de la praxis, como algunos críticos de la Teoría crítica como Lukács no han dudado en mencionar.

Patrick Cuninghame

²² HARDT y NEGRI, *Commonwealth...*, op. cit., pp. 23-24; ADORNO, Theodor / HORKHEIMER, Max, *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos* (1944), Madrid, Trotta, 1998.

²³ BENJAMIN, Walter, *Tesis de filosofía de la historia* (1940), Madrid, Taurus, 1973.

FRIEDRICH NIETZSCHE

(Röcken cerca de Lützen, Leipzig, Alemania, 1844 – Weimar, Alemania, 1900)

Este pensador ha realizado una de las grandes críticas filosóficas. No solamente al conocimiento, como la de Kant, sino a la cultura, en sus instituciones, a la moral, a la axiología. Inclusive, su crítica a la metafísica es más bien a la ética establecida en su momento. En todo caso, ha sido uno de los más críticos en la historia. Trataré de sintetizar los rasgos principales de su crítica y después intentaré enlazarlo con la Teoría crítica de la Escuela de Frankfurt.

Nietzsche comenzó su actividad filosófica como crítico del lenguaje y del conocimiento. Esto se ve en *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* (1873), que vino en seguida de *El origen de la tragedia*, su primer escrito importante (1872). Allí critica la epistemología, que se basa en la metonimia y relega la metáfora. Él se empeña en hacer ver que la metáfora es la verdad y la metonimia la mentira.¹

Además, en casi todas las partes de su obra critica el conocimiento, sobre todo el científico. Cuestiona la confianza que se tiene en la construcción de las categorías y en los juicios sintéticos *a priori*, precisamente en contra de Kant, a quien llamaba “ese chino de Königsberg”.² La apariencia es lo que cuenta, y es lo que ha hecho que el mundo se haya convertido en fábula.

Pero sobre todo critica la tabla de valores que se tiene, y la invierte: pone los del cuerpo en primer lugar, los de la vida como los más importantes, a los que la sociedad anteponeía los religiosos y los morales. Incluso dice que realiza la transvaloración de todos los valores. A eso añade la idea de que, en la sociedad, el individuo se enmascara, oculta sus verdaderos intereses.

Para realizar la transvaloración que desea, habla de la muerte de Dios. No se trata de combatir las pruebas de su existencia, sino de señalar que el hombre ha matado a Dios, porque lo ha sacado de sus intereses, ya no piensa en Él, ni siquiera se acuerda de Él.³

1341

¹ NIETZSCHE, Friedrich, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, Valencia, Teorema, 1980, pp. 3 y ss.

² REBOUL, Olivier, *Nietzsche critique de Kant*, Paris, PUF, 1974, pp. 19 ss.

³ NIETZSCHE, Friedrich, *La gaya ciencia*, Madrid, ME, 1995, III, 125, pp. 139-140.

(calando)----- Lontano, estatico (♩ = ca 80)

ancora più p

pp mf pp mf p

(Ped.)

Por eso invita a una filosofía trágica, como la de los griegos, que veían la tragedia como algo inevitable, producto de un destino inexorable, pero aceptado con un *amor fati*, una aceptación de lo inevitable, que excluía el llanto y llenaba de risa, de una alegría dionisiaca y orgiástica. Igualmente, llamaba a una filosofía de la afirmación gozosa, a un saber festivo, a una filosofía de la aurora e incluso del mediodía, es decir, de la luz.

Para apoyar esa filosofía jocosa, concibió la idea de un eterno retorno, como una especie de idea de la inmortalidad, pues todo se estará repitiendo indefinidamente, sin fin, para darnos más oportunidad de goce.⁴

Por lo tanto, rechaza el pesimismo, que encontraba en Schopenhauer (a quien en un principio aceptaba) y profesa el nihilismo, pero uno muy diferente del usual. No el nihilismo pasivo, que se parece mucho al pesimismo, sino un nihilismo activo, al que llama clásico, por corresponder al que había encontrado en los griegos, el cual no era negativo, sino afirmativo: un sí a la vida y a todos sus valores.⁵ Allí el cuerpo es el supremo valor.

En esa línea, Nietzsche cree que vendrá un superhombre, un ser nuevo que irá más allá de los “últimos hombres”, todavía sumidos en un nihilismo incompleto, en busca de la salida a uno perfecto.⁶ Ese superhombre será la “bestia rubia” que realizará la transvaloración de todos los valores para enaltecer los del cuerpo. Sin embargo, será el ente más disciplinado y virtuoso que se pueda pensar.

Lo más característico de ese nuevo ser consistirá en su voluntad de poderío. Schopenhauer había antepuesto la voluntad a la razón, y por eso fue tachado de irracionalista y pesimista. Nietzsche va más allá y no solo exalta la voluntad por encima de la razón, sino la voluntad de poder, la que tiene el claro designio de lograr lo que se propone, de conquistarlo todo como parte de su “sí” a la vida, a los valores que ella conlleva.

Nietzsche califica su método como genealógico, es decir, se dedica a develar los orígenes del pensamiento (científico, metafísico, moral, etcétera), pero sobre todo a revelar los intereses creados, escondidos tras el velo de una apariencia de comportamiento correcto. Con esto se erige en uno de los grandes críticos del sujeto, no solo como cognoscente, en la epistemología, sino más aún como sujeto moral, que tiene una serie de máscaras en las que oculta sus intereses reales.

Por eso Nietzsche presenta su teoría del conocimiento como perspectivismo. Todo se ve desde una perspectiva que marca nuestro saber como prejuiciado. Pero no parece que pretenda con ello un relativismo extremo, que muchos le han atribuido, sino un conocimiento

⁴ Ídem, IV, 341, p. 211; NIETZSCHE, *Así habló Zaratustra*, Madrid / Ciudad de México, Alianza / Patria, 1991, III, “El convaleciente”, 1, pp. 301 y ss.

⁵ NIETZSCHE, Friedrich, *La voluntad de poderío*, Madrid, EDAF, 1998, I, 5, pp. 31 y ss.

⁶ NIETZSCHE, Friedrich, *Así habló Zaratustra*, III, “De las viejas y de las nuevas tablas”, 3, *op. cit.*, p. 275.

abierto y consciente de su dependencia de contextos, de puntos de vista o de enfoques que se adoptan y determinan el sesgo de la investigación.

Por otra parte, la relación que tiene Nietzsche con la Escuela de Frankfurt se da a través de todos los miembros de esta que lo tuvieron en cuenta, pero aquí señalaré a Jürgen Habermas, quien ha sido uno de sus más preclaros representantes. La veo sobre todo en un ensayo en el que relaciona a ese pensador con su teoría crítica de la sociedad. Se llama “La crítica nihilista del conocimiento en Nietzsche”, y es de 1968.⁷

En dicho ensayo Habermas analiza la postura de Nietzsche y aprovecha algunos elementos suyos, pero también la critica y señala sus límites. Dice que Nietzsche no abandona la pretensión de la metafísica de explicar el ser y el deber ser, esto es, la realidad y el valor, empresa que no es realizable filosóficamente.

Pero Habermas reconoce varios logros de Nietzsche. Su reflexión sobre el nihilismo le servirá para conectar el conocimiento y la acción. Se da cuenta de que no se pueden separar conocimiento e interés. Lo ve, sobre todo, en las ciencias históricas. Y critica la auto-comprensión objetivista de las ciencias. Hace una reconstrucción empírica de lo trascendental en sentido kantiano. Señala que a los conocimientos científicos les subyacen valores. Esconden intereses o afectos. De ahí obtiene una crítica muy fuerte al objetivismo.

Por otra parte, Habermas piensa que Nietzsche fue excesivo en sus conclusiones, y dice que ciertamente, al revés de Kant, no se pueden construir las categorías *a priori*, sino de manera contingente, histórica, *a posteriori*. Nietzsche sostiene un pragmatismo de tipo trascendental, y por eso rechaza las teorías clásicas de la verdad de los enunciados; secretamente, valora todavía el concepto de verdad de la tradición metafísica, cuyo carácter universal mantiene no obstante su perspectivismo. Según Habermas, Nietzsche confunde el conocimiento interesado con el que forma ilusiones. Y con eso reflexiona en contra de la reflexión. A pesar de todo, Habermas se beneficia de la discusión de Nietzsche en contra del objetivismo de la ciencia, y en contra de su aparente neutralidad axiológica, pero le critica su nihilismo excesivo, que se va hasta la declaración de que la realidad se ha vuelto apariencia (el mundo ha devenido fábula).⁸

Nietzsche critica el historicismo, como concepto contemplativo del conocimiento y va contra el concepto de verdad como correspondencia. Hace una reflexión sobre el nihilismo

⁷ HABERMAS, Jürgen, “La crítica nihilista del conocimiento en Nietzsche”, *Sobre Nietzsche y otros ensayos*, Madrid, Tecnos, 1994, pp. 31-61.

⁸ Ídem, p. 37.

The image shows a musical score for piano, likely from a Romantic or Impressionist period. It features two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The score includes various dynamic markings such as *pp* (pianissimo), *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *f* (forte). Tempo and performance markings include *delicato*, *allargando*, *a tempo*, *molto rit.*, and *rit.*. There are also markings for *cresc.* (crescendo) and *Ped.* (pedal). The score contains complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and uses a variety of chord voicings and articulation marks.

que también encuentra en la ciencia. Da un concepto revisado de lo trascendental. Ve las categorías como prejuicios de la razón. Critica el yo como identidad.

En lugar de preguntarse cómo son posibles los juicios sintéticos *a priori*, se pregunta por qué es necesaria la fe en esos juicios. Los ve ya como contingentes, históricos. Al igual que lo simbólico, son una creación, *poiesis*. Ya no es por algo *a priori*, sino por la necesidad de la reproducción práctica de la vida. Además, señala que siempre está metida la valoración.⁹ Inclusive en la lógica hay juicios de valor, exigencias fisiológicas. Es, pues, una forma de pragmatismo.

Así, su perspectivismo es de los afectos, porque están muy conectados con la vida. La validez de los juicios sintéticos *a priori* no depende de su correspondencia con lo real, sino de una fe subjetiva, dependiente a su vez de la fisiología de la vida.¹⁰ No hay juicios objetivamente válidos, sino interpretaciones relativas a una perspectiva, estimaciones que provienen de estados fisiológicos. En cuanto que son útiles para la vida, surgen a través de la historia de la especie.

La teoría del conocimiento de Nietzsche va hacia un pragmatismo lógico-trascendental. Pero él no saca esa conclusión e insiste en que el aparato cognoscitivo no está hecho para el conocimiento. No distinguir entre ilusión y conocimiento es un tradicionalismo escondido. Solo hay interpretaciones, no hay texto.¹¹ De Kant pasa a Darwin: el conocimiento, el lenguaje y la praxis están al servicio de la evolución biológica. La misma interpretación es un instrumento del dominio efectuado por el organismo. Hay una creación de sentido que se absolutiza en la voluntad de poder. Se pierde la distinción entre el dominio de la naturaleza y la producción de apariencias ilusorias en función de la adaptación.

Según Habermas, Nietzsche confunde la ciencia con el nominalismo, y así la naturaleza se va hacia la irracionalidad. Pero, en contra de ello, ahí está nuestra especie, que se ha revestido de una estructura que no hemos inventado, sino que nos constituye. En lugar de reconstrucción nominalista, debe ser fenomenológica, reflexión sobre la experiencia, en

⁹ Ídem, p. 50.

¹⁰ Ídem, p. 52.

¹¹ Ídem, p. 57.

The image shows a musical score for piano, consisting of four measures. The first measure is marked 'a tempo' and 'pp'. The second measure is marked '(pp)'. The third measure is marked 'p dolce'. The fourth measure is marked 'allargando' and 'p'. The score includes dynamic markings, articulation marks, and a pedal point at the bottom left.

contra de la objetivación; pero Nietzsche no la alcanzó; únicamente la utilizó en contra de la reflexión misma.¹²

De esta manera puede verse el gran espíritu crítico que tuvo Nietzsche, pero también el que tuvieron los miembros de la Escuela de Frankfurt, concretamente Habermas, que cuestiona al mismo pensador de Sils-Maria.¹³ Con ello efectúa una crítica de la crítica, una de segundo orden o de segundo grado, y eso lo pone de manifiesto como seguidor de esa línea que él se ha trazado, de la autoconciencia debida a la autocrítica, por la reconstrucción de los procesos que sigue el ser humano en su conocimiento, en su comunicación y en toda su praxis.

Mauricio Beuchot

¹² Ídem, p. 59.

¹³ Es una casa en Sils, Suiza, el filósofo pasó parte de sus veranos de 1881 a 1888 y escribió sus obras más importantes (N. de los Eds.)

(allargando) ----- Grave, oscuro (♩ = ca. 69) rall. e perdendosi ----- lunga

sotto voce

p *più p* *pp* *ppp* *lunga*

7

il basso legato es

(Ped.) →

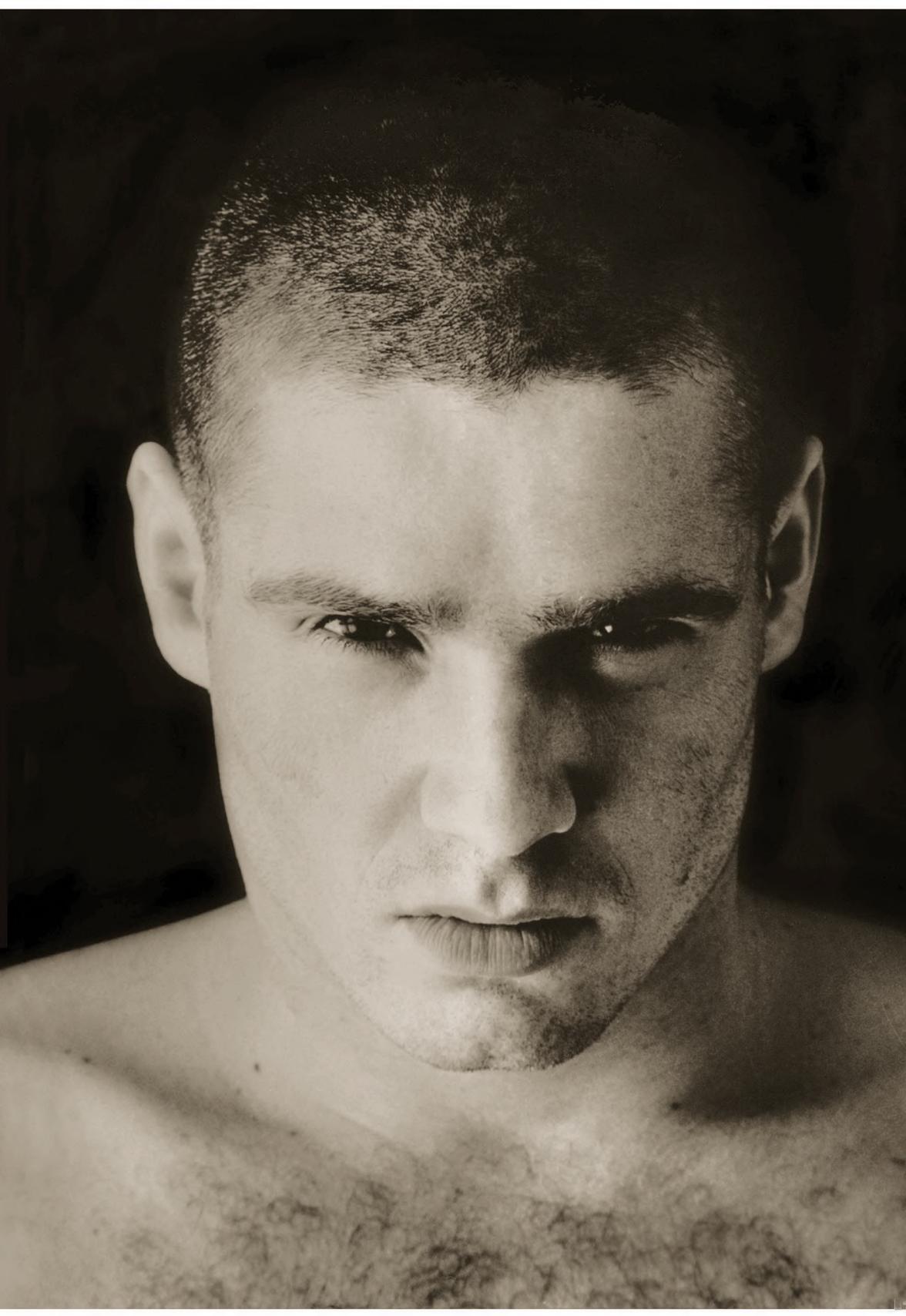
MARCO CARLINI, N. 1345/17

SEMICORCHEA

*toda verdadera política es un **asunto de estética**, un problema que tiene que ver, fundamentalmente, con la sensibilidad. La política es la capacidad colectiva de desplazar radicalmente los límites de lo que somos capaces de ver, escuchar y percibir.*

Rancière

FUSA



SEMIFUSA

JACQUES RANCIÈRE

(Argel, 1940)

La labor intelectual de Jacques Rancière se ha desarrollado en el cruce de diferentes áreas: la estética, la política, la literatura, la pedagogía y la historia.¹ En este escrito abordaremos lo que consideramos que es el principal aporte de Rancière a la Teoría crítica, a saber: su teoría del desacuerdo político y de la subjetivación democrática.

Rancière se identificó inicialmente con la obra de Louis Althusser y, de hecho, tuvo una activa participación en la confección de la obra colectiva *Para leer El capital*. Pero luego tomó distancia de su maestro y cuestionó el elitismo teórico althusseriano, un elitismo que en cierto modo también adoptó la Escuela de Frankfurt. Este elitismo consiste en postular que hay una distancia insalvable entre el conocimiento objetivo de la totalidad social y el saber ideológico (erróneo) que adoptan las masas comunes. La separación marxista entre ideología y política sugería que los intelectuales debían aportar a los “dominados las verdaderas explicaciones de las razones de la dominación que los somete”.² La explosión del Mayo francés torció el curso de las reflexiones de Rancière y dio origen a una nueva óptica política. En efecto, hacia 1968 Rancière se distanció de las posiciones científicistas de la Teoría crítica y se interesó en estudiar los procesos de subjetivación política. Estos procesos aluden a los momentos “en los cuales los excluidos (“las clases inferiores”) reclaman su derecho a hablar por sí mismos, a realizar un cambio en la percepción global del espacio social, para abrir un lugar legítimo a sus demandas”.³ En lugar de analizar los mecanismos objetivos de la

1351

¹ Sus libros más importantes son *La noche de los proletarios* (1981), *El maestro ignorante* (1987), *Breves viajes al país del pueblo* (1990), *En los bordes de lo político* (1990), *Los nombres de la historia* (1992), *El desacuerdo* (1995), *La palabra muda* (1998), *El inconsciente estético* (2001), *El odio a la democracia* (2005), *El espectador emancipado* (2008), *Momentos políticos* (2009), y *Las distancias del cine* (2011).

² RANCIÈRE, Jacques, *El tiempo de la igualdad. Diálogos sobre política y estética*, Barcelona, Herder, 2011, pp. 75-76.

³ ŽIŽEK, Slavoj, *El espinoso sujeto*, Buenos Aires, Paidós, 2005, p. 138.

The image shows a musical score for piano. The title is "Andante misterioso" with a tempo marking of ♩ = ca 88. The score is in 4/4 time and consists of two staves. The right hand (treble clef) has a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, and dynamic markings including *ff*, *f*, *p*, *mf*, and *f*. The left hand (bass clef) has a simpler, more sustained line with dynamic markings *pp* and *pp*. There are several fermatas and slurs. Above the right hand, there are markings "88... deciso" and "88... loco". Below the left hand, there is a marking "il basso sotto voce". The word "Piano" is written on the left side. At the bottom, there is a "Ped." marking with an arrow pointing right.

explotación y la dominación, Rancière se interesó en estudiar la visión, las prácticas y las formas de pensamiento de los sujetos populares.⁴ Estas actividades del pensamiento y del discurso les permitían a los sujetos populares franquear “las barreras del mundo oscuro en el que se encontraban para pasar a ocuparse no solo de sus propios asuntos, sino de los asuntos comunes”.⁵

La Teoría crítica frankfurtiana no desarrolló una teoría de la democracia ni una reflexión sobre las capacidades políticas de subjetivación de los dominados. En esta óptica, el sujeto aparecía como un puro efecto de la dominación y no como una instancia de libertad política democrática. Rancière busca remediar esta falla de la vieja teoría crítica a través de su teoría del desacuerdo político y de la subjetivación democrática.

¿Qué es el desacuerdo? El desacuerdo no es la opción que resulta del fracaso de un acuerdo normativo. Es decir, no es el resultado moralmente inferior que surge cuando no tiene lugar el consenso entre los participantes de un diálogo horizontal. Al contrario, el desacuerdo es un tipo de acto de habla en el cual se cuestiona no el contenido semántico de las palabras, sino el escenario mismo en el cual se presentan los interlocutores. Es decir, no es un diferendo sobre cómo entendemos ciertos conceptos e ideas, tampoco alude a la reivindicación de una propiedad que los demás no nos reconocen (una identidad étnica, un interés económico, etcétera). El desacuerdo supone la construcción de una escena de disenso en la cual lo importante no es que los excluidos toman ventaja sobre las fuerzas a las que se oponen. Lo decisivo allí es la manifestación de “un desgarro del tejido común, [y, con ello], una posibilidad de mundo que se vuelve perceptible y cuestiona la evidencia de un mundo dado”.⁶ Entonces, el desacuerdo es la argumentación polémica en virtud de la cual se intenta construir un mundo que no tiene cabida en el orden existente. Por tanto, no se trata de cualquier mundo, sino de aquel en donde viven los hombres y mujeres de los que se dice que son incapaces de poseer y construir un lenguaje político articulado. El desacuerdo demuestra que los supuestos incapaces de llevar a cabo las actividades de pensamiento y de acción pueden efectivamente construir un mundo político complejo.

La propuesta de Rancière se basa en el análisis de la brecha que existe entre la *política* y la *policía*. Para este autor, la policía no tiene un sentido peyorativo y tampoco alude al sistema de seguridad del Estado. Es el sistema que, por un lado, concibe a toda diferencia o grupo social como mera particularidad y, por otro, entiende la universalidad de la comunidad

⁴ Ver RANCIÈRE, Jacques, *La noche de los proletarios*, Buenos Aires, Tinta Limón, 2010.

⁵ RANCIÈRE, Jacques, *El tiempo de la igualdad*, op. cit., p. 77.

⁶ RANCIÈRE, Jacques, *Momentos políticos*, Buenos Aires, Capital Intelectual, 2010, pp. 11-12.

The image shows a musical score for piano and bass. The piano part is in treble clef with a 7/8 time signature, and the bass part is in bass clef. The score is divided into three measures. The first measure starts with a *rall.* marking and a *ff* dynamic, followed by a *mf* dynamic. The second measure begins with a *pp* dynamic and a *loco* marking, with a tempo change to *a tempo* and a *stringendo* instruction. The third measure continues with *pp* and *loco* markings, ending with a *mp* dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

como una instancia pura, no contaminada por el desacuerdo. La policía busca neutralizar los efectos polémicos de la política. Ejemplos de regímenes policiales son la república platónica gobernada por el filósofo-rey, la burocracia estatal en Hegel y la sociedad sin clases en Marx. Es el orden que determina lo que puede y debe ser visto, y lo que puede y debe ser dicho; determina quién cuenta y quién no cuenta en el reparto de la palabra; armoniza los modos de ser, de hacer y de decir de una sociedad. Es la ley de la contabilización de las partes de una sociedad que separa a quienes deben hablar de quienes no deben hacerlo; es el orden desigualitario que naturaliza las subordinaciones –no necesariamente violentas– entre los hombres.

Por el contrario, la política es la actividad polémica que produce un desacuerdo sobre el principio policial en que se cuentan las partes y se define la comunidad de habla establecida. El desacuerdo pone en marcha la subjetivación del sujeto político por excelencia: el pueblo, que Rancière define como la “parte de los que no tienen parte”. Rancière se refiere a la parte de los que no tienen parte usando varias figuras históricas: el *demos* ateniense, los plebeyos romanos, los pobres, los miembros del Tercer Estado, el proletariado del siglo XIX, el movimiento feminista y estudiantil de los años 60, etcétera. La complejidad del pueblo radica en que se trata de una parte que, sin dejar de ser parte, no tiene cabida en la cuenta de la comunidad ordenada. El pueblo no es ni una parte contabilizada en el orden del todo –porque son los despreciados, los parias, los humillados, las víctimas, etcétera– ni la no-parte que nunca se manifiesta públicamente –lo que comúnmente se llaman las “mayorías silenciosas”–. Cuando el pueblo actúa políticamente no ocupa solo el papel pasivo de la víctima o del dañado, sino también el papel activo de un sujeto general de la política que discute sobre diferentes asuntos comunes. No es que el pueblo en sí mismo esté incapacitado discursivamente, sino que su palabra no es considerada legítima por las partes que integran el sistema político imperante. Todo desacuerdo subjetiva un pueblo y pone en marcha un proceso democrático de litigio. La democracia irrumpe con el escándalo que se produce cuando la voz del *demos* “usurpa los privilegios del logos que hace reconocer lo justo”.⁷

El desacuerdo entre las partes del orden policial y la parte de los que no tienen parte en dicho orden no es una confrontación de intereses dados –porque un conflicto de intereses dados puede tener solución dentro del sistema policial existente, como por ejemplo una pugna salarial–, sino el litigio sobre la posibilidad de que otro mundo sea posible. El litigio no es “una discusión entre interlocutores sino una interlocución que pone en juego la situa-

⁷ RANCIÈRE, Jacques, *El desacuerdo. Política y filosofía*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1996, p. 35.

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves. The top staff is the right hand, and the bottom staff is the left hand. The score begins with a *stringendo* marking and a dynamic of *mp*. The right hand features several passages marked *loco*, with dynamic markings of *mf*, *ff*, and *ff*. There are also markings for *8va...* and *m.d.* (mezza voce). The left hand has a *mp* marking and a *mf* marking. The score ends with a *Ped.* (pedal) marking and a double bar line.

ción misma de interlocución”.⁸ El desacuerdo no es el puro rechazo negativo del sistema, carente de efectos de cambio en el campo de la experiencia, sino el proceso que afirma o constituye un nuevo sujeto político, un sujeto político democrático. El proceso político democrático consiste en cuatro momentos: 1) la desclasificación del pueblo del orden desigualitario vigente a través del cuestionamiento del principio que ordena el campo policial de lo visible / enunciable; 2) la verificación de la igualdad parlante, esto es, de la igualdad de palabra que todos tenemos por el mero hecho de ser seres humanos; 3) la exposición y la denuncia pública de un daño que la policía le hace al pueblo a través de los procesos de categorización, codificación y disciplinamiento, y 4) la modificación del campo de la experiencia a partir de nuevas inscripciones de la igualdad democrática. Uno de los ejemplos que usa Rancière de desacuerdo democrático es la consigna “Somos todos judíos alemanes”, que inundó las calles de París en mayo de 1968 luego de la deportación de Daniel Cohn-Bendit, un activista judío franco-alemán. Quienes afirmaban “Somos todos judíos alemanes” no eran judíos alemanes –un grupo social identificable en el orden de las partes–, sino franceses católicos o ateos que estaban en desacuerdo con la definición que hacían las autoridades francesas del orden social –en cuya defensa se cometieron violaciones a los derechos humanos–, y lo hicieron identificándose con el nombre universal del daño, el judío franco-alemán deportado.

La novedad de la propuesta de Rancière es doble. Por un lado, cuestiona la sinonimia que las posturas liberales y deliberativas construyen entre democracia y consenso. En otras palabras, el pensador francés se opone al sentido común establecido que equipara democracia y consenso: la democracia consensual significa de hecho la desaparición de la política. El consenso es el proceso “por el cual los individuos y los grupos se ponen de acuerdo sobre las formas jurídico-políticas aptas para asegurar la coexistencia de todos y la participación óptima de cada uno en los bienes de la colectividad”.⁹ Rancière se opone a la concepción procedimental de la política de Jürgen Habermas, que entiende que la democracia se nutre de los agentes del Estado y de la sociedad civil, o en términos de Rancière, de las *partes* estatales o sociales ya establecidas. En la concepción habermasiana, la opinión pública –que surge de la sociedad civil– y el control parlamentario –propio del Estado de derecho– se armonizan

⁸ Ídem, p. 127.

⁹ Ídem, p. 122.

(stringendo) - >

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The score begins with a *stringendo* marking and a right-pointing arrow. The music features several measures with dynamic markings: *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *ff* (fortissimo). There are also articulation markings such as *loco* and accents. The score includes a *Ped.* (pedal) marking at the bottom left. The piece concludes with a right-pointing arrow.

mostrando una “conexión interna” normativamente indisoluble entre derecho y democracia.¹⁰ También se opone a la teoría liberal de Rawls, que provee las bases de legitimación de un régimen liberal-democrático que articula la justicia política con la producción económica de riquezas. “Razonabilidad” es el término que Rawls le asigna a la armonización de los distintos intereses y concepciones del bien bajo el universal abstracto –no polémico– de la justicia, cuya consecuencia es la optimización de las ganancias de todos.¹¹ Rancière no entiende la democracia como un tipo de régimen o un conjunto de instituciones o reglas de juego. En su óptica, la democracia tiene una dimensión ontológica: es “una manera de ser de lo político” o “el modo de subjetivación de la política”.¹² El pueblo es el sujeto otrora invisible que se hace visible cuando teatraliza, escenifica o manifiesta un desacuerdo. Por tanto, el pueblo no tiene una dimensión normativa sino *estética*, dado que implica “la introducción en el campo de la experiencia de un visible que modifica el régimen de lo visible”.¹³

Por otro lado, Rancière retoma el proyecto emancipador de la Teoría crítica y propone una salida a la dominación social. Pero lo hace de un modo novedoso, porque supone un proceso político-igualitario-democrático y no la violencia revolucionaria per se. En este punto, Rancière rechaza los programas revolucionarios guerrilleros o partisanos, que hacían depender la emancipación de una igualdad de fuerzas o de violencias entre los dominados y los dominadores, y no de una igualdad parlante, simbólica y política. Como ya vimos, la política “suspende” la armonía de la policía, “rompe la configuración sensible donde se definen las partes”, y “deshace las divisiones sensibles del orden policial”.¹⁴ *Suspender, romper* o *deshacer* políticamente el orden policial no significa poner en marcha fuerzas violentas irracionales y carentes de sentido: alude más bien al desplazamiento de un sujeto del lugar que naturalmente le estaba asignado, a visibilizar lo que no se podía ver o no tenía razón de ser visto, a hacer entendible un discurso que la policía cataloga como ruido. La operación política puede o no valerse de la violencia, puede expresarse tanto en la impugnación pací-

¹⁰ Cfr. HABERMAS, Jürgen, “El vínculo interno entre Estado de derecho y democracia”, en *La inclusión del otro. Estudios de teoría política*, Barcelona, Paidós, 1998.

¹¹ Cfr. RAWLS, John, *Liberalismo político*. Ciudad de México, FCE, 1996.

¹² RANCIÈRE, Jacques, *El desacuerdo*, op. cit., p. 125.

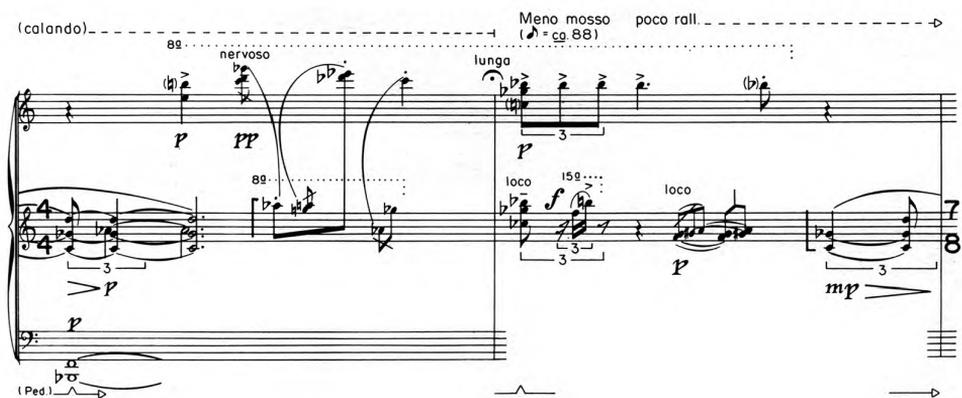
¹³ Ídem, p. 126.

¹⁴ Ídem, pp. 43, 45.

The image shows a musical score for piano, likely from a 19th-century work. The score is written for the right hand (treble clef) and left hand (bass clef). The right hand part features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes, marked with dynamics such as *loco*, *sf*, *fff*, *mp*, and *mf*. The left hand part provides a harmonic and rhythmic foundation, also marked with *sf* and *fff*. The score includes performance instructions: "stringendo" at the beginning, "Violento, con brio (♩ = ca. 100)" indicating a fast tempo, and "colando" towards the end. There are also markings for "Ped." (pedal) and "5" (fingerings). The score is divided into two systems, with the first system ending at measure 89 and the second system starting at measure 90.

fica que hicieron los plebeyos romanos del mandato imperial de no participar en la escena del Aventino, como en la toma no pacífica de las calles por parte de los sujetos populares, como sucedió en el Mayo francés. La violencia no es en sí misma antipolítica: antipolítica es la violencia incapaz de producir un desacuerdo y construir una comunidad litigiosa. Lo importante es que, exista o no violencia, la política consiste en la universalización del disenso —porque no es un conflicto particular o puntual de intereses entre partes, sino un disenso general sobre la constitución misma de la comunidad o de las escenas de interlocución—, y en la producción de un universal polémico —como la disputa sobre lo que se entiende por “lo mexicano”, “lo justo”, “la libertad”, etcétera—. Esto produce un desplazamiento del eje de la dominación, el cual tiene lugar cuando aquellos a los que el poder dominante considera “incapaces” o seres que solo emiten “ruidos” de sus bocas de pronto verifican capacidades comunes de habla, discusión y pensamiento.

El desacuerdo junta entonces el “ruido” con la “palabra” para cuestionar un orden naturalizado y producir un cambio democrático. ¿Por qué decimos que el desacuerdo articula el ruido con la palabra? Porque la palabra popular que se manifiesta públicamente sigue siendo ruido para la policía, aunque las partes la entiendan perfectamente, y sigue siendo ruido porque las partes no la consideran una palabra legítima o autorizada y porque no hay una solución normativa incluyente —o no conflictiva—, al desacuerdo. Esto le da la dimensión específicamente política al discurso popular: que siga siendo ruido significa que no tiene posibilidad de integrarse a la armonía del orden consensual existente; ahora bien, nada impide que esta palabra se integre a dicho orden, pero en el momento en que lo hace pierde su condición política. La política no consiste en buscar la *inclusión* de la palabra popular excluida dentro del orden naturalizado, porque la inclusión de lo excluido es la típica operación policial de neutralización del conflicto (esto se expresa en la fórmula gatopardista: “cambiar algo para que nada cambie”). La política supone más bien construir un mundo político polémicamente opuesto al dominante. Pero, dado que adquiere un carácter político, el ruido popular no es un sonido insignificante e inentendible, sino una palabra con sentido polémico que divide la realidad existente y la multiplica produciendo un nuevo mundo. La teoría normativa de Rawls propone que el ruido irrazonable se transforme en palabra razonable; Rancière sostiene lo contrario, a saber: que la palabra política se ubica *entre* el ruido y el discurso, y esa nebulosa zona gris le otorga su específica complejidad política. La política tiene lugar entonces en el *pliegue* donde se unen la no-comunidad del ruido con la comunidad de



habla igualitaria. Hay política cuando la no-comunidad de los incontados —hablamos de no-comunidad porque éstos no tienen cabida en la comunidad ordenada— actúa como si *hubiera* una comunidad de argumentación igualitaria entre obreros y patrones, mujeres y hombres, heterosexuales y homosexuales, etcétera; donde las palabras de la parte de los que no tienen parte son entendidas por las partes del sistema, aunque estas les nieguen el estatuto de palabra autorizada. Lo no común y lo común superan la desigualdad y las fuerzas en litigio se ponen en pie de igualdad en una discusión polémica. Es por ello que

la subjetivación crea lo común poniendo en común lo que no era común, declarando como actores de lo común a aquellos y aquellas que eran simplemente personas privadas, dando a ver cómo asuntos que pertenecían a la esfera doméstica pertenecen a una esfera de discusión pública.¹⁵

En este contexto, surgen una serie de preguntas: ¿Cómo prolongar la existencia de la democracia más allá del momento de la irrupción litigiosa del *demós*? ¿Cómo construir una organización social e institucional que no ahogue, neutralice o haga desaparecer las potencias democráticas del pueblo? En la respuesta a estas preguntas se encuentra otro aporte importante que Rancière hace a la teoría crítica contemporánea. El pensamiento crítico tradicional no ha enfrentado convincentemente el enigma de la organización institucional del pueblo de los excluidos. Con esto queremos decir que la izquierda tradicional le suele dar una importancia excesiva al momento de la ruptura radical con el orden naturalizado, y no le presta igual atención a los modos de organización e institucionalización democrática de la ruptura popular.

En un escrito reciente, Rancière aclara que no se considera

un fanático del acontecimiento en tanto irrupción. Creo que los acontecimientos [de cambio democrático], no son irrupciones, sino transformaciones del paisaje común. En este sentido, me parece que hay que salir de la oposición entre, por un lado, la irrupción de los acontecimientos y, por el otro, la organización, la cual sería algo sólido e instalado.¹⁶

¹⁵ RANCIÈRE, Jacques, *El tiempo de la igualdad*, op. cit., p. 160.

¹⁶ Ídem, p. 239.

Più mosso (♩ = ca. 92)
con espressione
loco

delicato

(Ped.)

También afirma que la política

no necesita barricadas para existir. Pero sí necesita que una manera de describir la situación común y de contar a sus participantes se oponga a otra y que se oponga significativamente. También es por ello que [la política] sólo existe en determinados momentos: pero esto no quiere decir que se dé mediante destellos fugitivos sino mediante la construcción de escenas de *dissensus*.¹⁷

La política no es lo sólido condenado a desvanecerse en el aire, ni lo evanescente incapaz de tener un espacio institucional que le dé forma a la escena del desacuerdo. Esto lleva a Rancière a reflexionar sobre la complejidad institucional del pueblo. La organización del *demos* no debe ser vista como el momento en el cual se traiciona o debilita su poder inicial de ruptura, sino como aquello que puede extender en el tiempo y en el espacio sus capacidades políticas de litigio. Las instituciones y organizaciones populares deben hacer posible que se prolongue en el tiempo y se multiplique en varios espacios la demostración igualitaria que el pueblo produce “en un momento y en un lugar determinados”.¹⁸ Un pueblo no adquiere poder por el solo hecho de que es el resultado de una federación de diversas fuerzas. Éste tiene verdadero poder cuando se constituye en “una organización [...] capaz de erigirse en agente general de la política [...]; es decir [...] [alguien] capaz de manifestarse sobre cualquier cosa [...] para expresar, en todos los lugares, la capacidad de cualquiera”.¹⁹ El litigio democrático no puede reducirse a problematizar un solo tema particular de la sociedad: debe ser capaz de producir “varios litigios”, y solo cuando se multiplican o extienden las esferas del aparecer del pueblo se produce una “subjetivación política fuerte”.²⁰

Rancière redefine polémicamente el concepto de “instituciones” y de “organización”. Las instituciones populares no tienen en su enfoque un cariz neutralizador del conflicto: ni son el conjunto de reglas liberales que los actores deben seguir a rajatabla para ser razonables

¹⁷ RANCIÈRE, Jacques, *Momentos políticos*, op. cit., p. 11.

¹⁸ RANCIÈRE, Jacques, *El tiempo de la igualdad*, op. cit., pp. 239-240.

¹⁹ Ídem, pp. 242-243.

²⁰ Ídem, pp. 111-112, 116. Véase también RANCIÈRE, Jacques, *El desacuerdo*, op. cit., pp. 114-115.

de la dominación expansionista. Esto último define a todo proyecto de teoría crítica, del cual el vasto y multifacético trabajo de Rancière no es la excepción.

Guillermo Pereyra

Andante tranquilo (♩ = ca. 100)

The musical score is for a piano piece. It consists of two staves. The right hand part is marked 'delicato' and features a triplet of eighth notes in the first measure, followed by a triplet of sixteenth notes in the second measure. The dynamics are marked 'pp' and 'mf'. The left hand part features a triplet of eighth notes in the first measure, followed by a triplet of sixteenth notes in the second measure. The dynamic is marked 'p'. The tempo is 'Andante tranquilo' with a metronome marking of approximately 100 beats per minute. The key signature has two flats. The score includes a pedal marking '(Ped.)' at the bottom left and a fermata at the bottom right.

JOSÉ REVUELTAS

(Durango, México, 1914 – Ciudad de México, 1976)

José Revueltas y la Teoría crítica

Novelista, cuentista, dramaturgo, guionista de cine y ensayista, militante del Partido Comunista Mexicano durante su época formativa, José Revueltas es quizás en México la figura político-literaria que mejor encarna los postulados de la Teoría crítica. El suyo es uno de los intentos más acabados en México de formular un marxismo no ortodoxo, un marxismo que se vuelve capaz de cuestionar la validez del Estado proletario y que revisa las bases filosóficas del gran proyecto desenajador que propusieron Marx, Engels y sus continuadores como Lenin, Stalin y Mao Ze-Dong. De modo particular en dos de sus novelas de madurez, *Los días terrenales* (1949) y *Los errores* (1964), Revueltas se propuso un retrato de la vida al mismo tiempo heroica y alienada de los miembros del Partido Comunista Mexicano (PCM), con lo que logró exponer los avatares de la existencia precaria de los militantes de este, la dosis de dogmatismo que recorría sus filas y que surgía de la obediencia ciega a las recomendaciones de la Internacional comunista que no hacía a su vez sino retransmitir las decisiones que se tomaban en la Unión Soviética, así como proponer un contraste entre las consignas emanadas de la dirigencia partidista y las condiciones específicas de la realidad mexicana en la que deberían cumplirse las tareas asignadas a los militantes. Esta crítica de orden político, empero, también dejaba ver una posición filosófica de mayor fondo. Educado en los textos de los grandes escritores rusos como Dostoyevski, Gogol y Chejov, José Revueltas de modo instintivo primero y reflexivo después se opuso siempre a la idea simplista de que el objetivo del socialismo era hacer felices a los hombres. El burdo eudemonismo de los manuales de marxismo soviéticos le pareció siempre estrecho y falsificador. El socialismo era para Revueltas una conquista de la conciencia organizada, y esta conciencia superior significaba, por una parte, una conquista de la libertad, y por otra, una acrecentada lucidez insobornable

89... loco rall...
pp p cantabile mp mf
mp mf
(Ped.)

acerca de la finitud radical del hombre, una finitud, por lo demás, desesperanzada y despojada de ilusiones. El socialismo no haría felices a los hombres, como si se tratara de cerdos satisfechos, los haría en dado caso conscientes de su dolor, de su desesperanza y de su irreductible soledad.

Lo afirma de modo explícito en un pasaje de *Los días terrenales*: “¡Luchemos por una sociedad sin clases! ¡Enhorabuena! ¡Pero no, no para hacer felices a los hombres, sino para hacerlos libremente desdichados, para arrebatarles toda esperanza, para hacerlos hombres!”.

Estas posiciones, por cierto, le valieron a Revueltas severas críticas de parte de algunos connotados ideólogos del comunismo mexicano: le reprocharon haberse pasado al bando de la burguesía y de haberse dejado seducir por las posiciones profundamente nihilistas del existencialismo de Jean-Paul Sartre. Como consecuencia lógica de lo anterior, Revueltas será expulsado de las filas del Partido. Aunque reingresa poco tiempo después para integrar la Célula “Carlos Marx” al lado de Eduardo Lizalde, Guillermo Russet Banda, Carlos Félix y Enrique González Rojo, todos prominentes escritores e intelectuales de izquierda, la “luna de miel” con el Partido Comunista no se prolonga demasiado y ocurre una nueva y esta vez definitiva expulsión.

Es en esta época cuando José Revueltas formula una tesis que habría de resultar memorable: la de la “inexistencia histórica” del Partido Comunista en México. Esta es la tesis que constituye el núcleo del famoso *Ensayo sobre un proletariado sin cabeza* (1962) que publica entonces la recién formada Liga Leninista Espartaco. Puesto que el cerebro orgánico de la clase obrera no existe, la clase obrera mexicana es en realidad un proletario al que le falta la cabeza pensante. La tesis fue motivo de burlas y de más de un sarcasmo pero interesa para nuestros fines porque en el fondo implica una posición filosófica muy clara. Esta posición consiste en postular que hay una idea del partido comunista, o mejor todavía, un *concepto*, y que el falible aparato político que respondía a las siglas del PCM no correspondía ni siquiera lejanamente a los elementos constitutivos de este concepto. Si este requisito conceptual no se daba, entonces era ridículo aceptar que ese aparato comunista de facto era el partido histórico que la clase obrera necesitaba.

Esta instauración del valor del *concepto* dentro del marco de una discusión eminentemente política, me parece, indica ya la prevalencia de una formación filosófica en el pensamiento de Revueltas. Escritor e ideólogo autodidacta, Revueltas había leído con fruición en su juventud, como mostró de modo fehaciente Jorge Fuentes Morúa en su libro *José Revueltas. Una biografía intelectual* (Ciudad de México, Porrúa /UAM-I, 2001), la traducción directa del

Meno mosso (♩ = ca. 76) A tempo (♩ = ca. 88) loco

The image shows a musical score for piano, likely from a piece by José Revueltas. The score is written on two staves (treble and bass clef). It begins with the tempo marking 'Meno mosso (♩ = ca. 76)'. The music starts with a mezzo-piano (mp) dynamic. There are several dynamic markings throughout, including piano (p) and pianissimo (pp). The score features various rhythmic patterns, including triplets (marked with '3') and a section marked 'lontano' (very slow). The tempo changes to 'A tempo (♩ = ca. 88)' and then to 'loco' (wildly). The score ends with a 'Ped.' (pedal) marking and a fermata.

alemán del texto temprano de Marx *Economía política y filosofía* (también conocido como *Manuscritos económico-filosóficos de 1844*) que habían divulgado en México José Harari y Otto Rühle, este último un diputado alemán socialista que se había exiliado en México a partir del ascenso de Adolf Hitler al poder en 1933. Escrito bastante a la sombra de la *Fenomenología del espíritu* de Hegel, el joven hegeliano de izquierda que ya era entonces Marx propone en este texto un abordaje centrado en el concepto filosófico de enajenación que habría de resultar muy fecundo en una lectura no dogmática del pensamiento del propio Marx, como se hará evidente en sendos libros de György Lukács y Karl Korsch publicados en las primeras décadas del siglo XX.

Encarcelado en la prisión de Lecumberri a raíz de su participación en el movimiento estudiantil de 1968 que culminó con la llamada matanza de Tlatelolco, José Revueltas aprovechó los años de reclusión para escribir uno de sus textos maestros en el terreno de la literatura, *El apando* (1969) y para profundizar en sus reflexiones filosóficas en torno a problemas del marxismo contemporáneo. Resultado de este último esfuerzo es el libro póstumo *Dialéctica de la conciencia* (1982), que apareció como el tomo 20 de las *Obras completas* del autor al cuidado de su hija Andrea Revueltas y de Philippe Cheron. En el prólogo de este libro, el filósofo Henri Lefebvre sostiene que Revueltas “fundamenta la dialéctica en la *subjetividad*”, esto es, en “la conciencia, como conciencia social, al mismo tiempo individual y colectiva.” Puntualiza Lefebvre: “Desde Engels hasta José Revueltas, se produce no sólo un cambio de perspectiva y de sentido, sino también una inversión polar. En lugar de descubrirse en el objeto (la naturaleza), el fundamento de la dialéctica se descubre en el sujeto.”

Lefebvre abunda en esta caracterización que sin duda nos interesa. En ese sentido termina observando:

Su intento [el de Revueltas] se inscribe al lado de tentativas análogas, por ejemplo la de Adorno. Por instantes, la búsqueda de Revueltas se aproxima a la “dialéctica negativa” de Adorno. Las más de las veces se aleja de ella, pero en un camino que se dirige hacia el mismo horizonte. (...) De tal manera, la obra de José Revueltas merece la misma reputación que los trabajos que van en este sentido, particularmente los de la Escuela de Frankfurt y de las demás escuelas “marxistas” europeas.

De particular interés dentro de la *Dialéctica de la conciencia*, resulta la carta a su hija Andrea sobre el capítulo VI inédito de *El capital*. Tres ideas, todas ellas críticas en rigor, me pare-

calando ----- Nostalgico, lamentoso (♩ = ca. 76)

stringendo -----

cresc. poco a poco

(Ped.)

Ped.

e histórico, cierto; pero nunca una *especie racional*. Lo racional no fue su fuerte, ni tampoco su rasgo colectivo total-humano, sino precisamente su lado más débil”. Aunque reconoce que el hombre hace su propia historia, según el conocido postulado de Marx, Revueltas señala una limitación lacerante. Siendo el hombre su propio fundamento, no habría logrado autoengendrarse como especie racional. “El hombre pues, social e históricamente, no ha podido producir sino al individuo: ésta es, hasta ahora, su sola realidad racional, impotente por lo demás.”

Un pesimismo típicamente adorniano parece rubricar este texto. Aunque este pesimismo aportaba ya un rasgo característico desde la redacción de *Los errores*, novela en la que se define al hombre como un ser en lo esencial erróneo y errático que nunca logrará encontrar del todo el asiento de la verdad, es justo observar que en otras partes de esta *Dialéctica de la conciencia* parece abrirse un resquicio que permite ver una luz positiva. Durante la última etapa de su pensamiento filosófico y político, un Revueltas cada vez más lejano de la idea leninista de revolución acuñó el concepto de *democracia cognoscitiva*. Frente a la noción de Lenin de “centralismo democrático”, la noción de democracia cognoscitiva implica de alguna manera confiar en que el hombre puede alcanzar formas superiores de conciencia, es decir, de conciencia que se conseguiría dentro de una comunidad en acción, no imponiendo sino discutiendo y reflexionando de manera común. La formulación filosófica de lo anterior resulta acaso un poco más compleja, pero apunta en la dirección indicada. Sostiene Revueltas:

La racionalidad desaparece cuando el *ego social* anula al *individuo*, bajo la forma de un *ego de clase*, de grupo o de otra parcialidad. La racionalidad del grupo, de la clase, se reasume en la *conciencia*, pero a condición de una participación *colectiva*: es aquí donde nace el concepto de *democracia cognoscitiva*; el *grupo* como *organización* de la conciencia

En otra parte de este mismo libro, remacha Revueltas, acudiendo de paso a su siempre admirado Hegel:

Decía Hegel (cito de memoria) que un partido que no se divide es un partido irreal. Aquí debemos entender la palabra “división” en el aspecto de las disensiones internas, que se interpenetran unas con otras y reasumen luego de la discusión una unidad más elevada y coherente. A esto es a lo que llamamos una “democracia cognoscitiva”.

The image shows a musical score for piano, likely by Manuel de Falla, consisting of three staves: treble, bass, and a lower bass line. The score includes various performance markings and dynamics. At the top, it says "energico (lo stesso tempo)". Above the first staff, there are markings for "loco" and "ff". Above the second staff, there are markings for "7", "loco", and "mp". Above the third staff, there are markings for "7", "loco", and "mf subito". The score also includes a "Ped." marking at the bottom left. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests.

Estimo como especialmente recomendables las siguientes novelas y libros de José Revueltas: *Los días terrenales* (novela), *Los errores* (novela), *El apando* (relato), *Ensayo sobre un proletariado sin cabeza* (ensayo) y *Dialéctica de la conciencia* (ensayo).

Evodio Escalante

The image shows a musical score for piano, consisting of three systems of music. The score is written for the right hand (RH) and left hand (LH) on a grand staff. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score includes various performance instructions and dynamics.

System 1: The first measure is marked *calando* and *8a.* (ritardando). The second measure is marked *come un eco* and *8a.* (ritardando). The third measure is marked *8a.* (ritardando). The fourth measure is marked *in lontananza* and *8a.* (ritardando). The first two measures have a *p* dynamic, the second has *pp*, and the third has *ppp*. The fourth measure has a *loco* marking and a triplet of notes with a *mp > pp* dynamic.

System 2: The first measure has a *f* dynamic. The second measure has *mf* and *mp* dynamics. The third measure has a *p* dynamic. The fourth measure has a *più p* dynamic.

System 3: The first measure has a *f* dynamic. The second measure has *mf* and *mp* dynamics. The third measure has a *p* dynamic. The fourth measure has a *più p* dynamic.

The score includes a pedal marking *(Ped.)* at the bottom left. The measures are numbered 6, 7, 8, and 5 from left to right.

PAUL RICOEUR

(Valence, Charente, Francia, 1913 – Châtenay-Malabry, Francia, 2005)

Paul Ricoeur: hermenéutica y crítica

“La hermenéutica sin un proyecto de liberación es ciega, pero un proyecto de emancipación sin experiencia histórica es vacío”.¹ A lo largo de la obra vastísima y compleja de Paul Ricoeur se inscribe una y otra vez esta oscilación dialéctica, declinada en una multiplicidad de tentativas de mediación: entre proyecto y experiencia, entre liberación de lo posible y efectividad de la historia, entre tradición e innovación, entre escucha y sospecha, en fin, lo que nos interesa particularmente: entre hermenéutica y crítica. La persistente inserción de momentos crítico-epistemológicos bajo el horizonte de una hermenéutica fenomenológica post-heideggeriana es quizá uno de los aportes mayores de Ricoeur al pensamiento contemporáneo. Para una teoría crítica tales integraciones, aun si provienen de tradiciones muy diferentes, se vuelven productivas, pues demuestran que desmistificación social y lucha política no pueden renunciar a una praxis de la interpretación y de la comprensión histórica.

Ricoeur coloca su proyecto en el marco de una filosofía reflexiva interesada en las condiciones de posibilidad de la comprensión de sí por parte del sujeto. Lo cual comporta, según el filósofo francés, la necesidad de una reflexión indirecta y nunca inmediata, que pase por una crítica radical al *cogito* cartesiano y a sus pretensiones de transparencia y auto-fundación. El estudio meticuloso de la fenomenología de Husserl se concreta en una interpretación activa de su herencia: central deviene, para Ricoeur, el papel de la intencionalidad como rigor descriptivo e investigación sobre el sentido de los entes, no obstante, remarcando con fuerza la “prioridad de la intencionalidad *ad extra* sobre la reflexión *ad intra*”.² La conciencia se desplaza y se vuelca afuera de sí: es siempre conciencia *de* algo y, a diferencia del giro idealista

1367

¹ RICOEUR, Paul, *Lectures on Ideology and Utopia*, New York, Columbia University Press, 1996. (*Ideología y utopía*, Barcelona, Gedisa, 2008, p. 260).

² RICOEUR, Paul, *Réflexion faite. Autobiographie intellectuelle*, Paris, Esprit, 1995. (*Autobiografía intelectual*, Buenos Aires, Nueva Visión, p. 32).

(colando)----- Lontano, estatico (♩ = ca 80)

5 7 8 5 7 5 7 5

ancora più *pp* *mf* *pp* *mf* *p*

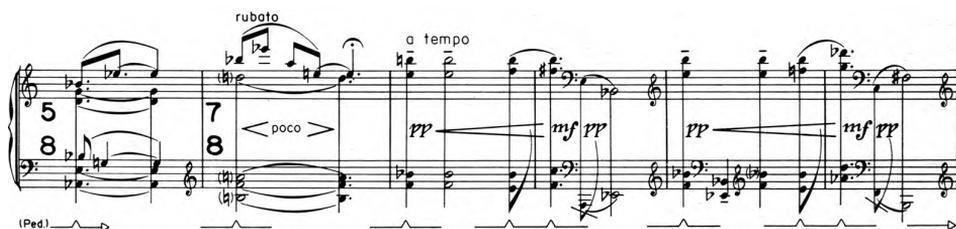
(Ped.) →

de Husserl, nunca coincide consigo misma. Pues a la opacidad del *cogito* le es coextensiva la multivocidad del mundo intencionado, cuyo sentido se nos da sólo por mediación lingüística y en las expresiones polisémicas, equívocas y contingentes diseminadas en los documentos de nuestra cultura. La reflexión necesita, así, de continuos esfuerzos de interpretación. El ego, en la perspectiva de Ricoeur, es “disciplinado”, descentrado, deconstruido por el proceso de comprensión de los símbolos, las metáforas, las narraciones que lo rodean con su textualidad discordante y de los cuales, a través de tales movimientos interpretativos, el sujeto se vuelve parte activa, respondiendo a la sollicitación de su propia cultura plural. La apertura de la fenomenología hacia la hermenéutica es así para Ricoeur una posición recíprocamente crítica: por un lado, impide cualquier posibilidad de fundación trascendental del sujeto; por otro, la “vía breve” de la radicalización ontológica y anti-metodológica de Heidegger es criticada y debilitada por los continuos *detours* de una “vía larga” que pasa por el análisis y la interpretación de las objetivaciones sobre las que se ejercen nuestros esfuerzos de comprensión.

No existe, considera Ricoeur, una teoría general de la interpretación, sino múltiples hermenéuticas cuyas dialécticas irreductibles es necesario conservar. Dos polos se contraponen en el espectro del “conflicto de las interpretaciones”: si una hermenéutica de la “escucha” intenta recolectar y restituir al trabajo de la memoria los sentidos dispersos y multiplicados por las formas creativas del lenguaje; una hermenéutica de la sospecha, en cambio, busca remover las ilusiones de la conciencia, atacando y descomponiendo sus órdenes discursivos para develar la deformación simbólico-ideológica de una historia, psíquica y social, de represión autoritaria. El primer enfrentamiento de la hermenéutica con la Teoría crítica pasa entonces por el diálogo con sus maestros (Marx, Nietzsche, Freud: “maestros de la sospecha”, según la famosa fórmula de Ricoeur propuesta en su importante libro sobre Freud).³ Pocos años después, cuando intentará rediscutir y mediar en la polémica entre Gadamer y Habermas, Ricoeur releerá la misma oposición entre sendos gestos fundamentales de la filosofía: por un lado, el gesto “humilde” que, a partir de la finitud de la comprensión, reconoce sus condiciones históricas y reconstruye la continuidad con la tradición; por otro lado, el gesto desafiante que desenmascara los discursos transmitidos y los disuelve en tanto expresión de una distorsión sistemática de la comunicación. Por un lado, el reconocimiento de nuestra pertenencia ontológica a la historia que nos precede y que preestructura nuestros actos interpretativos (de allí la rehabilitación gadameriana del prejuicio); por el otro, la distancia y el ataque a la falsa conciencia que reifica, reprime, oculta la violencia de relaciones sociales de dominación.⁴ Definir “gestos” a estas dos modalidades de pensamiento significa atribuirles

³ Cfr. RICOEUR, Paul. *De l'interprétation: essai sur Freud*, Paris, Seuil, 1965. (*Freud: una interpretación de la cultura*, Ciudad de México, Siglo XXI, 2009).

⁴ Cfr. RICOEUR, Paul, “Hermenéutique et critique des idéologies”, en *Du texte à la action. Essais d'herméneutique*, II, Paris, Seuil, 1986. (*Del texto a la acción*, Ciudad de México, FCE, 2002).

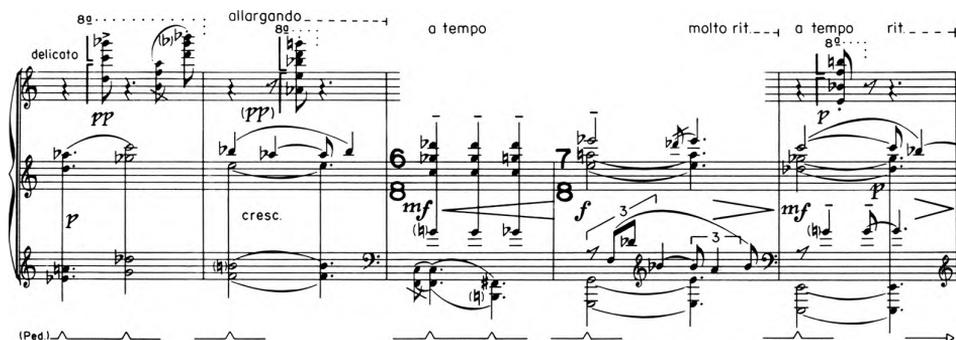


todo su valor de praxis ético-política: entre conservación y emancipación de la tradición. Sin embargo, Ricoeur, así como con los maestros de la sospecha, recusa una alternativa excluyente entre las dos. Central, en su tentativa de integración no sintética, se vuelven la crítica de la conciencia y la lucha por una autorreflexión que sea a la vez emancipación y enriquecimiento, desmitificación y reactivación de los posibles desplegados por la interpretación de la historia, a través de sus textos.

La vía larga de Ricoeur pasará entonces una vez más por las objetivaciones: su propósito es intentar pensar un nivel de confrontación dialéctico en el cual sea posible, en relación con la tradición y la conciencia histórica, un distanciamiento no alienante sino productivo, a la vez que una experiencia de participación no directa sino crítica. Ricoeur reconoce que la teoría de los intereses de Habermas tiene que tensar los presupuestos de la filosofía de la interpretación, esto es, remarcar la indiferencia de la hermenéutica hacia la imbricación entre trabajo, poder y lenguaje. Si el diálogo con la tradición que nos precede es contaminado por las distorsiones de una historia de dominación reificada y no consciente de sí misma, querer disolver la deformación de los discursos ideológicos con una práctica dialógica es poco más que una veleidad. Para evitar una sujeción irreflexiva a la tradición, según Ricoeur hay que desplazar el debate hacia el proceso de textualización en el que se inscribe nuestro vínculo con la historia, rescatando tal inscripción por su autonomía respecto a la referencia ostensiva del discurso dialógico. Al considerar el texto como mediación privilegiada, se volvería evidente cómo es la misma lógica interna de la hermenéutica la que no solo puede, sino que *debe* recibir e integrar sucesivos momentos críticos.

El devenir-texto del discurso provoca un triple distanciamiento: de la intención del autor, del contexto cultural y social de su producción, así como de su primer destinatario. El texto comunica gracias y a través de esta distancia productiva, la cual permite su descontextualización crítica y una indefinida posibilidad de recontextualización. Esta autonomía del texto exige, además, una descripción y explicación epistemológica según modelos semiológicos. Explicación y comprensión que la tradición hermenéutica, desde Dilthey hasta Gadamer, mantuvo rígidamente separadas, son para Ricoeur dos operaciones complementarias y puestas en relación dialéctica. “Explicar más es comprender mejor”.⁵ La revolución aportada en la ciencia del texto por el estructuralismo permite introducir un método explicativo que, si proviene del mismo imperio de los signos, es decir del interior de las ciencias

⁵ RICOEUR, Paul, *Temps et récit: l'histoire et le récit*, Paris, Seuil, 1985. (*Tiempo y narración: configuración del tiempo en el relato histórico*, Ciudad de México, Siglo XXI, 2004, p. 32).



humanas, escapa a la acusación de Gadamer de un metodologismo alienante y meramente exterior. De esta manera, al neutralizar la distinción gadameriana entre verdad y método, la hermenéutica se vuelve “metódica” y secunda, además, el proyecto de filosofía reflexiva y crítica de Ricoeur. “Una filosofía reflexiva debe incluir los resultados, métodos y premisas de todas las ciencias que intentan descifrar e interpretar los signos del hombre”.⁶ En toda su obra, tal integración de una multiplicidad de disciplinas explicativas y descriptivas (psicoanálisis, crítica de las ideologías, estructuralismo, semiótica, filosofía analítica) comporta, por otro lado, quebrar y debilitar los presupuestos ontológicos de la hermenéutica: la ontología se reconfigura quizá como tarea inalcanzada e inalcanzable, mas no como fundamento universal del comprender.

Sin embargo, más allá del cierre del texto desde una perspectiva estructural, para Ricoeur permanece imprescindible el concepto hermenéutico de apertura, de eclosión, de excedente de sentido. Un pensamiento crítico es necesario para destruir los prejuicios que impiden el despliegue del “mundo del texto”, del texto como mundo *otro*, esto es, para reactualizar su potencialidad subversiva. El interés a la vez práctico y emancipador de la hermenéutica consiste en esta interpretación amplificadora que asume reflexivamente la reconfiguración de la acción y de las relaciones sociales por parte del texto. Bajo este punto de vista, Ricoeur puede afirmar gustoso que tampoco la Teoría crítica puede despojarse de momentos hermenéuticos, pues el interés emancipador, si no quiere ser vacío e inane, presupone una re-interpretación del pasado: una descontextualización y recontextualización crítica de la historia, una re-narración desde un posicionamiento privilegiado. Habermas puede criticar la injusticia de la dominación, de la explotación y del interés instrumental como ideología dominante del capitalismo avanzado, a partir de una idea contrafactual y utópica de comunicación sin trabas y límites. Tal idea regulativa, sin embargo, no puede no alimentarse de momentos hermenéuticos de historización: el análisis crítico adviene a partir de un lugar enunciativo que necesita reactivar la experiencia de opresión en la historia y ello en el marco de una tradición que, desde la Ilustración hasta los maestros de la sospecha, intentó desmascararla. Re-interpretar el pasado significa, así, concretar la capacidad de tomar distancia de lo efectual y proyectar una tradición que no se presuma compartida –según un consenso que nos precedería ontológicamente– sino críticamente dividida. Hay que considerar, pues,

⁶ RICOEUR, Paul, *Freud: una interpretación...*, op. cit., p. 44.

The image shows a musical score for piano, consisting of four measures. The first measure is marked 'a tempo' and 'pp'. The second measure is marked '(pp)'. The third measure is marked 'p dolce'. The fourth measure is marked 'allargando' and 'p'. The score includes dynamic markings, articulation marks, and a 'Ped.' (pedal) instruction at the bottom left.

la emancipación de la tradición en los dos sentidos del genitivo: liberarse *de* las distorsiones ideológicas y a la vez liberar los movimientos de anticipación emancipadora *en* la tradición.

La praxis cada vez retomada de la interpretación de textos y de acciones sociales como textos⁷ constituye así una experiencia y una búsqueda de alteridad, condición de posibilidad para que el sujeto intérprete se reconozca en tanto otro en la reflexividad de la interpretación. No es por casualidad que en la última fase del proyecto filosófico de Ricoeur el texto narrativo se convierte en el texto por excelencia.⁸ La narración es la que nos permite configurar –de manera semánticamente novedosa y a partir de un paradigma de inteligibilidad (la *mise en intrigue* como “síntesis de lo heterogéneo”)– la complejidad de la acción humana en su dimensión temporal. A través del acto narrativo, es posible re-pensar una semántica de la acción y una praxis ética que prescinda de subjetividades absolutas, así como una continua re-escritura y re-lectura de la historia de comunidades y grupos sociales. Pues narrar y leer / escuchar relatos comporta siempre reactivar unas herencias y así posibilitar la crítica, la innovación y el despliegue de un “espacio de experiencia” en relación con un posible –ya que necesariamente historizado– “horizonte de espera” (según la dialéctica de la conciencia histórica que Ricoeur retoma de Koselleck).

Es por esto que según Ricoeur, para no volver a caer en substancialismos y concreciones violentas, es posible seguir hablando de identidad solo a través de su *narrativización*, como reasunción reflexiva de una temporalidad multiforme en el relato de sí. La identidad se convierte en un proceso vuelto hacia la frágil “atestación” de nuestra “ipseidad”, esto es, una autorreflexión que solo puede seguir a la promesa ética que le hacemos al otro, al reconocimiento de la llamada proveniente del otro.⁹ Identidad narrativa como noción práctica e ipseidad como despliegue ético y no esencialista reanudan así los esfuerzos ricoeurianos para plantear un sujeto relacional en el marco de una antropología del hombre capaz: poder decir, poder actuar, poder narrar y poder responsabilizarse ética, política y jurídicamente se plantean como capacidades humanas frente a la fenomenología social de sus constantes

⁷ Cfr. RICOEUR, Paul, “El modelo del texto: la acción significativa considerada como un texto”, en *Del texto a la acción*, op. cit.

⁸ Cfr. principalmente los tres volúmenes de *Tiempo y narración*, op. cit.

⁹ Cfr. RICOEUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990. (*Sí mismo como otro*, Ciudad de México, Siglo XXI, 1996).

(allargando) ----- Grave, oscuro (♩ = ca. 69) rall. e perdendosi ----- lunga

sotto voce
p *più p* *pp* *ppp* *lunga*

il bosso legato

(Ped.) →

desconocimientos. Ricoeur, siguiendo a Hannah Arendt, reinterpreta el poder como capacidad de acción en común, como poder-con el otro, como el actuar en un espacio público de posible reconocimiento. La violencia y la represión autoritarias, en cambio, operan precisamente ejerciendo un poder-sobre el otro, dañando y menospreciando sus capacidades, desconociendo su ipseidad, hasta el aniquilamiento de su posibilidad de actuar.

Luego se vuelve urgente, para Ricoeur, pensar filosóficamente la problemática del reconocimiento mutuo como praxis ética. Es el tema de su último libro, *Caminos del reconocimiento*, en el cual entabla un diálogo y reconoce su deuda con Axel Honneth, por su reconstrucción post-metafísica del *Anerkennung* hegeliano en tanto afirmación recíproca de la alteridad del otro. No reductible a una lógica del conocer, el reconocimiento se concreta en la mutualidad expresada en los dos sentidos de la palabra francesa *reconnaissance*: reconocimiento y gratitud, acción y pasión, donar y recibir gratuitos que, sin embargo, conservan –en función crítica– la disimetría originaria entre el sí mismo y el otro, contra cualquier pensamiento fusional o integrativo, y además se resisten a un intercambio meramente instrumental-económico. El papel del conflicto, subrayado por Honneth a través de Hegel, se demuestra fundamental para Ricoeur, así como el esfuerzo de Honneth para plantear una Teoría crítica de tipo normativo para sustentar la necesidad moral de las luchas sociales. Se conserva la estructura tripartida del reconocimiento intersubjetivo (amor, derecho y estima social) en relación negativa y dialéctica con las tres formas correlativas de desprecio. Sin embargo, Ricoeur se aleja del exclusivo énfasis puesto en el conflicto por Honneth, mismo que corre el riesgo, según el filósofo francés, de generar una perpetuidad de la lucha como una nueva forma de “mala infinitud”. Es por esto que, al lado del conflicto, ética y políticamente necesario, Ricoeur abre a la posibilidad de pensar dimensiones y “estados de paz”, como suspensión de la lucha y realización efectiva, si bien momentánea, del reconocimiento mutuo. Principalmente, Ricoeur reflexiona sobre la praxis del don como gratuidad, como gesto incondicionado hacia el otro y testimonio de una posibilidad de reconciliación social a-económica. Se trata de situaciones excepcionales, cuyo planteamiento en relación con una historia pasada y presente de violencia ininterrumpida, quizás lleguen a amortiguar la necesidad crítica de un continuo movimiento dialéctico y negativo.¹⁰ Ricoeur sigue siendo hasta el último momento el pensador de las mediaciones sin síntesis: el “estado de paz”, sin

¹⁰ Esta crítica ha sido desarrollada por SAUERWALD, Gregor, en *Reconocimiento y liberación: Axel Honneth y el pensamiento latinoamericano*, Münster, Lit, 2008: “Y si con Hegel surge *in nuce* una teoría del reconocimiento que prioriza la lucha, lucha a muerte, huella hobbesiana, más allá del abismo que separa a Hegel y Hobbes [...], la introducción del concepto de don queda, desde un principio y por principio

Andante misterioso (♩ = ca. 88)

Piano

pp il basso sotto voce

89. deciso : loco

89. 89.

ff 7 f 7 7 P 7 ff mf 7 7

m.s.

pp

Ped

embargo, lejos de representar una ingenua voluntad de pacificación, constituye la posibilidad de pensar una suspensión, una *epojé* ética y crítica a la vez, una motivación ulterior para el sucesivo y renovado relanzamiento de la lucha por el reconocimiento.

Eugenio Santangelo

debilitada” (p. 72). En realidad, se podría radicalizar la crítica y, desde otra perspectiva, extenderla no solo a Ricoeur sino también a Hometh, así como lo hace Stephan Gandler, quien se opone a un pensamiento del reconocimiento en el actual sistema social y económico, pues alega que desprecio y desconocimiento no son accidentales, como una política liberal y “progresista” podría pensar, sino algo estructural. Cfr. GANDLER, Stephan, “Reconocimiento versus *ethos*”, en *Icones*, núm. 43, Flacso, Quito, mayo de 2012, pp. 47-64.

The image shows a musical score for piano and bass. The piano part is in the upper staff, and the bass part is in the lower staff. The score includes various dynamic markings and performance instructions. The piano part starts with a *sf* (sforzando) marking, followed by *mf* (mezzo-forte). There are also markings for *pp* (pianissimo) and *mp* (mezzo-piano). The bass part starts with a *p* (piano) marking. The score includes performance instructions such as *rall.* (rallentando), *a tempo*, *stringendo fino al Violento con brio*, and *loco*. The score is divided into measures, with some measures containing rests and others containing notes. The piano part has a 7/8 time signature. The bass part has a 4/4 time signature. The score is written in a key with one flat (B-flat major or D minor).

COMPÁS DE ESPERA

RICHARD RORTY

(Ciudad de Nueva York, EUA, 1931 – Stanford, CA., EUA, 2007)

Richard Rorty y el ironismo liberal: de la Teoría crítica al pragmatismo estadounidense

Debemos a la Escuela de Frankfurt la tematización de la diferencia entre una racionalidad de los fines y una meramente instrumental. La racionalidad instrumental ha otorgado continuidad y fortaleza a los más diversos modelos de poder político, postergando la posibilidad de genuina emancipación. La necesidad de cuestionar estos procesos condujo necesariamente a una crítica profunda y exhaustiva de la razón, lo que constituye el rasgo principal de la llamada Teoría crítica de la Escuela de Frankfurt.

El concepto de razón instrumental posee así un carácter de denuncia que descalifica el sentido dominante de la racionalización social en la cultura moderna. En una definición (ya clásica) Max Weber considera a ésta –la razón instrumental– como una “acción subjetivamente racional con arreglo a fines”¹ cuya función racionalizadora presenta la impronta opaca de lo puramente técnico y pragmático...

Sólo nos quedan puras relaciones técnicas –vivimos en un mundo desencantado– donde todo funciona y esto es precisamente lo inhóspito, *que todo funciona* y que el funcionamiento lleva siempre a más funcionamiento y que la técnica arranca al hombre de la tierra cada vez más y lo desarraiga.²

Así, aunque el mecanicismo, como esencia cultural, se revele considerablemente eficaz en el ámbito tecnológico, adquiere sin embargo una dimensión siniestra cuando oficia como

¹ WEBER, Max, *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, Barcelona, Península, 1979.

² MUÑOZ, Jacobo, *Figuras del desasosiego moderno. Encrucijadas filosóficas de nuestro tiempo*, Madrid, Antonio Machado, 2002, p. 71.

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves. The top staff is the right hand, and the bottom staff is the left hand. The score includes various dynamic markings such as *mp*, *p*, *mf*, *ff*, *f*, and *m.f*. There are also articulation markings like *loco* and performance instructions like *stringendo* and *Ped.* (pedal). The music features complex rhythmic patterns and melodic lines, with some sections marked with *loco* indicating a more improvisatory or technically demanding style.

principio de la integración social, pues entonces se reduce a un mero ejercicio de expansión totalitaria del orden político. Como señala Jacobo Muñoz, se trata en este caso de una “pseudorracionalización cuyo costo anímico resulta incalculable y que se traduce en ese intento de adaptarse u homogeneizarse, al que el individuo se ve constantemente forzado.”³ La adaptación o acomodación amenaza convertirse, bajo el predominio social de la racionalidad instrumental, en el criterio único al que puede acogerse cualquier comportamiento subjetivo, en tanto que la idea de progreso como fin en sí fomenta el continuo espejismo de que la realidad establecida es al mismo tiempo el ideal al que podemos aspirar. Esta paradoja abismal, de estirpe kafkiana, fue señalada por Horkheimer como el rasgo característico de la cultura contemporánea y el principal obstáculo al que se enfrenta hoy el pensamiento crítico de aspiraciones radicales.

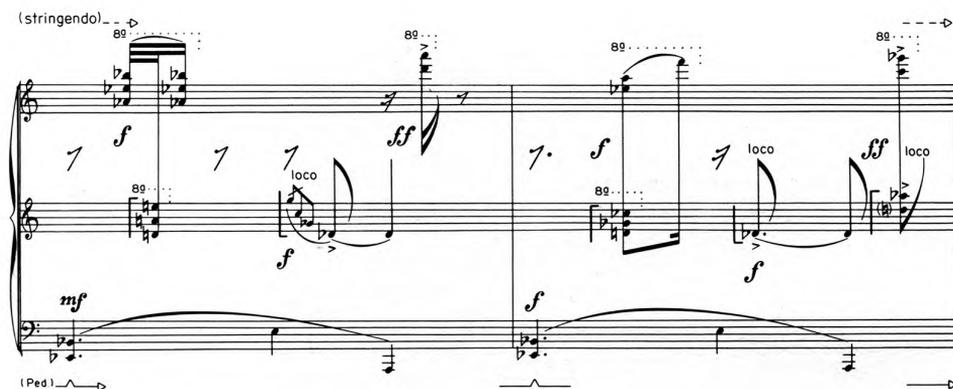
Una síntesis de las disposiciones esenciales de la llamada Teoría crítica de la Escuela de Frankfurt pone de relieve la relevancia y persistencia de la noción de dialéctica de la Ilustración, por la que se manifiesta, como carácter constitutivo de la cultura moderna, el enlace entre racionalización productiva y deformación instrumentalista de las relaciones sociales.

Ahora bien, es Max Weber quien advierte el carácter dialógico de la relación existente entre infraestructura económica y supraestructura ideológica. Esto marca una diferencia no menor con el marxismo ortodoxo,⁴ que, en cambio, había optado por continuar la defensa de la separación rígida entre ciencia e ideología, en parte por una cuestión de consistencia teórica y en otra parte por una cuestión de consecuencia política.

³ MUÑOZ, Jacobo, *Lecturas de filosofía contemporánea*, Barcelona, Ariel, 1984, p. 127.

⁴ Ha sido Popper* quien ha señalado que el marxismo es ciencia en la misma medida en que lo es el psicoanálisis —queriendo decir con ello que ninguno realmente lo es—. Aún cuando el enfoque de Wittgenstein acierte en completar este juicio, señalando que de él no debe desprenderse que (al menos en lo referido al psicoanálisis) de él no puedan desprenderse observaciones iluminadoras en el ámbito antropológico cultural. Precisamente lo que molestaba a Wittgenstein era que el psicoanálisis se presentará como ciencia escondiendo, como más tarde dirá Sloterdijk, sus secretos orígenes magológicos que lo emparentan con un linaje de estudios médico-magneopáticos y alotecnológicos que Sloterdijk denomina los “secretos bizarros de Freud”.

* POPPER, Karl, en *La sociedad abierta y sus enemigos* analizó lo que llama ‘profecías marxistas’, según su opinión desmentidas por la historia. Popper escribió también un ensayo crítico con las “pretensiones” del marxismo como ciencia de la historia, considerando que incurre en lo que llama “historicismo”.



Es precisamente la pretensión epistemológica la que nos permite entender por qué a Marx hay que considerarlo aún como un pensador de la modernidad: Marx considera que con el método adecuado —el materialismo histórico— se puede penetrar profundamente en el núcleo mismo de lo real. Desde ese pretendido núcleo de lo real puede denunciarse científicamente que toda “construcción” (aparato) explicativa(o) que no se derive de él, es una forma ilusoria, un engaño. Es desde la infraestructura económica desde donde se pretende hacer ciencia; cualquier otra cosa no es más que ideología, y por tanto, la ideología no puede ser sino un enmascaramiento de la realidad, una legitimación del orden establecido que se juega estrictamente en el plano de lo económico y lo productivo.

Ahora bien son los primeros escritos de Horkheimer (como “Teoría tradicional y Teoría crítica”) los que, dentro de la mejor tradición marxista, se hacen cargo de la crítica a la metodología de las “ciencias del espíritu”, desarrollando un método crítico explicativo, en el sentido de Marx. Lo que da actualidad a Horkheimer es, precisamente, esta forma de entender el método. En un momento en que cobra auge el debate hermenéutico, la posición de Horkheimer permite enfrentar desde una perspectiva crítica —y con ello refutar— varios tipos de hermenéuticas “antifundamentalistas” como las de Rorty, Vattimo y Gadamer. Autores que desde posiciones escépticas, adoptan el capitalismo como supuesto de sus posiciones filosóficas.

Dentro de esta corriente neoconservadora se puede incluir a autores como Daniel Bell, Jean Baudrillard, Hans Georg Gadamer, Richard Rorty y últimamente a exmarxistas como Gianni Vattimo. En general, autores que plantean una visión desencantada de la modernidad. Se trata de conceptos que se reducen a posiciones apocalípticas, pesimistas (quejas y añoranzas sobre aquello que habríamos perdido con la modernidad) o puramente conformistas (elogios al capitalismo y a la democracia liberal).

Lo que esencialmente nos plantean los filósofos como Rorty, Gadamer y Vattimo, es la idea de que es a partir de lo local como se determina la vida de las sociedades, es decir, todo lo que apela a un saber local y no ya a una verdad universal. Este planteamiento no tiene en sí nada de reprochable. Sin embargo, lo criticable es el intento de generalización ilegítima. En el caso de Rorty por ejemplo, la formulación del saber local implica una extensión al resto del mundo del modelo de la democracia liberal estadounidense. Aquí tenemos una clara posición relativista absoluta que hemos llamado un “caso típico de posmodernismo conservador”. Aceptar la tesis de que toda verdad depende fundamentalmente de un contexto

(stringendo) 88 89 90 91 92 93 94 Violento, con brio (♩ = ca. 100) colando

88 89 90 91 92 93 94

loco fff fff fff mf

f fff fff mp mf

(Ped.)

social particular, significa necesariamente postular una defensa incondicional del relativismo, abandonando el universalismo. Pero para nosotros, tan falso es este relativismo absoluto como el postular un universalismo abstracto.

Richard Rorty postuló que no podemos escapar de la contingencia, del contexto casual de circunstancias y prejuicios, que no existe un hecho exento de interpretación; solo podemos movernos en medio de juegos lingüísticos locales. El objetivo de la filosofía y de nuestros esfuerzos intelectuales se debe abocar a aceptar y reconocer serenamente la contingencia y a convertirnos en ironistas liberales, ciudadanos pragmáticos, tolerantes y mejor dispuestos al “atractivo de la racionalidad instrumental”,⁵ programa al cual no se le puede negar un dejo de elegante cinismo, aunque su valor radica precisamente en su carácter modesto y local (egoísta) frente a las demandas del deber, de la antigua ética maximalista, donde el formalismo del imperativo categórico y el rigorismo kantiano no es sino la versión secular del cristianismo. Así, con Rorty, y coincidentemente con Lipovetsky –en su *Crepúsculo del deber*, la ética se torna indolora en los *nuevos tiempos democráticos*, deviene solo en algunos imperativos blandos, relativos a lo cosmético y privado– se emplaza una ética de mínimos o para decirlo en terminos rortianos “una esperanza egoísta común”.⁶

En la posibilidad que el individuo incluya en sus deseos particulares la esperanza de disminuir el sufrimiento y la humillación política, el “sujeto rortiano” se ubica en el punto de encuentro entre el espacio de lo público y lo privado. Sin embargo, no lo hace en el modo de la commensurabilidad entre estas dos esferas, en el sentido específico de que ambas encuentren unidad y fundamentación en alguna esencia o naturaleza humana; por el contrario, aunque son pensables y, de hecho, ocurren inseparablemente en la vida real de los individuos, dichas esferas sólo pueden ser asumidas en su inconmensurabilidad.

Lo que intenta Rorty es, dicho con claridad, reformular las esperanzas liberales, pero emancipadas de racionalismos y universalismos; de esa forma considera que los seres huma-

⁵ RORTY, Richard, *Solidarität oder Objektivität? Drei philosophische Essays* (Solidaridad u objetividad? Tres ensayos filosóficos). Stuttgart, Reclam, 1988, p. 5 y ss, 70, 108; RORTY, *Contingency, Irony and Solidarity*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, pássim.

⁶ VÁSQUEZ ROCCA, Adolfo, “Pragmatismo y política en Rorty: la construcción del espacio público”, en *Astrolabio*, núm. 2, UB, Barcelona, 2006, <http://www.ub.es/astrolabio/Articulos2/Victor.vasquez_rocca.pdf>.

(colando)-----

Meno mosso (♩ = ca. 88) poco rall. ----->

82... nervoso... 89... 159... loco... loco... 7 8

p *pp* *p* *p* *mp*

3 3 3 3

(Ped.)

nos no pueden encontrar significado a sus vidas y organizaciones, más allá de otras inspiraciones igualmente contingentes.

De manera que, concebir una comunidad liberal implica ser consecuentes con la propuesta de Wittgenstein por la cual todo léxico es creación humana, herramienta para crear cultura, sociedad, poesía, ciencia y retórica.

Sin embargo esto, que efectivamente conduciría a la total relatividad en las posibilidades dado que no existe en la base de la socialización una esencia humana a la cual deba responderse, permite una profunda incommensurabilidad, ya no entre lo público y lo privado, sino en la diversidad de concepciones entre lo público y lo público. ¿Cuál sería entonces la apuesta de dicha comunidad y qué implicaciones tendría, dado que solo se permitiría a ella misma una redescrición con la cual quisiera comprometerse, en conciencia de su contingencia?

Si Rorty puede ser clasificado como sustancialista, será en el sentido de que ofrece un contenido concreto de la moralidad, el de la democracia occidental contemporánea, moralidad que, como se ha visto, si bien resulta aplicable en el plano privado, no puede trasladarse a los fines sociales o políticos del liberalismo. El peligro de los totalitarismos y toda actitud intransigente radica en la posibilidad que amenaza a una idea de volverse ideología; tal acechanza puede ser descrita como la tendencia –o tentación– de querer transformar nuestro léxico último o premisas fundamentales (sistema de ideas y creencias) en un léxico trascendental, una verdad objetiva que queremos imponer a otros, de este modo, la pretensión de objetividad solo un argumento para obligar; esto es, un intrincado mecanismo ideológico.⁷ El pragmatismo, en este punto, puede sintetizarse como un rechazo de la noción de verdad objetiva. La verdad, para el pragmatismo, es circunstancial, aunque no completamente relativa sino resultado de un acuerdo o convención. Esta filosofía critica también la idea de una racionalidad ahistórica, capaz de definir de antemano el carácter de lo que es moral y de lo que no lo es, y finalmente rechaza la pretendida “objetividad” de los hechos y de las explicaciones que de ellos nos forjamos. Lo que está todavía en cuestión –como se ha advertido– es en qué medida las aspiraciones del pragmatismo puedan corresponderse con

⁷ Una ideología, generalmente, es soportada por lo que Rorty denominaba “léxico último”: conceptos que tan solo pueden definirse recurriendo a sí mismos.

Più mosso (♩ = ca. 92)
con espressione
loco

delicato

The image shows a musical score for piano, consisting of three staves (treble, middle, and bass clefs). The tempo is marked 'Più mosso' with a quarter note equal to approximately 92 beats per minute. The performance style is 'con espressione' and 'loco'. The score includes various dynamics such as *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *mp* (mezzo-piano). There are also markings for 'delicato' and 'loco'. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and uses a variety of articulation marks like slurs and accents. A 'Ped.' (pedal) marking is present at the bottom left. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

las efectivas prácticas políticas y tecnocientíficas que identifican hoy a lo estadounidense. De hecho, Rorty mismo da cuenta de esa incertidumbre.

El antiesencialismo y el antifundamentalismo de Rorty, que ataca la filosofía entendida como búsqueda privilegiada de fundamentos, está en la base de su renuncia al puesto de profesor de filosofía y su paso a profesor de humanidades, ya que sitúa la filosofía junto con la crítica literaria, la poesía, el arte y otras formas de la actividad humanística, y abandona toda pretensión de un acceso privilegiado a “la verdad”.⁸ Esto no constituiría problema alguno si no mediara el concepto de verdad. Toda ideología –y todo sistema– se propone como verdadero. Es decir, como explicación verdadera. ¿De qué? ¿Del mundo? No (tengamos en cuenta que “el mundo” siempre se dice dentro de un sistema): como explicación de un mundo interpretado: el universo que se ha urdido a partir de una serie de conceptos cuya validez y referencialidad no se cuestionan.

Léxico último e ironismo liberal

En *Contingencia, ironía y solidaridad*⁹ Rorty sostiene que los sujetos *llevan consigo* una serie de palabras que les permiten justificar sus acciones, creencias y vida, son las palabras con las que narramos prospectiva o retrospectivamente nuestras vidas, este conjunto de palabras las define como “léxico último”.

Rorty entiende por “léxico último” aquel “conjunto de palabras que (los seres humanos) emplean para justificar sus acciones, sus creencias y sus vidas” y aclara que “es último en el sentido de que si se proyecta una duda acerca de la importancia de esas palabras, el usuario de éstas no dispone de recursos argumentativos que no sean –sino– circulares”.

⁸ La idea de que la filosofía puede confirmar o desacreditar las pretensiones de conocimiento de la ciencia, la ética, el arte o la religión es una construcción histórica que debe ser rechazada de plano. Si la filosofía se transformó en una especie de tribunal de la cultura es porque se adjudicó una “comprensión especial de la naturaleza del conocimiento y de la mente” que hoy resulta ilegítima. Los filósofos –dice Rorty– no tienen un conocimiento peculiar, superior, que pueda conducirlos sin obstáculos hacia afirmaciones más ciertas o seguras.

⁹ RORTY, Richard, “Ironía privada y esperanza liberal”, en *Contingencia, ironía y solidaridad*, Barcelona, Paidós, 1996.

The image shows a musical score for piano, consisting of three staves: treble, bass, and a lower bass staff. The key signature has one flat (B-flat). The score includes several measures with complex rhythmic patterns, including triplets and slurs. Dynamic markings include *p* (piano) and *pp* (pianissimo). A performance instruction "poco rall." (poco ritardando) is written above the treble staff. There are also some markings like "80" and "88" above the treble staff. The lower bass staff has a "(Ped.)" marking at the beginning. The score ends with a double bar line and a right-pointing arrow.

Un léxico último se compone de términos como “Cristo”, “Inglaterra”, “La Revolución”, “El Libre Mercado”, etc. El ironista trata también a ciertos autores no como canales anónimos que conducen a ciertas creencias, sino como emblemas o abreviaturas de determinados léxicos últimos y de sus filiaciones afectivas. Es el caso de “Nietzsche”, “Friedman”, “Tomás de Aquino”, “Sade”, “Teresa de Calcuta” y otros nombres que soportan todo un imaginario de resonancias idcológicas. El Hegel más tardío se convirtió en el nombre de un léxico así, y Kierkegaard y Marx se han convertido en nombres de otros tantos.

Para evitar todo dogmatismo (integrista) e intransigencia (política) se hace necesario percibir la contingencia de nuestro lenguaje de deliberación moral, así como para evitar el etnocentrismo se requiere reconocer el carácter puramente local de los usos y creencias de nuestra comunidad; esto es, convenir en que no existe ningún metaléxico “trascendental”.¹⁰ Ello hace del “ironista” liberal –figura paradigmática de la tolerancia y respeto mutuo– una persona incapaz de tomarse demasiado en serio a sí misma “porque sabe que siempre los términos con que se describe a sí misma están sujetos a cambio, porque sabe siempre de la contingencia y fragilidad de sus léxicos últimos y, por tanto de su yo”.¹¹ El ciudadano democrático de Rorty es el ironista, los ciudadanos de su sociedad liberal son las personas que perciben la contingencia de su lenguaje de deliberación moral, conciencia y comunidad.¹²

La figura paradigmática es el ironista liberal, quien piensa que los actos de crueldad son lo peor que se puede hacer y quien combina el compromiso con una comprensión de la contingencia de su propio compromiso y he aquí la ironía.

La ironía anida y deja su huella en el vocabulario de una lengua. Hay palabras cuya función es, como en política, restringir la aserción que se está haciendo o incluso significar lo contrario de lo que dicen. Un claro ejemplo de esta cuestión es el decir que “no hay cosa más incierta que la edad de las señoras que se dicen de cierta edad”. O en la mordaz observación de que decimos “seguramente” cuando estamos todo menos seguros de algo. En este sentido no hay expresión más genuinamente socrática que la palabra “quizá”. Precisamente estableciendo una comparación entre las interpretaciones de la ironía históricamente más destacadas, cabe decir que “mientras la sabiduría socrática desconfía tanto del conocimiento

¹⁰ MAILLARD, Chantal, *La razón estética*, Barcelona, Alertes, 1998, p. 28.
¹¹ RORTY, Richard, *Contingencia... op. cit.*, p. 92.
¹² VÁSQUEZ ROCCA, Adolfo, “Rorty: pragmatismo, ironismo liberal y solidaridad”, *A Parte Rei*, núm. 39, Madrid, 2005. <<http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/vasquez39.pdf>>.

Meno mosso (♩ = ca 84) Più mosso (♩ = ca 100) molto rit. ————

loco
pp

molto rubato
legato e cantabile
p mp pp lunga

lunga
ppp

lunga

(Ped.) →

de sí mismo como del conocimiento del mundo y llega al saber de su propia ignorancia, la ironía romántica aniquila el mundo para tomarse más en serio a sí misma”.¹³

Ironizar acerca de la propia vida no es algo simple, sobre todo cuando “la propia vida” se entiende afectivamente. Por ello se requiere una falta total de complacencia, una modestia particularmente exigente, y la decisión inmovible de llegar, si es preciso, hasta el sacrilegio¹⁴ para poner en ejercicio la ironía,¹⁵ entendida como un radical desprendimiento de sí mismo.

El hombre *irónico* se identifica con esa misma capacidad de reírse de sí mismo, una capacidad que pondrá a prueba no solamente con su propio léxico, sino también con sus sentimientos –los cuales no son, en definitiva, tan independientes de nuestro léxico como solemos creer– y con sus actos. La ironía, llevada al extremo de recaer sobre sí misma, coincidiría con el estado de nadificación que caracteriza ciertos caminos místicos en su fase final.

Para Rorty la ironía tiene indudablemente un carácter epistemológico desde el momento en que con ella nombra la relación que mantiene cierto tipo de persona con los valores fundamentales de su cultura o, en la terminología de Rorty, con su “léxico último”. Dado que todo código de comportamiento se establece de acuerdo con esos valores, no puede negarse que la ironía tiene también un carácter ético. Ahora bien, el “ironista” epistemológico es definido por Rorty como aquel que –como hemos señalado– tiene serias dudas acerca de su propio léxico, y la certeza de que esas dudas no podrán disiparse con argumentos que pertenezcan al mismo léxico, ni tampoco, por supuesto, con argumentos pertenecientes a léxicos ajenos. Los distintos caminos metafóricos se le ofrecen al “ironista” como caminos equivalentes entre los cuales no cabe mejor elección posible, dado que no existe ningún metaléxico referencial.¹⁶ Ello hace del “ironista” una persona incapaz de tomarse en serio a sí misma “porque sabe que siempre los términos con que se describe a sí misma están sujetos a cambio, porque sabe siempre de la contingencia y fragilidad de sus léxicos últimos y, por tanto de su yo”.¹⁷

Rorty, como queda claro, emplea el término *ironista* para designar a quienes reconocen la contingencia y fragilidad de sus creencias y deseos más fundamentales. Los ironistas li-

¹³ JANKELEVITCH, Vladimir, *La ironía*, Madrid, Taurus, 1982.

¹⁴ Ídem, p. 24.

¹⁵ Ibídem.

¹⁶ MAILLARD, Chantal, *op. cit.*, p. 28.

¹⁷ RORTY, Richard, *Contingencia...*, *op. cit.*, p. 92.

Andante tranquilo ♩ = ca. 100

delicato

pp

mf

(Ped.)

berales son personas que entre esos deseos imposibles de fundamentar incluyen sus propias esperanzas.

Así pues, en el concepto de Rorty la sensibilidad postmoderna queda caracterizada por el ironismo, es decir por la actitud caballeresca y distante que el intelectual mantiene hacia las propias creencias, mientras que la masa, para quien tal ironía pudiera resultar un arma demasiado subversiva, seguirá saludando a la bandera y tomándose la vida en serio.¹⁸

Para los ironistas, señala Rorty,¹⁹ nada puede servir como crítica de un léxico último salvo otro léxico semejante; no hay respuesta a una redescrición salvo una re-redescrición. Nada puede servir como crítica de una persona salvo otra persona, o como crítica de una cultura, salvo otra cultura alternativa, pues, como se ha señalado, personas y culturas son léxicos encarnados. Por eso nuestras dudas acerca de nuestros caracteres o de nuestra cultura solo pueden ser resueltas o mitigadas mediante la ampliación de nuestras relaciones y nuestras perspectivas, del alcance de nuestra mirada. La mejor manera de hacerlo es la de leer libros o ver obras cinematográficas, por lo cual los ironistas pasan la mayor parte de su tiempo prestando más atención a las obras literarias y cinematográficas que a las personas reales. Los ironistas temen quedar atascados en el léxico en que fueron educados si solo conocen gente del vecindario, de manera que intentan trabar conocimiento con personas desconocidas (Alcíbiades, Gregor Samsa, Winston Smith), familias desconocidas (los Karamazov, Rocco y sus hermanos) y comunidades desconocidas (los caballeros teutónicos, la policía del pensamiento del Londres de 1984, los obreros de *Metrópolis*).²⁰

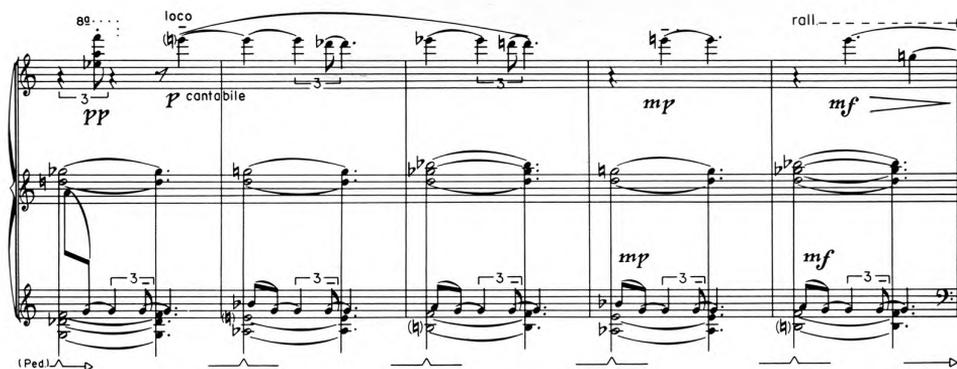
La solidaridad humana vendrá, así, en manos de Rorty desprendida de su carácter universal y racional. Para él, la solidaridad humana sólo puede entenderse con referencia a aquel con el que nos expresamos ser solidarios, con la idea es “uno de nosotros”, en donde el nosotros es algo mucho más restringido y más local que la raza humana. Esto tiene su razón de ser en que los sentimientos de solidaridad dependen necesariamente de las similitudes y las diferencias que nos den la impresión de ser las más notorias, y la notoriedad estará a final de cuentas en función de ese léxico último históricamente contingente.²¹

¹⁸ EAGLETON, Terry, *Ideología; una introducción*, Barcelona, Paidós, 1997, p. 31.

¹⁹ RORTY, Richard, *Contingencia...*, op. cit., pp. 98.

²⁰ VÁSQUEZ ROCCA, Adolfo, “Rorty: pragmatismo...”, op. cit.

²¹ RORTY, Richard, *Objetividad, relativismo y verdad*, Barcelona, Paidós, 1996, pp. 207-211.



De esta manera la solidaridad humana para el ironista liberal, figura central de la sociedad liberal de Rorty, no es cosa que dependa de la participación en una verdad común o en una meta común, sino cuestión de compartir una esperanza egoísta común: la esperanza de que el mundo de uno –las pequeñas cosas en torno a las cuales uno ha tejido el propio léxico último– no será destruido.²²

Aquí se debe notar –nuevamente– que este planteamiento de Rorty se resigna a la discontinuidad entre lo privado y lo público. Los seres humanos, según Rorty, debemos decidir dos cosas distintas. Por una parte, cómo vivir nuestra vida. Por otra, cómo organizar la convivencia.

Para Rorty será, por otra parte, con literatura o ficción narrativa que se llena el vacío de las reflexiones descontextualizadas sobre el carácter moral de las acciones humanas, al modo de formulaciones éticas abstractas como el imperativo categórico de la ética formalista de Kant. Ya no se buscan ni alcanzan –para “mover” a la empatía– formulaciones abstractas y vacías, sino de referencia a experiencias humanas concretas –como el dolor o la traición–, para que, al ser compartidas, generen la necesaria empatía desde la cual se gesté la solidaridad y la compasión.

Es importante insistir en que Rorty cree que esta *persuasión* a ser solidarios y compasivos no ha de tener lugar a través de la argumentación filosófica –no hay fundamentación última alguna en la preocupación por la justicia– sino a través de las redescrpciones de la metafísica como ironía, y de ésta –la ironía– como compatible con el liberalismo. *Contingencia, ironía y solidaridad* no pertenece, por lo tanto, al género de la filosofía sino más bien al de la crítica literaria que, para Rorty, es la única forma de discurso que puede tener relevancia moral en nuestra cultura posfilosófica:²³ la sociedad liberal necesita literatura y no filosofía.

Rorty, como detractor de los discursos fundacionalistas, afirma la inutilidad de la pregunta “¿por qué ser solidario y no cruel?”. Sólo los teólogos y los metafísicos piensan que hay respuestas teóricas suficientes y satisfactorias a preguntas como esta. Por el contrario, de lo que se trata es de afirmar que “tenemos la obligación de sentirnos solidarios con todos los

²² VÁSQUEZ ROCCA, Adolfo, “Rorty: Pragmatismo, ironismo liberal y solidaridad”, *Polis*, vol. 4, núm. 11, Cispo-Ulagos, Santiago de Chile, 2005. <<http://polis.revues.org/5881>>.

²³ CRITCHLEY, Simon, “Derrida: ¿Ironista privado o liberal público?”, en MOUFFE, Chantal, comp., *Deconstrucción y pragmatismo*, Buenos Aires, Paidós, 1998, pp. 52 y 53.

Meno mosso (♩ = ca. 76)

A tempo (♩ = ca. 88)

loco 88...

loco

mp

p

pp

lontano

3

3

3

3

(Ped.)

seres humanos” y reconocer nuestra “común humanidad”. Explicar en qué consiste ser solidario no es tratar de descubrir una esencia de lo humano, sino en insistir en la importancia de ver las diferencias (raza, sexo, religión, edad) sin renunciar al nosotros que nos contiene a todos.

Rorty parte de la doctrina de Williams Sellars de la obligación moral en términos de “intenciones –nosotros” “we– intentions”. La expresión explicativa fundamental es la de “uno de nosotros”, que equivale a “gente como nosotros”, “un camarada del movimiento radical”, “un italiano como nosotros”.

El giro narrativo de la ética y la educación sentimental

Rorty propone demostrar que la noción e idea de “uno de nosotros” tiene más fuerza que la expresión “uno de nosotros, los seres humanos”. El “nosotros” significa algo más restringido y local que la raza humana. De ahí entonces que Rorty conciba al individuo, más bien, como una contingencia histórica. La idea tradicional de “solidaridad humana”, según la cual dentro de cada uno de nosotros hay algo –nuestra humanidad esencial–, que resuena ante la presencia de eso mismo, en otros seres humanos, se difumina.

No existe un componente esencial en razón del cual un ser humano se reconozca como tal, ni existe tampoco un tal yo nuclear. No existe esencia o fundamento o naturaleza humana. El ser humano es algo relativo a la circunstancia histórica, algo que depende de un acuerdo transitorio acerca de qué actitudes son normales y qué prácticas son justas o injustas.²⁴ Es de esta forma como Rorty afirma la contingencia del ser humano.

Así la solidaridad humana no podrá consistir ni fundarse en el reconocimiento de un yo nuclear –de la esencia humana– en todos presente. Más bien se la ha de concebir como la capacidad de percibir cada vez con mayor claridad que las diferencias tradicionales –étnicas, políticas, religiosas, sexuales– carecen de importancia cuando se las compara con las similitudes referentes al dolor y la humillación.

²⁴ En este sentido debemos traducir la idea de “objetividad” como intersubjetividad o solidaridad y conocimiento como solidaridad. Debemos traducir el deseo de objetividad como el deseo de alcanzar el mayor acuerdo intersubjetivo posible. “Objetividad” ha de entenderse, en definitiva, como “acuerdo” entre los miembros de nuestra comunidad epistémica y otras comunidades, sólo así podrá lograrse un diálogo y comunicación entre todos los participantes.

calondo ----- Nostalgico, lamentoso (♩ = ca. 76) stringendo ----->

cresc. poco a poco ----->

1 Ped. 1 Ped. 1 Ped.

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves (treble and bass clef). The score is divided into two sections. The first section is marked 'calondo' and 'Nostalgico, lamentoso (♩ = ca. 76)'. It features a melody in the right hand with triplets and a bass line with chords and triplets. The second section is marked 'stringendo' and 'cresc. poco a poco'. It features a more active melody in the right hand and a bass line with chords. The score includes performance instructions such as 'Ped.' (pedal) and 'cresc. poco a poco'. The page number '1385' is visible in the top right corner.

De allí que Rorty sostenga que las principales contribuciones del intelectual moderno al progreso moral son las descripciones detalladas de variedades de dolor y humillación –contenidos en novelas e informes etnográficos– más que los tratados filosóficos y religiosos. Piénsese, por ejemplo, en *1984* la novela de Orwell, de la que Rorty realiza un prolijo análisis.²⁵

La literatura –señala Rorty– contribuye a la ampliación de la capacidad de imaginación moral, porque nos hace más sensibles en la medida en que profundiza nuestra comprensión de las diferencias entre las personas y la diversidad de sus necesidades [...] La esperanza va más bien en la dirección de que, en el futuro, los seres humanos disfruten de más dinero, más tiempo libre, más igualdad social, y que puedan desarrollar una mayor capacidad de imaginación, más empatía... la esperanza en que los seres humanos se vuelvan más decentes en la medida en que mejoran sus condiciones de vida.²⁶

Así pues, la tarea de la ampliación de nuestras lealtades supone una transformación sentimental –basada en el desarrollo de emociones como el amor, la confianza, la empatía y la solidaridad–, solo por esta vía se posibilitará un verdadero encuentro de las diferencias culturales.

En definitiva, más educación sentimental y menos abstracción moral y teorías de la naturaleza humana. De ahí que Rorty,²⁷ por ejemplo, critique el enorme grado de abstracción que el cristianismo ha trasladado al universalismo ético secular. Para Kant, no debemos sentirnos obligados hacia alguien porque es milanés o norteamericano, sino porque es un ser racional. Rorty critica esta actitud universalista tanto en su versión secular como en su versión religiosa. Para Rorty existe un progreso moral, y ese progreso se orienta en realidad en dirección de una mayor solidaridad humana.

Por ello, más educación sentimental y moral a través del desarrollo de la sensibilidad artística. Debemos prescribir novelas o filmes que promuevan la ampliación del campo de experiencias del lector, más aun cuando el lector es un político, un economista, un trabajador

²⁵ RORTY, Richard, *Contingencia...*, op. cit.

²⁶ RORTY, Richard, *Filosofía y futuro*, Barcelona, Gedisa, 2002, pp. 158-159.

²⁷ RORTY, Richard, *Contingencia...*, op. cit.

(stringendo) - - - - - Allegro risoluto, con fuoco (♩ = $\text{cg. } 104$)

violento nervoso loco loco

legato

sf *sf* *mf* < *sf* *mf* < *sf*

1 Ped. ->

The image shows a page of a musical score, likely for a piano and orchestra. At the top, there are tempo and performance instructions: "(stringendo) - - - - - Allegro risoluto, con fuoco (♩ = cg. 104)". Below this, there are markings for "violento", "nervoso", and "loco" repeated twice. The score itself consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The treble staff has a "legato" marking and a "5" above it. The bass staff has a "3" below it. There are several dynamic markings: "sf" (fortissimo) appears multiple times, and "mf" (mezzo-forte) is used in a crescendo/decrescendo marking: "mf < sf mf < sf". There are also markings for "89" and "88" above the treble staff. At the bottom left, there is a marking "1 Ped. ->".

social, un médico, un empresario, un dictador, o, más aún, cuando se trate de un niño que tenga, como tal, la posibilidad de convertirse en cualquiera de estos tipos humanos reconocibles.

Este proceso de llegar a concebir a los demás seres humanos como “uno de nosotros”, y no como “ellos”, depende de la descripción detallada de cómo son las personas que desconocemos y de una descripción de cómo somos nosotros. Ello, como se ha aclarado, no es tarea de una teoría, sino de géneros como la etnografía, el informe periodístico, los libros históricos, el cine, el drama documental y, especialmente, la novela. Ficciones como las de Richard Wright o Malcolm Lowry nos proporcionan detalles acerca de formas de sufrimiento padecidas por personas en las que antes no habíamos reparado. Ficciones como las de James o Nabokov²⁸ nos dan detalles acerca de las formas de crueldad de las que somos capaces y, con ello, nos permiten redescubrirnos a nosotros mismos. Esa es la razón por la cual la novela y el cine poco a poco, pero ininterrumpidamente, han ido reemplazando al sermón y al tratado de ética como principales vehículos del cambio y del progreso moral. Este reconocimiento rortiano es parte de un giro global en contra de la teoría y hacia la narrativa.

La Ética se constituye como reflexión y disciplina precisamente porque la razón humana es incierta, porque los seres humanos estamos con-viviendo en un mundo interpretado, en un universo simbólico, en el que todo lo que hacemos y decimos se eleva sobre un horizonte de provisionalidad.

La realidad es inseparable de la ficción porque es inseparable del lenguaje o de los lenguajes, de la palabra o de las palabras y de los silencios, porque es inseparable de las interpretaciones, porque vivimos en un “mundo interpretado” en el que nunca nos sentimos seguros.

Sin una imaginación literaria no es posible conmovirse ante el mal. La educación sentimental y literaria buscan, pues, formar individuos que sean capaces de indignarse ante el horror. La razón educativa desde el punto de vista literario es una razón perturbadora, es una razón sensible a la humillación del otro.

Adolfo Vásquez Rocca

²⁸ RORTY, Richard, “La crueldad en Nabokov”, *Contingencia...*, op. cit., pp. 159 a 186.

The image shows a musical score for piano, consisting of three staves. The top staff is the right hand, the middle is the left hand, and the bottom is the bass line. The score includes various dynamic markings: *ff* (fortissimo) at the beginning, *mp* (mezzo piano) in the middle, and *mf subito* (mezzo-forte subito) towards the end. Performance instructions include "energico (lo stesso tempo)" at the top, "loco" in two places, and "molto espressivo" in the left hand. There are also numerical markings like "6" and "7" under some notes, and "89" above others. The score ends with a double bar line and a fermata over the final notes.

MÁXIMA

FRANZ ROSENZWEIG

(Kassel, Alemania, 1886 – Frankfurt am Mein, Alemania, 1929)

La violencia restituye a la vida sus derechos contra el Derecho

Rosenzweig¹

En tanto que la violencia mítica es fundadora de derecho, la divina es destructora de derecho [...] si la mítica es culpabilizadora y expiatoria, la divina es redentora

Benjamin²

Franz Rosenzweig ante la Teoría crítica

Es sabido que tanto Adorno como Benjamin conocían la *Estrella de la Redención* que había visto la luz en 1921.³ Escrita por Franz Rosenzweig desde las trincheras de la Primera guerra mundial, esta obra –redactada durante seis meses en tarjetas postales que iba enviando a su madre– constituye una crítica al sistema hegeliano. La forma de gestación del texto no es anecdótica, encarna la fragmentación, la ruptura del Todo. Por un lado, tiene por objeto

1389

¹ Cfr. ROSENZWEIG, Franz, *La estrella de la Redención*, Salamanca, Sígueme, 1997, p. 394.

² Cfr. BENJAMIN, Walter, “Para una crítica de la violencia”, *Illuminaciones*, IV, Madrid, Taurus, 1991, p. 41u.

³ Cfr. BUCK-MORSS, *Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*, Ciudad de México, Siglo XXI, 1981, pp. 28 y ss.

The image shows a musical score for Franz Rosenzweig's piece. It consists of three systems of music, each with a vocal line (soprano) and a piano accompaniment. The first system is marked 'colando' and features a piano (p) dynamic. The second system is marked 'come un eco' and features a pianissimo (pp) dynamic. The third system is marked 'in lontananza' and features a pianissimo (pp) dynamic. The piano accompaniment includes various dynamics such as forte (f), mezzo-forte (mf), mezzo-piano (mp), and piano (p). The score includes fingerings, articulation marks, and a 'Ped.' (pedal) instruction at the bottom left.

romper el ansia de totalidad propia de dicho sistema; por otro lado, un blanco importante de la crítica rosenzweigiana es el idealismo. Escritas con la tinta de la experiencia (*Erfahrung*), las páginas iniciales de esa obra monumental exudan guerra y muerte, y cuestionan radicalmente la “filosofía del Todo” —el idealismo— que postula la *nada* a fin de ignorar la ubicua muerte.

Podemos afirmar que el pensamiento de Franz Rosenzweig, en su distanciamiento de Hegel, que es producto de la experiencia de la guerra, está en sintonía con la dialéctica negativa. Un pensamiento situado políticamente, obsesionado por la justicia, comparte estas características con la teoría crítica. La diferencia fundamental entre ambos proviene de una recuperación de la religiosidad judía y de la fe por parte de Rosenzweig que no interesa a Adorno ni tampoco a Benjamin (si bien este último mostró sensibilidad política con lo mesiánico —y usó la palabra “teología”—, su lectura de la redención en clave de revolución no interesaba al filósofo de Kassel). Sin embargo, hay varios entrecruzamientos: en la *Freies Jüdisches Lehrhaus*, fundada por él en julio de 1920 en Frankfurt, enseñó Erich Fromm (miembro del Instituto de Investigación Social de la Universidad de Frankfurt), además de otros pensadores como Gershom Scholem, Martin Buber y Leo Strauss, entre otros.

Otro de los temas comunes entre el pensamiento que se desarrollaba en el Instituto de Investigación Social de esa ciudad y la obra de Rosenzweig es la relación planteada entre derecho y violencia. Para el filósofo de Kassel, por su componente violento, el Estado se vale de la ley para “pisarle los talones” a la vida. La violencia, así, es fundamentación del Derecho. Afinidades de pensamiento: la violencia no es sinónimo de destrucción. Hay diversas violencias y todas tienen que ver con la vida política: unas instituyen y construyen, otras destruyen y destituyen. Sabemos que Benjamin distingue la violencia mítica de la violencia divina.⁴ Rosenzweig excluye de la historia al pueblo judío, considerándolo ajeno a la política y a la guerra (y así, diríamos en términos benjaminianos, lo aleja de la violencia mítica). Contrario al movimiento sionista, el autor de la *Estrella de la Redención* ve el discurso de los profetas como metapolítico⁵ ya que, en su crítica implacable al poder político, las profecías reducen el Estado a la nada. Nuevamente nos encontramos con un pensador que, a pesar de no pertenecer a la Escuela de Frankfurt, coincide en leer el negativo de la realidad que lo circunda en clave de justicia.

Las coincidencias entre Benjamin y Rosenzweig no se limitan a la reflexión sobre la violencia. Convergen también en su labor como traductores (Benjamin reflexionó sobre

⁴ Cfr. BENJAMIN, Walter, “Para una crítica de la violencia”, en *Iluminaciones*, IV, Madrid, Taurus, 1991.

⁵ Cfr. ROSENZWEIG, FRANZ, “Le Juif dans l’État”, en *Confluences. Politique, histoire, judaïsme*, Paris, Vrin, 2003, p. 178.



la tarea del traductor a partir de la traducción de Baudelaire;⁶ Rosenzweig tradujo la Biblia hebrea junto a Buber, además de la poesía de Yehudah Halevi, y llegó a la conclusión de que la traducción es inherente a la palabra, ya que para él hablar implica siempre traducir.⁷ La traducción, orillada tradicionalmente a un lugar instrumental –a un segundo plano–, traza un giro copernicano al ser considerada como el principio del lenguaje. Amigo de Buber no solo personalmente sino en el pensamiento, en la labor de traducción ambos ponen el acento en el dialogismo propio del lenguaje. El acto de traducción no sólo compete a la vista y al intelecto sino también a la escucha. Por otro lado, el pensamiento de Rosenzweig coincide con el de Benjamin en su gesto liberador: ambos redimen al lenguaje del papel ancilar al que había sido conminado (al igual que la traducción). Los dos originan en la *experiencia* de la primera gran guerra pensamientos que se orientan hacia la redención: uno de cara al pasado, a los muertos; el otro, al porvenir, al mundo. Benjamin –que también es testigo de la Segunda guerra mundial– considera que la teología es tan impresentable como imprescindible ya que liberará al materialismo histórico de su sopor y logrará vencer al fascismo.⁸ Rosenzweig busca redimir al judaísmo primero, y por esta vía, al mundo. Mientras que el primero dignifica con la memoria a aquellos que *ya no están*, el segundo busca volverlo digno de quienes *todavía no están*.

Si hay una herencia de Rosenzweig en Benjamin, que parece emanar directamente de la *Estrella de la Redención*, es la concepción desformalizada del tiempo. El “tiempo lleno” de las “Tesis de la filosofía de la historia” es irreductible al tiempo lineal, homogéneo y vacío que se encuentra dominado por la unidad del presente. El “tiempo ahora” o “tiempo actual” (*Jetztzeit*) se entiende libre de representación a partir de la temporalidad rosenzweigiana. En la *Estrella el pasado* remite a la inconclusa Creación, que no fue el presente de nadie; el *presente* indica el desquiciamiento del tiempo en la Revelación: el profeta sale de sus cabaes para prestar su boca a la palabra del Otro, cuya presencia es imposible de asir; el *futuro* es el “tiempo otro”, irrepresentable, de la Redención.⁹

Si bien la *Estrella de la Redención* es su obra mayor, presenta una complejidad extraordinaria y Rosenzweig ocupó buena parte de su vida redactándole obras breves a modo de prólogos. Uno de estos, escrito con belleza y sentido del humor, es *El libro del sentido común*

⁶ BENJAMIN, Walter, “La tarea del traductor”, en *Ensayos escogidos*, Ciudad de México, Coyoacán, 2001, pp. 77-88.

⁷ ROSENZWEIG, Franz, “La Biblia y Lutero”, en *Lo humano, lo divino y lo mundano*, Buenos Aires, Lilmód, 2007, p. 343.

⁸ Cfr. BENJAMIN, Walter “Tesis de filosofía de la historia”, tesis I, en *Ensayos escogidos*, op. cit., p. 43.

⁹ En hebreo bíblico el tiempo de las profecías se dice *ajarit hayamin*, cuya traducción remite a la posteridad (*ajar*), a la alteridad (*ajer*) de un tiempo distinto al de la historia y a la responsabilidad del hombre con el mundo.

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music is written in a key signature of one flat (B-flat). The score includes various dynamics and markings: *rubato* at the beginning, *a tempo* later, and *poco* with a double-headed arrow. Dynamics include *pp* (pianissimo), *mf* (mezzo-forte), and *pp* again. There are also markings for *mf* and *pp* with a double-headed arrow. The score is divided into measures, with some measures containing the numbers 5, 7, and 8. A pedal marking "(Ped)" is visible at the bottom left.

sano y enfermo, en el que inicia con una crítica mordaz al idealismo y culmina planteando el plan de su gran obra. Asimismo, los escritos sobre política, historia y judaísmo constituyen un aporte para entender histórica y concretamente algunos de los temas del *Nuevo pensamiento*¹⁰ que la *Estrella* dice en clave religiosa.¹¹

Desde el punto de vista de la Teoría crítica, si bien Rosenzweig comparte tantos intereses (desde el gesto de leer el negativo del cuadro presente, criticar el idealismo hegeliano, siempre encaminado hacia el horizonte de la justicia), hay elementos que lo alejan definitivamente. Por una parte, en su afán de sacudirse el pensamiento hegeliano y la manera en que ese filósofo asimiló judaísmo e Islam, termina por cometer injusticia colocándolos en las antípodas. El judaísmo, testigo de la eternidad, queda fuera de la historia y ajeno a la guerra: Rosenzweig consideraba imposible y erróneo al sionismo político.¹² El judaísmo, según este pensador, solo conoció la guerra religiosa (que es bíblica y por lo tanto pertenece exclusivamente al pasado). El Islam, según el filósofo, solo conoce la guerra puramente política (aun cuando se presenta en la vía de Allah) y es adorador del progreso¹³ (a diferencia del judío, que espera la llegada del Reino). Un análisis semejante, con las consecuencias claras que hoy refleja, al fomentar el odio de Europa a estos otros semitas que son los descendientes de Ismael, no resistiría un análisis exhaustivo de parte de la Teoría crítica. Sin imaginar las consecuencias que tiene hoy, la postura de Rosenzweig alimenta esta otra forma del mismo antisemitismo que combatieran con tanta claridad Adorno y Horkheimer.

Rosenzweig cuestionaba al sionismo político, y en esto tendría afinidad con la Teoría crítica; sin embargo su amor y añoranza a Sión, que encontró cauce en la poesía medieval de Yehuda Halevi, no era compartido por los miembros de la Escuela de Frankfurt, que no cuestionaban la emancipación judía que buscaba su integración en la cultura europea. El autor de la *Estrella* veía en la lengua hebrea —que para él debía permanecer como lengua sagrada y no volverse cotidiana—, así como en los textos sagrados, el humus del que debía nutrirse la memoria y la existencia del pueblo judío en cualquier lugar del planeta. La lengua sagrada era el territorio de vida, mucho más confiable que la tierra: “Pues la tierra nutre, pero también ata [...]”.¹⁴

¹⁰ ROSENZWEIG, FRANZ, *El nuevo pensamiento*, Madrid, Visor, 1989.

¹¹ ROSENZWEIG, FRANZ, *Confluences...*, op. cit.

¹² Cfr. ROSENZWEIG, FRANZ, “Le Juif...”, op. cit., pág. 179.

¹³ Cfr. ROSENZWEIG, FRANZ, *La estrella...*, op. cit., p. 276.

¹⁴ Ídem, p. 357.

The image shows a page of a musical score for piano. It consists of two staves, treble and bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into several measures with various markings:

- Measure 1: Treble clef, *delicato*, *pp*, *pp*.
- Measure 2: Treble clef, *pp*, *cresc.*.
- Measure 3: Treble clef, *cresc.*, *mf*.
- Measure 4: Treble clef, *mf*, *f*.
- Measure 5: Treble clef, *f*, *mf*.
- Measure 6: Treble clef, *mf*, *p*.
- Measure 7: Treble clef, *p*.

 Above the staves, there are tempo and performance markings: *allargando*, *a tempo*, *molto rit.*, and *rit.*. There are also dynamic markings like *pp*, *p*, *mf*, *f*, and *p*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingerings (e.g., 3, 3).

Así, si bien hay una lectura de Rosenzweig que conduce por los caminos del chauvinismo, que son inaceptables para la Teoría crítica, hay enseñanzas en su obra que nos permiten aproximarnos a la temporalidad y el mesianismo legados por Benjamin. En este sentido, hay aspectos de la obra rosenzweigiana que siguen siendo *necesarios* para aproximarse al sentido benjaminiano de lenguaje, tiempo y experiencia.

Silvana Rabinovich

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves. The top staff is the right hand, and the bottom staff is the left hand. The score is divided into four measures. The first measure is marked 'a tempo' and 'pp'. The second measure is marked '(pp)'. The third measure is marked 'p dolce'. The fourth measure is marked 'allargando' and 'p'. The score includes various musical notations such as chords, melodic lines, and triplets. There are also performance instructions like 'Ped.' and '5 8' at the end of the piece.

LONGA

EDWARD SAID

(Jerusalén, Palestina, 1935 – Ciudad de Nueva York, EUA, 2003)

Edward Said, un profesor de literatura comparada de origen palestino, abrió brecha para la gestación de lo que hoy se conoce como Estudios poscoloniales. Fue el primero en desplegar de manera exhaustiva los elementos que constituyen la base de la construcción del término orientalismo. Esta es una aportación mayor a la Teoría crítica, aunque también se puede pensar que, en todo caso, dicha aportación se deriva de ella. Sin embargo, la propuesta que se encuentra en *Orientalismo*¹ explora un tema que en la Escuela de Frankfurt en realidad no había sido desarrollado con extensión, a pesar de que se sí se pueda rastrear la herencia de la Teoría crítica en Said. *Orientalismo* trata de la forma específica en que el proyecto de la Ilustración se fundamenta o se sostiene en una lógica colonialista. Said, quien nació en Jerusalén y vivió la mayor parte de su vida en Estados Unidos, educado en Princeton y Harvard, advirtió que la literatura sobre Oriente daba cuenta mucho más de lo que denominamos Occidente que de Oriente mismo. Por ejemplo la Siria de Gérard de Nerval se encontraba muy alejada de la Siria “real”. Con autores como Nerval, Oriente se convirtió en la representación por excelencia de lo exótico, de lo femenino, de lo misterioso y de lo incomprensible, que si bien podían seducir profundamente a cualquier europeo, también excluían radicalmente a cualquier “oriental”. Estas dos caras del discurso orientalista son lo que para Said constituyen el orientalismo manifiesto y el orientalismo latente.² Para Said,

1395

¹ SAID, Edward, *Orientalismo*, México, Debolsillo, 1997.

² La influencia del psicoanálisis es evidente en la utilización de estos dos términos, recuérdese el contenido latente y el contenido manifiesto del sueño. FREUD, Sigmund, *Interpretación de los sueños, Obras completas*, VII, Buenos Aires, Amorrortu, 1975.

(allargando) ----- Grave, oscuro (♩ = ca. 69) rall. e perdendosi ----- lunga

sotto voce

p *più p* *pp* *lunga*

pp *ppp* *lunga*

il bosso legato es

(Ped.) →

MAZDAZAR, V. (1997)

el orientalismo en sus orígenes daba cuenta mucho más de las limitaciones y represiones de los propios orientalistas, al mismo tiempo que fomentaba una representación de Oriente como incivilizado, salvaje, irracional, infantil, etcétera. Esta construcción de la Otredad, necesaria, por otro lado, para forjar la propia identidad europea, delineó un abismo, difícil de traspasar, dado que Oriente quedó petrificado bajo un manto fantasmioso, romántico, pero también eurocentrista y racista, para convertirse en el gran Otro de Europa con todas estas contradicciones. El orientalismo dejó de ser un discurso exótico y erudito para convertirse en una estrategia de dominación del imperio que profundizaba la división entre Oriente y Occidente, negándole cualquier posibilidad de habla al llamado Oriente. Al final de su libro, Said introduce la noción de subalterno tomada de Gramsci, que será utilizada por los Estudios subalternos posteriormente, y que específicamente Spivak retomara para plantear la pregunta “¿puede hablar el subalterno?”.³

Para Said, es necesario que los orientalistas se percaten de esta forma de silenciar con sus propias representaciones a Oriente porque considera que los llamados orientales pueden hablar por sí mismos. Por su lado, Spivak planteará en su texto que la posición del subalterno es tal, que constitucionalmente le impide decir algo.

En ese sentido Spivak se adentra en las especificidades del discurso, cuestión que Said no lleva hasta sus últimas consecuencias, a pesar de que abiertamente declara en algunas entrevistas que su libro *Orientalismo* no habría sido posible sin la noción de discurso de Foucault, puesto que por otro lado –y esto es una crítica que se le ha hecho– no deja de defender un humanismo que iría en contra de la crítica que él mismo desencadena al denunciar lo que implica la noción de Oriente. Las representaciones que se hicieron de Oriente sostienen la idea del hombre y la idea de cultura propias de Occidente. Sin embargo, Said sí consigue revelar la vigencia de un tipo de colonialismo que no ha sido dejado atrás, todo lo contrario, se sigue ejerciendo en las producciones literarias, filosóficas, sociológicas, antropológicas y en las políticas externas de ciertos países. De tal manera que la noción de poscolonialismo dejó de ser una manera de referirse a una posterioridad de colonialismo, para describir una forma de colonialismo actual. La posición de Said frente al humanismo y frente al estructuralismo es una muy singular porque defiende una forma de humanismo, lo cual estrictamente hablando iría en contra de los preceptos básicos del estructuralismo,⁴ pero se inclina

³ SPIVAK, Gayatri Chakravorty, “¿Puede hablar el subalterno?”, en *Orbis Tertius*, año III, núm. 6, UNLP, Buenos Aires, 1998.

⁴ Recuérdese que el concepto de hombre es puesto en cuestionamiento por el estructuralismo, pues se privilegia la estructura.

1396

Piano

Andante misterioso (♩ = co. 88)

pp il basso sotto voce

ff

mf

sf

deciso : loco

Ped

hacia un análisis estructuralista. Toma nociones como discurso, arqueología, genealogía y poder de Foucault, pero también apuesta a un tipo de sujeto en tanto autor que sí se hace presente en los textos en tanto creador, cuestión que en Foucault está planteada de otra manera. El interés de Foucault siempre estuvo en el sujeto, pero el sujeto al que se refiere Foucault es un sujeto efecto del discurso. Su conferencia “¿Qué es un autor?”⁵ muestra detalladamente cómo se trata de una función en el interior del discurso. Said, por su parte, no deja de señalar el eurocentrismo de Foucault, así como su desdén por las condiciones materiales. Más aún, llega a decir que el análisis de Foucault sobre el poder acaba estando más con el poder que en contra de él y que su interés por la dominación fue crítica pero, en realidad, no tan contestataria como aparentaba ser.⁶

La obra de Said es muy vasta, sus intereses y saberes múltiples. Su primer texto, llamado *Beginnings* (1975), explora junto con Vico el problema del método. Retoma la pregunta de Vico: ¿Dónde se encuentra el principio de algo?; más aún, ¿qué es un principio en el sentido de un comienzo? o ¿por dónde se empieza a hacer algo? La respuesta evidente a esta pregunta es... por el comienzo. Es decir, solo se puede saber qué es un comienzo cuando se comienza, es decir en el acto mismo de comenzar. Para Vico, los comienzos nunca son dados y siempre son indefinidos o divinos porque en realidad, el principio implica una relación con lo incognoscible, y en este sentido cada hombre tiene su propio principio o comienzo, junto con el cual se construye a partir de un trabajo con el imaginario. De esta manera, cada hombre tiene su propia relación con lo divino o con lo indefinido, vía el imaginario. El interés de Said por Vico estriba en que, así como otros muchos pensadores como Rousseau, Hamman o Herder —quienes también especularon sobre el origen del lenguaje—, prestó particular atención a las palabras y a sus orígenes. Ya entonces, se puede apreciar la mirada con la que se acerca al llamado Orientalismo. Es decir, con esta veta que da lugar al lenguaje y a las palabras de tal forma que permite visualizar su fuerza y advertir al teórico sobre el riesgo anquilosador del cual también son portadoras.

Dos críticas recurrentes al orientalismo de Said son, que si bien denuncia puntualmente la necesidad del Imperio de construir una otredad y enfatiza que Oriente no solo es un

⁵ FOUCAULT, Michel, “¿Qué es un autor?”. *Obras esenciales*, vol. I, *Entre filosofía y literatura*, Ciudad de México, Paidós, 1999.

⁶ En un texto llamado “Sartre y los árabes. Una nota a pie de página”, Said relata una anécdota en París cuando, en un seminario sobre la paz en Medio Oriente, Foucault mostró serias reservas para hablar del tema y permaneció en silencio. Tiempo después, Deleuze le compartió a Said que Foucault y él habrían tenido serias diferencias en torno al conflicto Israel-Palestina. Foucault defendía a Israel, mientras que Deleuze defendía a Palestina.

The image shows a musical score for piano. It features two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The time signature is 7/8. The score is divided into three measures. Above the first measure, there is a 'rall' instruction with a dashed line. Above the second measure, there is an 'a tempo, stringendo fino al Violento con brio' instruction. Above the third measure, there is a 'loco' instruction. The first measure starts with a fortissimo (*sf*) dynamic, followed by a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The second measure starts with a pianissimo (*pp*) dynamic and includes a 'loco' marking. The third measure starts with a pianissimo (*pp*) dynamic and ends with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The bass line consists of a few notes with a long note value. At the bottom left, there is a 'Ped.' instruction with an arrow pointing right.

discurso erudito, sino sobre todo una distribución de conciencia geopolítica, solo se refiere a un cierto tipo de otredad construida básicamente por el colonialismo británico, francés y estadounidense. Por otro lado, en su libro omite la presencia del Islam y de los árabes en España y ahí radica una crítica sobre todo de los Estudios poscoloniales en Latinoamérica.

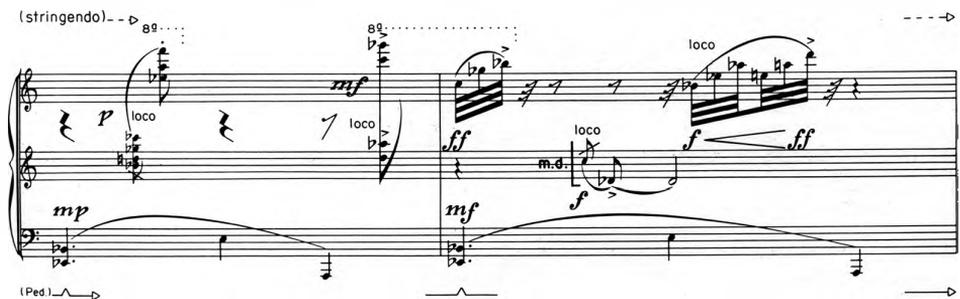
Para muchos, esto es más que una simple limitación temporal o metodológica, consiste una omisión importante dado que no todo orientalismo es igual, pues en España la forma en que musulmanes y cristianos convivieron fue muy particular, incluso incluyente.

Autores como Walter Mignolo, por ejemplo, enfatizan la necesidad de puntualizar estas diferencias. América, señala Mignolo, a diferencia de India, se constituyó como representación de manera muy diferente, ya que en América no estaba en juego la imagen de otredad radical, sino la representación de la adhesión del territorio. Las colonias en América fueron siempre una extensión de las distintas coronas y más bien se trató de un constante y consistente anulamiento de estos pueblos en aras de preservar la relación con la madre tierra europea en cuestión.

Una tercera crítica a Said y su propuesta de orientalismo consiste en que, si bien aclara que no se trata de pensar que orientalismo es solamente una construcción imaginaria, porque sí tiene relaciones con la realidad de Oriente, ¿cómo podríamos dar cuenta o quién sí podría dar cuenta de la realidad "oriental"? Al final, toda teoría acaba siendo una representación. Esto no excluye que la crítica de Said se centre en cómo el orientalista hace hablar a Oriente, lo cual tiene consecuencias no solo académicas sino sobre todo en términos de política internacional. No en vano los siguientes textos de Said se dedicaran a explorar las políticas en Medio Oriente, siempre con una clara posición política a favor de Palestina.

El texto *Orientalismo* fue publicado en 1978, seguido de *La cuestión de Palestina* (1979). Después se pueden encontrar otros textos que continúan en esa línea como: *Blaming the Victims* (1988) y *Cultura e imperialismo* (1996). Este texto fue escrito a raíz de una crítica que se le hizo a *Orientalismo*, que argumentaba que Said no tomaba en cuenta los movimientos de resistencia que existieron y existen bajo la dominación del imperio. Así, *Cultura e imperialismo* estudia las formas en cómo los colonizados resisten al régimen colonialista. Le sigue *Fuera de lugar* (2001) que es un texto autobiográfico.

Said muere en 2003, año en que también se publica *Freud y los no europeos* (2003), texto que en realidad Said escribió a raíz de un evento muy peculiar. Había sido invitado al Instituto Freud de Viena a dictar una conferencia. Said había sido un admirador de Freud desde muchos años atrás. Su conferencia se centraría en el interés de Freud por otras culturas como Egipto, India, Palestina y África, pero fue cancelada a última hora. La razón emitida por el consejo fue que se cancelaba su participación dada la situación política en Oriente Próximo



y sus consecuencias. Unos meses antes, Said había viajado a Líbano con su familia y había sido fotografiado cuando, en una visita a un territorio desocupado por los israelíes, había tirado una piedra, como parte de una especie de celebración de los lugareños. Los medios habían aprovechado dicha fotografía para difamar a Said, diciendo que era un terrorista lanzador de piedras. Dicha fotografía le costó su asistencia al Instituto Freud. En realidad, esta anécdota constituye una entre muchas, ya que en más de una ocasión Said fue atacado y difamado por su posición política. Varios textos se publicaron después de su muerte, tales como: *Reflexiones sobre el exilio* (2005), *Humanismo y crítica democrática* (2006), *Sobre el estilo tardío* (2009) y *Música al límite* (2010). Said era además de un lúcido intelectual, un amplio conocedor de la música y un refinado intérprete del piano.

Con *Orientalismo*, Said proporciona una herramienta lo suficientemente sólida como para sostener lo que se conoce como Estudios poscoloniales. Tanto Said como los Estudios poscoloniales y subalternos tienen una estrecha relación con la Teoría crítica. Said mismo reconoce la deuda que tiene con Adorno y la Escuela de Frankfurt, a los que estudia muy tempranamente en su trayectoria, aunque también considera necesario que las producciones de estos teóricos sean analizadas bajo la misma lupa que ellos proponen. Y es que ciertamente la Escuela de Frankfurt teje sobre la pregunta de cómo se construyó la idea del hombre occidental, señalando las condiciones materiales que la configuran. Es decir, cómo el hombre se forjó bajo la luz del proyecto de la Ilustración, lo cual dio pauta para la construcción de conceptos como cultura, pueblo y nación, los cuales implican totalidad. Bajo la lupa de la Teoría crítica, la cultura también se encuentra inmersa en el reino de la contradicción porque, lejos de liberar, como se pensaba, al hombre del yugo de la naturaleza, lo somete a otro tipo de yugo llamado cultura o sistema. Para Mignolo se trata de un Sistema-mundo herencia de una lógica colonial que privilegia una noción de cultura muy específica y que se encuentra muy por encima de cualquier otro tipo de producción humana.

Debates de esta envergadura entre autores de diferentes disciplinas son posibles ahora gracias a los desenvolvimientos de la Teoría crítica. Edward Said no es el menor entre los autores que abrevaron de ella, aunque no sea más que por el hecho de haber hecho evidentes los riesgos que cada orientalista corre cuando toma la palabra, algo que, en tanto intelectual, es difícil de asumir, pero que a la postre abrió la brecha para la existencia de los desarrollos de los Estudios postcoloniales y subalternos.

Helena Maldonado Goti

The image shows a musical score for piano, consisting of three systems of music. The first system begins with a *stringendo* marking and a tempo of *88*. The music is written for the right hand (treble clef) and left hand (bass clef). The right hand features a series of chords and melodic lines, with dynamic markings of *f* and *ff*. The left hand plays a more rhythmic accompaniment, starting with a *mf* dynamic. The second system continues the piece, with the right hand playing *loco* passages and the left hand maintaining a steady accompaniment. The third system concludes the piece, with the right hand playing *loco* passages and the left hand playing a final chord. The score includes various performance markings such as *f*, *ff*, *mf*, *loco*, and *Ped.* (pedal).

CUADRADA

ADOLFO SÁNCHEZ VÁZQUEZ

(Algeciras, Cádiz, España, 1915 – Ciudad de México, 2011)

Adolfo Sánchez Vázquez y la filosofía de la praxis

Adolfo Sánchez Vázquez, poeta y filósofo socialista, nació en Algeciras y creció en Málaga. Formó parte de los muchos exiliados –“transerrados” decía él mismo– que fueron acogidos por México desde 1939 como consecuencia del triunfo del fascismo en la Guerra civil española (1936-1939). En México –donde pasó el resto de su vida– desarrolló un brillante trabajo intelectual que lo ubica como uno de los más importantes exponentes del llamado “marxismo no ortodoxo”. Su obra se forjó en el complejo escenario de una impostergable crítica al pensamiento revolucionario y a las prácticas del proyecto del “socialismo realmente existente”, que lo llevaron a enfrentar el dogmatismo del marxismo soviético.

El origen de la *Filosofía de la praxis* de Sánchez Vázquez se remonta a un texto de 1961, *Ideas estéticas en los manuscritos económico-filosóficos de Marx*; un año después, Wenceslao Roces tradujo por primera vez al español los *Manuscritos económico-filosóficos de 1844* de Marx, lo que permitió a Sánchez Vázquez iniciar un curso monográfico que contribuyó al texto *Las ideas estéticas de Marx* de 1965. Para 1967, se publicó la primera edición del texto *Filosofía de la praxis*, que puede ser considerada su obra más destacada y que fue el resultado del trabajo de su tesis doctoral.¹ En 1982 publicó otra obra fundamental para el tema, *Filosofía y economía en el joven Marx (los manuscritos de 1844)*, que en 2003 se reeditó bajo el nombre: *El joven Marx: los manuscritos de 1844*.

¹ Más de una década después, 1980, se publicó una segunda edición con algunos cambios que buscaban actualizar el texto. En el prólogo a la edición de 1980, Sánchez Vázquez señala sobre la primera edición

The image shows a musical score for piano, likely from a work by Adolfo Sánchez Vázquez. The score is written for the right hand and includes a pedal instruction. The tempo and dynamics markings are as follows:

- Tempo: *Violento, con brio* (♩ = ca. 100)
- Performance instructions: *stringendo*, *colando*, *loco*
- Dynamic markings: *sf*, *fff*, *mf*, *mp*
- Other markings: *89*, *5*, *3*, *4*

The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and a variety of articulation marks. The piece concludes with a *Ped.* (pedal) instruction.

“Filosofía de la praxis” es la expresión utilizada por una de las versiones más destacadas del marxismo crítico del siglo XX para designar su particular forma de asimilación del papel y el estatuto de lo que, desde Engels y hasta entonces, se denominaba exclusivamente como “materialismo histórico”. Ya en 1897, Antonio Labriola, en el texto *Discurriendo sobre socialismo y filosofía*, afirmó que el materialismo histórico debía ser entendido y ubicado como una filosofía, mas no como cualquier filosofía, sino como filosofía de la praxis. Así se inauguró una tendencia, en el interior del marxismo, que sin ser homogénea ni poseer una génesis unilineal, se distingue por conceptualizar como filosofía de la praxis al núcleo vital y epistémico del marxismo, con la intención de recuperar su carácter originario y autónomo, en oposición al economicismo, al positivismo y a la filosofía académica. Entre sus figuras más destacadas y algunas veces contradictorias, se puede hallar al propio Labriola, a Giovanni Gentile, a Antonio Gramsci –dentro de un escenario teórico común–, así como a Gajo Petrovi y Mihailo Markovi como parte del Grupo Praxis en la ex Yugoslavia, o se pueden localizar rasgos de una reflexión común con György Lukács (*Historia y conciencia de clase*), Karl Korsch (*Karl Marx*), Karel Kosík (*Dialéctica de lo concreto*) o Herbert Marcuse. En todos ellos, el común denominador es la intención de superar (*Aufhebung*) la oposición entre ciencia y filosofía y entre teoría y práctica, desde la recuperación de la dimensión subjetiva de la proyección histórica de la vida política. En esta constelación, la *Filosofía de la praxis* de Adolfo Sánchez Vázquez se distingue por ser el producto del estudio metódico de la obra de Marx, en la perspectiva de la fundamentación del vínculo entre la acción colectiva que busca la transformación de la vida social y un quehacer teórico-filosófico que, con eficacia, busca ofrecer un horizonte de objetividad y de perspectiva de futuro a ese actuar.

En la filosofía de la praxis de Sánchez Vázquez, el ser humano es concebido como un agente creador de sí mismo que se objetiva en su trabajo y que se humaniza en la transformación de su mundo. Por ello es que la crítica a la economía política clásica y a la sociedad capitalista, expresada en las obras del “joven Marx”, es ante todo comprendida por Sánchez Vázquez como un proyecto de emancipación del ser humano. La crítica implica aquí la afir-

de la obra que sus objetivos fueron: primero, deslindar el marxismo del que filosóficamente lo reducía a una interpretación más del mundo; segundo, marcar distancias respecto de un marxismo cientificista; y, por último, revalorizar el contenido humanista del marxismo. SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo, *Filosofía de la praxis*, Ciudad de México, Siglo XXI, p.19.

(colando)-----Meno mosso (♩ = ca. 88) poco rall.----->

The image shows a musical score for piano and bass. The top staff is the right hand, and the bottom staff is the left hand. The score is divided into two systems. The first system covers measures 88 and 89, and the second system covers measures 159 and 160. The tempo markings are '(colando)', 'Meno mosso (♩ = ca. 88)', and 'poco rall.'. The dynamics range from piano (p) to pianissimo (pp) and mezzo-piano (mp). There are various performance instructions such as 'nervoso', 'lungo', and 'loco'. The score includes complex rhythmic patterns with triplets and slurs. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The piece ends with a fermata and a repeat sign.

mación de un proyecto humano e histórico capaz de superar las relaciones sociales marcadas por la explotación del hombre por el hombre mismo. Es en esta búsqueda de transformar la realidad que Sánchez Vázquez fundamenta la necesidad de comprender el marxismo como filosofía de la praxis.

Sánchez Vázquez reconoció que la fuente primera y fundamental de su pensamiento fue la obra de Marx, en concreto la del “joven Marx”, a saber, las *Tesis sobre Feuerbach*, los *Cuadernos de París* y los *Manuscritos económico-filosóficos de 1844*, obras que le permitieron caracterizar al ser humano como ser práctico y creador. Bajo la influencia y el estudio de estos textos, del marxismo de los años 20 y de aquellos autores marxistas que criticaron la teoría oficial de la Unión Soviética, Adolfo Sánchez Vázquez logró generar una lectura propia de la obra marxiana, que se expresa en la recuperación del valor de la subjetividad y de la acción libre y voluntaria como aspectos esenciales e insustituibles para cualquier proyecto de emancipación social; dimensiones que ciertas versiones del marxismo habían despreciado o disminuido como aspectos periféricos o subordinados, frente a las consideraciones generales sobre las posibilidades históricas y económicas de superación del capitalismo.

Para Sánchez Vázquez, sin el reconocimiento del lado activo de la subjetividad, el ser humano queda sumergido en un mar de relaciones sociales que determina todos los momentos de su actividad práctica, y lo convierten en un ser pasivo frente a un entorno que lo devora y supera inevitablemente. Por ello, su *Filosofía de la praxis* implica una profunda crítica al “materialismo histórico” que hizo de sí mismo un nuevo idealismo, en el que los factores económicos parecían cobrar vida como si fuesen capaces de autodeterminarse sin la intervención humana, para convertir las relaciones sociales y económicas en una nueva metafísica. En oposición a esa directriz petrificante y, por consecuencia, social y políticamente estatizante, en la obra de Sánchez Vázquez el margen de la libertad y la posibilidad de un proyecto de emancipación social parte del reconocimiento de la interacción del ser humano con su entorno, es decir, del vínculo indisoluble entre subjetividad y objetividad, pero no como un vínculo dicotómico que decanta en un humanismo abstracto o en un ontologismo idealista. Versiones éstas, en todo caso, equívocas, de las que solo se puede salir —considera el filósofo— desde el reconocimiento de una triple unidad característica de la praxis: “el proyecto de emancipación, la crítica de lo existente y el conocimiento de la

Più mosso (♩ = ca. 92)
con espressione
loco

delicato

(Ped.)

realidad a transformar”;² triada que logra una articulación dialéctica en la que la acción no se reduce al voluntarismo ni se aleja de la vida política concreta. Sin este principio unitario, para Sánchez Vázquez, la superación de la devastación que trae consigo el capitalismo se cierra inexorablemente como una fatalidad histórica; por ello, en la filosofía de la praxis, la base de la crítica siempre es libertaria.

En oposición al humanismo abstracto y a la disolución del sujeto propia del estructuralismo –cuyo mayor exponente en el marxismo fue Louis Althusser–, el ser humano es visto por Sánchez Vázquez desde su capacidad de creación y de modificación del entorno, es decir, desde su historicidad. Y, si se quiere pensar en algo “esencial” a lo humano, en todo caso tendría que hablarse de su capacidad de realización, de objetivación en los productos de su esfuerzo, actividad que jamás acontece de forma abstracta y atemporal o bajo alguna legalidad suprahumana. Por ello, para Sánchez Vázquez, el vocablo mismo de praxis sirve para designar una actividad que se caracteriza por ser un acto consciente de transformación de la realidad histórica, es decir, la praxis no es cualquier tipo de actividad, sino una en la que el entendimiento y la voluntad dan cauce a un accionar que tiene un fin social y que se tiene que configurar colectivamente.

Es por esto que para Sánchez Vázquez el problema de la enajenación –como es descrito por Marx en el apartado sobre la enajenación de sus *Manuscritos*– es fundamental al discutir el problema de la conciencia revolucionaria, ya que a través de él Marx describe uno de los rasgos propios de la vida en el capitalismo: la escisión del trabajador del mundo sobre el que actúa y en el que vive, escisión que se expresa como una oposición que en última instancia le imposibilita reconocerse como agente histórico y social, perpetuando así su condición de explotado. De esta forma, Sánchez Vázquez, con el joven Marx, ubica que el efecto de la enajenación capitalista es el antagonismo entre subjetividad y objetividad, que en tanto estado absolutamente histórico no puede ser visto como consustancial a la condición humana, de lo que se deduce, entonces, la viabilidad, la posibilidad y la necesidad de su abolición a través de la propia práctica social.

Es por ello que la filosofía de la praxis implica un proyecto de cambio de la vida social que no puede quedar reducido a la interpretación teórica sobre el mundo, sino que exige

² SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo, “La filosofía de la praxis como nueva práctica de la filosofía”, en *Filosofía y circunstancias*, Ciudad de México, UNAM / Anthropos, 1997, p. 130.

poco rall. -----

The image shows a musical score for piano, consisting of three staves: a treble clef staff at the top, a middle staff with a C-clef, and a bass clef staff at the bottom. The music is written in a key with one flat (B-flat major or D minor). The score includes various musical notations such as slurs, triplets, and dynamic markings. A 'poco rall.' (poco ritardando) instruction is written above the treble staff. Dynamic markings include 'p' (piano) and 'pp' (pianissimo). There are also markings for '88.' and '88.'. At the bottom left, there is a 'Ped.' (pedal) marking with a line indicating the pedal's duration. The score ends with a double bar line and a right-pointing arrow.

una práctica política concreta tendiente a modificar las relaciones sociales reinantes. Solo en la praxis se resuelve la unidad dialéctica entre subjetividad y objetividad que la enajenación capitalista nos “niega”; este es el principio que permite que la filosofía de la praxis de Sánchez Vázquez se despliegue como filosofía crítica, práctica y teórica, es decir, como una filosofía consciente de ser una unidad entre teoría y práctica –en la que la acción deja de ser estudiada solo desde una perspectiva gnoscológica–, que articula la práctica política que busca la transformación de las relaciones sociales.

En la historia del pensamiento revolucionario latinoamericano, la obra de Sánchez Vázquez representa una vía de comprensión de las posibilidades de la crítica marxista y del proyecto del socialismo que no renuncia a una sociedad más humana e igualitaria, y tampoco encumbra una visión estrecha de la humanidad y sus posibilidades en nombre de la libertad. La filosofía de la praxis de Sánchez Vázquez encarna un esfuerzo teórico que reivindica la necesidad de concebir a la humanidad como agente activo de su futuro y de su historia, pero al mismo tiempo demuestra que no basta con desear el cambio para que este se concrete, sino que es forzoso asumir la necesidad de que el conocimiento sirva como elemento básico de la posibilidad real de cualquier transformación.

Diana Fuentes

Meno mosso (♩ = ca 84)

loco

pp

Più mosso (♩ = ca 100)

molto rubato
legato e cantabile

p

mp

pp

molto rit. ————

8g. ...

lunga

ppp

lunga

lunga

(Ped.) →

REDONDA

JEAN-PAUL SARTRE

(París, 1905 – 1980)

Jean-Paul Sartre fue un prolífico escritor, intelectual público y activista político conocido como uno de los fundadores y líderes del existencialismo francés. Su contribución filosófica se divide en dos fases principales: la fase existencialista que culmina con la publicación de su *magnum opus*, *El ser y la nada* en 1943¹ y una segunda fase más tardía en la que la influencia del marxismo y el maoísmo sobre su obra se hace patente y cuyo texto más notable es la *Crítica de la razón dialéctica* (primer volumen publicado en 1960).² En esta exposición me enfocaré en el periodo existencialista, cuya obra considero la contribución históricamente más significativa de Sartre.

1. El ser y la nada

La premisa central de *El ser y la nada* es la indeterminación fundamental de la existencia humana. Como famosamente pronunció Sartre: lo único esencial al ser humano es que la existencia (el hecho que uno *es*) precede a la esencia (*lo que* uno es).³ El ser humano es arrojado al mundo y en éste lucha por definir el *significado*, nunca prescrito de antemano, de su propia existencia. Es precisamente el radical anti-esencialismo del ser lo que abre las puertas a la libertad como proyecto de autodeterminación.

¹ SARTRE, Jean-Paul, *Being and Nothingness*, New York, Washington Square Press, 1992.

² SARTRE, Jean-Paul, *Critique de la raison dialectique*, Paris, Gallimard, 1960.

³ Ver SARTRE, Jean-Paul, *Existentialism is a Humanism*, New Haven, Yale University Press, 2007, p. 22.

Andante tranquillo (♩ = ca. 100)

delicato ⁸⁹...

pp *mf*

(Ped.)

La primacía de la existencia sobre la esencia resulta del cisma que caracteriza a la existencia humana consciente: siempre dividida entre el ser (también llamado el ser-en-sí, es decir, la facticidad corporal y socio-histórica) y la nada. La nada no significa para Sartre la operación lógica de negación del ser, sino una estructura ontológica de la realidad humana tan primordial como la facticidad. Sartre explica la irreducibilidad de la nada afirmando, a partir de Edmund Husserl, que la conciencia es esencialmente intencional. La intencionalidad implica que la conciencia es siempre consciente de algo, y siempre de algo otro de sí.⁴ Una metáfora apropiada es el ojo humano, cuya mirada ve más allá de sí, delante de sí, fuera de sí. Donde sea y cuando sea que mira, mira algo. Sin embargo, la mirada no se mira a sí misma, no se objetiviza o visualiza a sí misma. Es nada, en sí. Su referente está siempre fuera, más allá de sí.

La manifestación de la nada en el mundo: nada es simplemente lo que *es*, ya que todo se mide contra aquello que *no es*. El contraste entre ‘ser o no ser’, captado memorablemente por Hamlet, implica que la realidad humana es tanto *facticidad* como *posibilidad*. Todo lo que *es* se compara contra el hecho de que pudo *no ser*. Lo que llamamos el futuro (y de hecho la temporalidad en general, incluyendo fenómenos como expectativas, intenciones, esperanzas) no es más que la estructura intencional de la existencia humana, orientada fuera de sí.

La incapacidad humana de asir el horizonte de la nada genera ansiedad. Y la particular inquietud y laboriosidad presentes en la historia humana son el efecto más tangible de la indeterminación existencial y de la ansiedad que genera en la existencia consciente. Existimos reorganizando y reconstruyendo el mundo y las cosas, en una búsqueda infructuosa y eternamente insatisfecha por encontrar el piso o fundamento de nuestra vida individual y colectiva.

2. Hechos y significado

La conjunción del ser y la nada, y entre el ser-en-sí y el ser-para-sí, se relaciona con la diferenciación sartreana entre los hechos (lo dado) y su significado. La facticidad es todo aquello que no se elige o se controla, sino que se impone: la etnia, nacionalidad, la clase, el género,

⁴ SARTRE, Jean-Paul, *The Transcendence of the Ego: An Existentialist Theory of Consciousness*, New York, Noonday Press, 1957; *Being and Nothingness*, op. cit., p. 786.

The image shows a musical score for piano, likely from a 20th-century composition. It consists of two staves: a treble clef staff for the right hand and a bass clef staff for the left hand. The right hand features a complex melodic line with many slurs and ornaments, starting with a *pp* (pianissimo) dynamic and moving through *p cantabile*, *mp* (mezzo-piano), and *mf* (mezzo-forte). Performance instructions include *loco* and *rall.* (rallentando). The left hand provides a rhythmic accompaniment with triplets and sustained chords. The score is marked with various dynamics and includes a pedal instruction at the bottom left.

las condiciones ecológicas, biológicas, fisiológicas en las que nacemos. Sin embargo, estas facticidades, aunque impuestas, son también, inevitablemente, significantes abiertos: la forma en la que la facticidad afecta y significa las experiencias y la autopercepción de un individuo es para Sartre una especie de enigma que requiere interpretación. Como Sartre escribe, “en su realidad, [el hombre] es significante; es significante porque es una trascendencia dialéctica de todo lo simplemente dado. Lo que llamamos libertad es la irreductibilidad del orden cultural al orden de la naturaleza”.⁵ El futuro nunca es simplemente resultado del pasado y el presente, sino de nuestra continua re/interpretación del pasado y el presente como signos indeterminados.

No existe una conciencia absoluta, y para cada signo existen no solo interpretaciones teóricas alternativas, sino interpretaciones cuya rivalidad se encuentra en el nivel práctico. A esto se añade que, así como el ser humano *crea* significado, también es *fente* de significado para los demás. El otro lado de la libertad-como-indeterminación es la libertad-como-susceptibilidad (a la determinación externa). La diferencia entre la existencia en-sí y para-sí se relaciona con la existencia-para-sí y la existencia-para-los-otros. La forma en la que uno es visto y percibido se suma y afecta a ‘lo ya dado’, a nuestra facticidad.

El ser implica aparecer frente a los otros. La apariencia es fundamentalmente pública. Todo esto implica que la libertad y la subjetividad no son siempre ya ‘nuestras’, o solo por ser interpretadas por nosotros, sino que deben asirse y arrebatarse a los otros. La autodeterminación, incluso el hecho de afirmar la indeterminación de la propia existencia, es siempre una estrategia de autoafirmación contra el otro, para los otros y ante los otros. Sin *contienda* con los otros no hay ser; sin *relación* con los otros no hay ser.

3. La mala fe

“El hombre está condenado a ser libre,” Sartre escribió, “condenado, porque él no se creó a sí mismo; libre, porque una vez arrojado al mundo, es responsable de todo lo que hace”.⁶ Una vez que, con Sartre, somos conscientes sobre la ansiedad que genera la nada, la carga que representa la libertad y la necesidad de luchar por esta libertad contra los otros, no sorpren-

⁵ SARTRE, Jean-Paul, *Search for a Method*, New York, Knopf, 1963, p. 152.

⁶ SARTRE, Jean-Paul, *Existentialism is a Humanism*, *op. cit.*, p. 29.

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves. The score is divided into four measures. The first measure is marked 'Meno mosso (♩ = ca. 76)' and contains a melody starting with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The second measure is marked 'A tempo (♩ = ca. 88)' and includes the instruction 'lontano' and 'loco'. The dynamics here are piano (*p*) and pianissimo (*pp*). The third and fourth measures continue with the 'loco' instruction and feature triplets. The dynamics in these measures are *p* and *pp*. The score concludes with a 'loco' marking and a fermata over the final notes. Pedal markings are present at the beginning and end of the piece.

de el entusiasmo de muchos por aceptar o avalar las identidades esenciales y deterministas que les han sido dadas. Sin importar cuan reductivas, degradantes o simplemente falsas sean, dichas identidades han sido por lo menos establecidas y acordadas. La ventaja de resultar predecible frente al otro es que el otro también nos resulta predecible.

Sartre aclara que, siendo la libertad la estructura ontológica de la condición humana, es imposible escapar a ésta y a las dificultades que supone. Uno solo puede escapar del cautiverio hacia la libertad. Y, sin embargo, la misma estructura ontológica que encadena los humanos a la libertad es lo que permite el autoengaño. La auto-decepción (creer en algo que uno mismo sabe falso) no es solo posible, sino característico de la condición social y humana. Para recordar el célebre enunciado de Rousseau: el hombre nace libre, mas en todas partes yace en cadenas (en negación, diría Sartre). Sartre define a esta actitud como mala fe (*mauvaise foi*). La lógica de la mala fe explota la dualidad de la existencia —es decir, el ser y la nada— con el propósito de borrar la dualidad y afirmar la unidad.

Combinando la capacidad teórica y explicativa del filósofo con la mirada y la sensibilidad del autor, Sartre describe brillantemente los patrones de comportamiento humano que evidencian nuestra ávida participación, cual actores en escena, en la actuación de papeles estereotípicos, y explicita la tácita y astuta conciencia de nosotros mismos escondida detrás de estas *performances*. Ejemplos de esta dinámica abundan en sus textos, obras teatrales y novelas. Uno de los más memorables aparece en la sección llamada “Patrones de mala fe”, donde Sartre centra su atención en un mesero parisino.⁷

Este mesero es estirado y grosero, un profesional meticuloso y a la par descuidado e insensible en sus movimientos. Pareciera que está siempre a punto de dejar caer su bandeja sobre alguno de sus clientes, mas esto no pasará. Todo en él es predecible, genérico. Para Sartre, estos patrones de actuación son característicos no solo de ciertos meseros parisinos, sino de todos nosotros. Los papeles —la mujer, el hombre, el homosexual, el judío, el pobre, el altruista, el snob, el mexicano y un largo etcétera— y los géneros dramáticos pueden variar, mas Sartre evidencia que actuamos nuestros papeles estereotípicos a la perfección, hasta el último movimiento y hasta el detalle más fino. Aunque para sobresalir en la *performance* uno debe identificarse, creer y comprometerse con el personaje, la *performance* implica también desafío y resistencia. Entre más dramática y convincentemente actúe uno su personaje, más evidente resulta que uno no es reducible a este. Después de todo, un actor nunca es quien

⁷ SARTRE, Jean-Paul, *Being and Nothingness*, op. cit., pp. 96–112.

calando ----- Nostalgico, lamentoso (♩ = ca 76) stringendo ----->

(Ped) ----- Ped. ----- Ped. ----- Ped. ----->

pretende ser y entre más exitosa la actuación, más evidente es que ésta esconde su verdadero ser detrás del guión, del disfraz y de la máscara.

4. Sartre y la Teoría crítica

El análisis sartreano de la estructura ontológica y el ímpetu psicológico de la auto-decepción es una de sus contribuciones más importantes a la Teoría crítica. En su influyente ensayo “La industria cultural. Ilustración como engaño de masas”,⁸ Adorno y Horkheimer comienzan a cuestionar y desafiar el modelo materialista de explicación de la desigualdad promovido por Marx y Engels y desarrollado más tarde por el neo-marxismo. De acuerdo con un modelo tradicional, los aparatos económicos e ideológicos son crigidos por quienes detentan el poder para mantener ciegos y subordinados a los oprimidos. Si bien el ensayo de Adorno y Horkheimer se refiere en ocasiones al poder de manipulación y los intereses de las clases dominantes, la tesis general es que los medios ideológicos y materiales, el opresor y el oprimido, son parte de un mismo sistema totalizante y totalizador detrás del cual se encuentra un lugar vacío.

El existencialismo sartreano es útil para entender la *raison d'être* de tal sistema. Donde no existe subjetividad o individualidad verdadera la intersubjetividad no es posible; es más, no existe un espacio para establecerla. Nos rodean únicamente hechos por explicar, trabajo por hacer y dinero por ganar, nuevos productos por crear y consumir. En ese mundo hay menos ansiedad, menos conflicto, menor vergüenza. Mantener este estado de cosas es del interés general, tanto de aquellos a los que se les adjudica y representan el papel de oprimidos como aquellos a los que se les adjudica y representan el papel del opresor.

5. Juicio y acción

Si en la mala fe los polos de la existencia —el ser y la nada, el ser-para-sí y el ser-para-otros— se repliegan a sus extremos y crean inmovilidad individual y social, en la *acción* estos polos

⁸ ADORNO, Theodor W. / HORKHEIMER, Max, “La industria cultural. Ilustración como engaño de masas”, *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, Madrid, Trotta, 1994.

(stringendo) - - - - - Allegro risoluto, con fuoco (♩ = ca. 104)

89... nervoso

violento

fr. *mf*

loco

89... loco

legato

2 5 8

sf

6 8 7

loco

mf < *sf* *mf* < *sf*

sf

(Ped.)

interactúan entre sí, se alimentan entre sí y la realidad necesariamente se transmuta. Si en la mala fe la libertad se ejerce solo negativamente, *eligiendo no elegir y no ser*, en la acción el significado creativo de la libertad se hace patente: actuar es tomar una decisión, hacer palpable un pensamiento, un sueño, una crítica, un proyecto original. La acción es la realización de la subjetividad y representa la verdadera *performance* intersubjetiva en la esfera pública. Quienes actúan hacen la diferencia, son un modelo a seguir, un *arquetipo*, no un *estereotipo*. El hombre, Sartre argumenta, “existe solo en la medida en que se realiza a sí mismo, no es más que la suma de sus acciones”.⁹ El existencialismo es entonces una ética de la acción y el compromiso.

La premisa última del existencialismo es el ateísmo, entendido no únicamente como la negación de Dios, sino como la ausencia de un estándar o fuente de juicio absoluto, universal. Frente a este vacío solo queda la necesidad de hacer juicios y elecciones, adoptar y defender una postura. La ética, entonces, es siempre en *plural*. La ética propuesta por Sartre –la ética de la acción y el compromiso– son *una* ética, no *la* ética. Y lo que es más, a pesar de que Sartre en ocasiones proclama lo contrario, la ontología sartreana no dicta por sí misma la superioridad o deseabilidad de la acción sobre la mala fe, de la originalidad sobre la imitación, de la autenticidad sobre la inautenticidad. Así, el problema del juicio moral, o mejor dicho, la incapacidad del juicio moral absoluto y definitivo, no se limita a la elección entre acción e inacción sino, más profundamente, a la elección sobre la acción en sí misma. La única forma de discutir sobre la legitimidad de una determinada acción / decisión es decidir y actuar en su contra, detenerla activamente y construir una realidad en la que dicha acción sería deplorable.

Así, la posición sartreana nos indica que el debate que pretende cualificar la naturaleza humana ya como bondad o ya como maldad es fútil, ya que postular una naturaleza humana implica ignorar la característica decisiva de los seres humanos, la libertad. A fin de cuentas, tanto la naturaleza humana como el impredecible futuro no son nada sino la suma de la acción.

Roy Ben-Shai

Traducción del inglés: Verónica Zebadúa Yáñez

⁹ SARTRE, Jean-Paul, *Existentialism is a Humanism*, op. cit., p. 37.

The image shows a page of musical notation for piano. It consists of three systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system is marked 'energico (lo stesso tempo)' and 'loco', with a forte dynamic 'sf' and a sixteenth-note figure. The second system continues the 'loco' character with a '7' above the staff and a '5' below. The third system features a '7' above and a '6' below, with a mezzo-forte dynamic 'mf' and a 'molto espressivo' instruction. The piece ends with a 'mf subito' marking and a fermata over the final chord, followed by a pedal mark '(Ped)' and a fermata line.

FERDINAND DE SAUSSURE

(Ginebra, Suiza, 1857 – 1913)

Saussure y el lenguaje estructural

Ferdinand de Saussure constituye un punto de inflexión en el pensamiento sobre el lenguaje. Su obra no solo significa una revolución en el contexto especializado de los estudiosos de la lengua, sino que acarrea profundas consecuencias en el horizonte de las ciencias sociales, las humanidades, el psicoanálisis y la filosofía. Pero para alcanzar tales consecuencias tendrá que pasar casi medio siglo, el tiempo que llevará asimilar y decantar un pensamiento completamente renovador, fuente de lo que probablemente constituye el más vigoroso, amplio e influyente movimiento conceptual del siglo XX: el estructuralismo. Saussure se educa en la lingüística del siglo XIX, surcada por los modelos historicistas y por una perspectiva conocida como neogramática, de la que es un conspicuo investigador.¹ La neogramática pretendía la construcción de una ciencia positiva basada en modelos causales orientados a dar cuenta de los procesos de transformación de las lenguas a través del tiempo. Las explicaciones de los valores, estructuras y formas lingüísticas actuales se hallaban en los procesos de reconfiguración en el tiempo, dados por diversas causas. Pero esta visión de las cosas resultaba progresiva-

1413

¹ El primer trabajo significativo de Saussure es un estudio de gramática comparada llamado *Memoria sobre el sistema primitivo de vocales en las lenguas indoeuropeas*, escrito espléndidamente a sus 21 años de edad. Posteriormente presenta su tesis doctoral: *Sobre el empleo del genitivo absoluto en sánscrito* obra que lo ubica rápidamente en el circuito de los grandes especialistas de gramática comparada. DE SAUSSURE, Ferdinand, *Mémoire sur le système primitif des voyelles dans les langues indo-européennes*, Leipsick, B. G. Teubner, 1879. DE SAUSSURE, *De l'emploi du génitif absolu en sanscrit*, Ginebra, 1881.

colando
89.
7 p 7 89.
6 8 f mf
come un
eco
89.
7 pp 89.
7 8 mf mp
in lontananza
89.
7 ppp 89.
5 8 p
loco
pp 3 mp > pp
più p
(Ped.)

mente insatisfactoria para Saussure, de tal manera que precisamente es en este punto en que se sustenta el cambio radical de perspectiva que engendra. El giro copernicano que Saussure imprime a la lingüística radica en el cambio de concepción sobre el problema del tiempo en la lengua.² Saussure realiza una inusitada y a la vez radical confrontación con la *primacía del tiempo* que imperaba en el pensamiento del siglo XIX, al visualizar las cosas de otro modo: se propone pensar el lenguaje sin seguir la huella de su transformación histórica, sin definir las lenguas a partir de comparaciones cronológicas, y en un esfuerzo de pensar las estructuras como *realidades sin tiempo*. ¿Cómo es posible una posición así? Recordemos que el horizonte epistemológico decimonónico se encontraba transversalmente atravesado por una conciencia creciente sobre la condición temporal de todos los fenómenos. En el campo de las ciencias de la naturaleza el evolucionismo de Darwin se extendía como un paradigma que impactaba todo el pensamiento moderno. El conjunto de los fenómenos biológicos era repensado considerando que las formas de vida se desarrollan en el tiempo como resultado de los procesos de *selección natural*. Las entidades cambian, y su mutación obedece a necesidades de adaptación y sobrevivencia. Darwin pensaba que todos los organismos relacionados descendían de un mismo ancestro, razón por la cual la búsqueda del origen adquiriría una renovada fortaleza. En el campo de las ciencias del espíritu, como les llamara Dilthey, la historia adquiriría, paralelamente, el lugar protagónico. Los esfuerzos explicativos que los ilustrados realizaron desde el siglo XVII, alcanzaron su más clara expresión en la idea del XIX de que todos los fenómenos humanos son históricos. El hombre moderno se piensa en términos históricos. Su presente es el resultado de procesos legibles, no provenientes del horizonte metafísico tal como se leía en el Medioevo, sino de las acciones humanas y de los diversos procesos sociales como venía esclareciéndose desde Vico. La historia es una “hazaña humana”, y la acción humana está organizada bajo el principio racional de la causalidad. La interrogación histórica entonces se convierte en una cuestión epistemológica ubicua que penetrará en todos los campos de las recientes ciencias humanas, incluida, por supuesto, la neo-filología o lingüística. Pero en este horizonte la lectura histórica estaba definida por el tipologismo de la antropología evolucionista más que por la hermenéutica de Dilthey.³

Saussure redefine radicalmente el escenario. El tiempo y la *pregnancia histórica* resultan abordadas de una forma original y provocadora. La pregunta por los orígenes se desplaza por

² Las ideas nodales de Saussure resultan expuestas en lo que constituye quizás la obra más importante de lingüística del siglo XX: el *Cours de linguistique générale* (*Curso de lingüística general*), publicado en 1916 como obra póstuma por sus alumnos Albert Sechehaye y Charles Bally (con el apoyo de A. Riedlinger) en Ginebra (con un prólogo de 1915) a partir de los apuntes de clase de los cursos dados por Saussure entre 1906 y 1911 en la Universidad de Ginebra. La segunda edición con correcciones será de 1922. La base del presente comentario es: DE SAUSSURE, Ferdinand, *Curso de lingüística general*, Buenos Aires, Losada, 1980.

³ En las ciencias antropológicas se buscaban también principios evolutivos y se tenía un interés análogo en

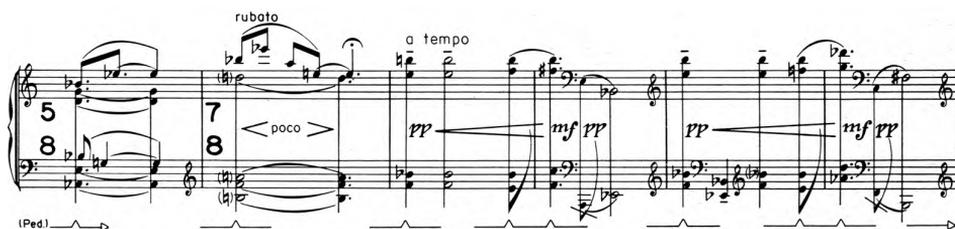
[calando]----- Lontano, estatico (♩ = ca. 80)

ancora più p pp mf pp mf p

(Ped.)

otra clase de preguntas en las que la primacía de la mirada historicista, genealógica y reconstructiva se pierde progresivamente. Frente a la lingüística histórica que fundamentalmente se centra en el análisis comparativo de las formas lingüísticas en periodos distintos, Saussure propone una lingüística *sincrónica*. Mientras la lingüística evolutiva se concentra en la transformación temporal y por tanto en el elemento mutante, la reflexión sincrónica se carga sobre las simultaneidades en un *instante* del tiempo, atenta a las relaciones entre los elementos estructurales. Saussure la llama lingüística *estática*, para expresar más claramente su oposición a aquella que sigue las sucesiones. Así establece dos perspectivas diferenciadas y contrastantes: la *lingüística diacrónica* y la *lingüística sincrónica*. La primera definida por el análisis de la lengua a partir de su mutación histórica, la segunda definida por su observación a-temporal. Saussure piensa que las dos perspectivas no sólo son diferentes, sino opuestas, y que la *perspectiva sincrónica* tiene primacía teórica sobre la segunda. Con ello invierte todo el edificio epistemológico del siglo XIX: las relaciones estructurales prevalecen sobre las sagas históricas. Para *explicar* la lengua, la lingüística debe abandonar el enfoque historicista y concentrarse en la estructura de la lengua en un solo corte temporal. Los datos relevantes no son ya las transformaciones en el tiempo de las unidades aisladas (premisa y tarea absoluta de la lingüística histórica de los neogramáticos), sino las *relaciones que guardan entre sí* todas las unidades, al margen de su devenir. Para Saussure la lengua es fundamentalmente un *sistema de valores* en el que hemos de separar claramente los dos ejes enunciados, dado que “si no [se] distingue entre el sistema de valores considerados en sí y esos mismos valores considerados en función del tiempo” (De Saussure, 1980:147), terminamos por deshacer nuestra posibilidad de comprender la lengua. Realizar un corte temporal sobre la continuidad de las lenguas y separarlas metódicamente del fluido histórico, permite observar el *complejo de conexiones* que la constituyen. Una lengua no es un conjunto de nombres sino un *sistema de relaciones de oposición*. Por eso Saussure entiende la lengua como una *forma* (es decir, un puro conjunto de relaciones) y *no* como una *sustancia* (un conglomerado de cosas). Su mecanismo nodal radica en las diferencias fónicas y conceptuales. La célebre metáfora de la lengua como un juego de ajedrez radica en mostrar que lo definitorio para cada pieza no es el material con el que está hecha, o su tamaño, ni siquiera su forma, sino la posición estructural que ocupa: es decir, el sistema de reglas de movimiento. Las unidades lingüísticas valen no porque posean alguna sustancia específica: un sentido positivo o una apariencia sonora peculiar, sino porque ese sentido o dicha apariencia fónica se distingue del de otras, porque al decir “blanco” se opone a “negro”, o porque el sonido “a” contrasta con el sonido “e”. Es esta diferencia la que otorga el valor a cada pieza. La singularidad de cada unidad no proviene de propiedad

la cuestión del origen como lo fue para Darwin. La antropología nace, como ciencia autónoma del humanismo filosófico, en un espíritu evolucionista claramente desarrollado por el estadounidense Lewis Henry Morgan y por el británico Edward Burnett Taylor. En el terreno lingüístico la idea de las lenguas madres era una manera de replicar la pregunta por el ancestro común en el que se halla el origen del presente.



intrínseca alguna, anterior a su participación en la lengua. Es más bien gracias a que participan de la lengua que esas características adquieren significado en tanto constituyen *su diferencia* con otras. La diferencia da lugar a su existencia estructural. No hay elementos anteriores al sistema. Gracias al sistema hay unidades lingüísticas y no al revés, *las unidades provienen del sistema*.⁴ Todo sustancialismo queda abolido aquí, no hay propiedades intrínsecas o naturales sobrevinientes en las cosas, hay tramados de relaciones, interconexiones, procesos de interacción e interdependencia que definen las posiciones, los dispositivos, los entes. Allí radica la herencia epistemológica de Saussure, con ella Lévi-Strauss advierte que las relaciones de parentesco pueden explicarse como esquemas estructurales a la manera en que Trubetzkoy definía los sistemas fonológicos; y desde Lévi-Strauss a tan diversos horizontes como las estructuras de la inteligencia, los esquemas sociales, los lenguajes poéticos o los tramados del inconsciente.

¿Cómo participa este pensamiento de la escuela crítica? No lo hace directamente. La Escuela de Frankfurt no es estructuralista ni Saussure es un autor que figure entre sus fuentes o en sus polémicas primigenias. La primera generación de Frankfurt, de hecho, aparece sustantivamente en el escenario internacional antes de que la obra de Saussure se extienda y sea valorada en el horizonte académico.⁵ Es posible sin embargo, reconocer una relación compleja entre el pensamiento saussuriano y la Escuela de Frankfurt: en ambos hay una concepción de sistema / estructura que define el horizonte de nexos que articula lo real, la constancia de que a los hechos subyace una configuración que les da un orden y un cierto sentido. Pero el sistema frankfurtiano hunde sus raíces en el kantismo y tiene una lectura fundamentalmente política, mientras que la estructura saussuriana es de orden puramente semiótico (una semiosis que de-

⁴ Pero Saussure no ha eliminado el enfoque histórico, lo que ha hecho es mostrar que una vez se ha comprendido el carácter sistémico de las lenguas es posible aplicar estas ideas a la investigación de la transformación histórica. Así el proceso de las mutaciones de las diversas unidades en el devenir histórico resultará pertinente a una lingüística diacrónica capaz de superar el atomismo, según el cual cada unidad lingüística prevalece por sí misma a través del tiempo, y asumir plenamente que la transformación histórica es estructural: es decir, que las lenguas se transforman como urdimbres complejas. Esto permite decir que las sucesiones lingüísticas pueden ligar términos en distintos periodos, pero *no* son percibidos por una misma *conciencia* colectiva.

⁵ Horkheimer es nombrado director del Institut für Sozialforschung (Instituto de Investigación Social) en 1930, en 1933 es revocada su *venia legendi* por los nazis y en 1934 el Instituto es albergado, en el exilio, por la Universidad de Columbia. Escribe la *Dialéctica de la Ilustración* junto con Adorno en 1944, y se publica en 1947. La antropología estructural de Lévi-Strauss aparece diez años después, en 1958, y el movimiento estructuralista se despliega bien entrados los años 60.

The image shows a musical score for piano, likely from a 19th-century composer given the notation and dynamics. The score is written for the right and left hands on a grand staff. It includes various performance markings: 'delicato' at the beginning, 'pp' (pianissimo) and 'p' (piano) dynamics, 'cresc.' (crescendo), 'allargando' (ritardando), 'a tempo', 'molto rit.' (molto ritardando), and 'rit.' (ritardando). There are also numerical markings '6', '7', and '8' which could be measures or fingerings. The notation includes slurs, ties, and some triplets. The bottom left corner has a 'Ped.' marking for the sustain pedal.

finirá los alcances mismos de lo social y de lo humano). La estabilización formalista estructural saussuriana es incompatible, por otro lado, con la irreductible movilidad y transfiguración en el tiempo que proviene de la dialéctica histórica tan fundamental para Frankfurt (aunque dicha dialéctica no alcance una síntesis superior sino que disloque, sobre la realidad, las contradicciones y los opuestos no superados como en la *dialéctica negativa* de Adorno).

Otro lugar será el que las ideas de Saussure ocuparán en la segunda generación de Frankfurt, en particular en el pensamiento de Habermas, en cuya égida es patente un esfuerzo por repensar la crítica al capitalismo tardío en una mirada que incorpora las ideas de la lingüística, la semiótica y la filosofía del lenguaje. En dos órdenes es visible esta presencia: por una parte, porque Habermas advierte en Marx una concepción de la praxis humana reducida a la *techné* (el sistema productivo en el ámbito del trabajo), que requiere equilibrarse con el reconocimiento de la praxis como acción y vínculo simbólico dado en el lenguaje; solo una concepción crítica que considere e incluya el horizonte de la interacción lingüística y semiótica, permitirá una comprensión de la dialéctica histórica y ofrecerá recursos para repensar el cambio social. Por otra parte, la *teoría de la acción comunicativa* radica en una valoración de la comunicabilidad humana en el lenguaje como horizonte posible para la construcción de una sociedad racional y democrática. No hay pensamiento previo al lenguaje y el lenguaje constituye la anticipación de la experiencia humana en tanto nacemos siempre en comunidades lingüísticas y, a la vez, el lenguaje gobierna en nosotros según unos *universales del habla* (inteligibilidad, rectitud, verdad, veracidad) que definen el uso primordial que ha de buscar la comunidad humana: el entendimiento mutuo. Pero la comunicación humana está asediada y ocupada por obstáculos e imposibilidades como la violencia, el poder o la inequidad; por lo cual se requiere reestablecer, mediante el discurso, la discusión abierta, la simetría y la igualdad de los hablantes para orientarse en la conquista de un consenso fundado en los mejores argumentos. Allí se instala el desarrollo de una política, una ética y una gran teoría consensual de la verdad.

Diego Lizarazo Arias

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves (treble and bass clef). The score is divided into four measures. The first measure is marked 'a tempo' and 'pp'. The second measure is marked 'pp'. The third measure is marked 'p dolce'. The fourth measure is marked 'allargando' and 'p'. The score includes various musical notations such as chords, melodic lines, and dynamic markings. There are also performance instructions like 'Ped.' and '3' (triplets) indicated by brackets and the number 3.

BLANCA

CARL SCHMITT

(Plettenberg, Alemania, 1888 – 1985)

La continuidad de los problemas del siglo XIX, ocasionados por los procesos de integración social y de inestabilidad política en las sociedades de Europa, signa las primeras tres décadas del siglo XX. Esta época está atravesada por las crisis económicas y las tensiones immanentes que traen aparejadas los intentos de institucionalización de la libertad y la igualdad en los regímenes políticos; las tensiones podrían ser resumida en el antagonismo entre lo liberal y lo democrático. En ese período del siglo XX sigue siendo central lo que ocupaba la entera escena del XIX: el conflicto por la inclusión de las masas en una irrestricta participación política denotado por las luchas obreras por perfilar un Estado sin opresión. La disputa en torno a la verdadera democracia ocupa a un amplio espectro de teóricos que van desde las posiciones revolucionarias socialistas hasta las posturas demócratas radicales y las liberales. Se puede afirmar, con cierto grado de abstracción, que uno de los núcleos duros de la lucha estaba articulado en torno a la pertinencia de la representación política y a la función del parlamento. Desde los embates de Marx contra la mistificación de las masas mediante la ideología burguesa de la libertad, que estructuraba las instituciones de la democracia asentada sobre los derechos individuales, ha sido un motivo central del pensamiento revolucionario marxista el rechazo del parlamentarismo y el tipo de representación política burguesa.

El tiempo compartido por la Teoría crítica y Schmitt está atravesado por la centralidad de la política en las sociedades de masas que se refleja en la preocupación de los hacedores de la primera en mostrar la inserción, y desciframiento, de toda moral en la política, y con ello, en conceptualizar la preeminencia de lo político por sobre el individuo y configurar una crítica de la política democrática liberal; y en los esfuerzos del segundo para existencializar, desnormativizando, y especificar el nodo conceptual de la política. Ambas posiciones perciben hallarse

(allargando) ----- Grave, oscuro (♩ = ca. 69) rall. e perdendosi ----- lunga

sotto voce *p* *più p* *pp* *ppp* *lunga*

7 *ppp* *lunga*

il bosso legato es

(Ped.) → *

MAZDAHARA Y. IZUMI

en medio de una batalla cultural por la interpretación de las condiciones de realización de la libertad y la igualdad.

Las relaciones que se pueden establecer entre la Teoría crítica de la sociedad y el pensamiento disruptivo de Schmitt se articulan en diversos estratos según los diversos autores de la primera. Es notoria la influencia de Schmitt sobre Benjamin. En una carta que el segundo le dirige al primero se percibe el reconocimiento y deuda respecto a los conceptos de la *Teología política*¹ y *La dictadura*² para la construcción conceptual que estructura *El origen del drama barroco alemán*.³ Los conceptos de caso extremo, excepción, decisión y soberanía que articulan el texto de Benjamin son derivaciones y reconfiguraciones de los conceptos de Schmitt. Como así también la dialéctica entre regla y excepción para una reconsideración marxista de la historia que Benjamin realiza en sus *Tesis de filosofía de la historia*⁴ muestra la influencia del jurista alemán. El destino de esta influencia ha marcado la edición, y recepción de la obra de Benjamin, bajo la supervisión de Adorno y Scholem, quienes no incluyeron la carta de reconocimiento y estima de Benjamin a Schmitt.⁵ La crítica radical del liberalismo y el parlamentarismo también es un tópico coincidente en los dos autores y que encuentra su vínculo en el quiebre que representa el caso extremo en la política en tiempos de normalidad. Se podría afirmar que tanto Benjamin como Schmitt coinciden en denunciar la imposibilidad de la República de Weimar para detener el fascismo, claro que con una marcada diferencia en la expectativa y demanda de resolución de esa crisis política que se cierne sobre Alemania.⁶

Otto Kircheimer y Franz Neumann⁷ (integrantes del llamado círculo exterior de la Teoría crítica)⁸ asistieron a un seminario que dictó Schmitt en 1931; el primero, luego de la Se-

¹ EN AGUILAR, Héctor Orestes, ed., *Carl Schmitt, teólogo de la política*, Ciudad de México, FCE, 2001.

² Madrid, Alianza, 1985.

³ BENJAMIN, Walter, *Obras*, libro I, vol. I, Madrid, Abada, 2006.

⁴ BENJAMIN, Walter, *Discursos interrumpidos*, I, Buenos Aires, Taurus, 1989.

⁵ WEBER, Samuel, "Taking Exception to Decision: Walter Benjamin and Carl Schmitt", *Diacritics*, vol. 22, num. 3/4, Johns Hopkins University Press, Baltimore, Autumn-Winter 1992, pp. 5-18. Para una lectura que continúa esa trama de influencias, resaltando la importancia del escrito de Benjamin de 1921 "Hacia la crítica de la violencia" (*Obras, op. cit.*, libro II, vol. I), entre los dos autores ver AGAMBEN, Giorgio, *Estado de excepción*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2007.

⁶ DERRIDA, Jacques, *Fuerza de ley. El fundamento místico de la autoridad*, Madrid, Tecnos, 1997.

⁷ KENNEDY, Ellen, "Carl Schmitt and the Frankfurt School", *Telos*, Candor, Spring 1987, vol. 1987, num. 71, pp. 37-66.

⁸ HONNETH, Axel, "Teoría crítica", en GIDDENS, A. y TURNER, J., *La teoría social, hoy*, México, Patria, 1991.

Andante misterioso (♩ = ca 88)

Piano

pp il basso sotto voce

ff deciso loco

mf

pp

Ped

gunda guerra mundial, lo frecuentó en sus visitas a Alemania,⁹ lo que muestra el influjo sobre los autores del grupo que centran sus estudios en cuestiones jurídicas. No obstante ello, Neumann en su inacabado escrito sobre la dictadura declara al único estudio sistemático hasta ese momento (*ca.* 1954), el de Schmitt, como inaceptable. En el ensayo el concepto de dictadura y sus diferentes tipos son diversos al del estudio de Schmitt y se percibe una crítica a éste en la definición de dictadura y en la exposición de la noción de dictadura totalitaria.¹⁰

La contraposición a Schmitt más enfática y elaborada es desarrollada por la crítica del círculo interior¹¹ (Adorno, Horkheimer y Marcuse) a la postura política y a la concepción de los conflictos sostenida por Schmitt. Marcuse realiza una documentada crítica, en 1934, a la concepción total-autoritaria de Estado, dentro de la cual ubica a Schmitt. Ese ensayo es una paradigmática muestra de las nociones fundamentales compartidas en el seno del grupo acerca los destinos de los movimientos de masas organizados totalitariamente.

El tono general del ensayo está orientado a mostrar que existe una continuidad estructural entre el liberalismo económico y el Estado totalitario.¹² Lo que aparece en el pensamiento totalitario como una crítica al liberalismo es, según Marcuse, solo un ataque al liberalismo político con la intención de minar el Estado de Derecho. Marcuse centra en Schmitt las críticas a la política totalitaria porque le reconoce la mejor formulación de las críticas al liberalismo. Las críticas de Marcuse se articulan en torno a tres conceptos: existencia, decisión y pueblo. En la reducción de la política a una cuestión existencial es crítica la exclusión tajante de lo normativo; si la política se comprende a partir de la existencia de una totalidad organizada políticamente se formula con ello la impotencia de la razón autónoma, no hay medida exterior a lo que es de hecho. La existencia de la unidad política como principio fundamental ordena el concepto de lo político y configura las categorías claves: amigo-enemigo. Marcuse contrapone un concepto de razón que pueda criticar lo que existe y que por ende tenga su justificación en normas que trascienden a lo existente que es meramente vigente. El ideal regulativo de una asociación de hombres libres funciona como el elemento

⁹ DE BENOIST, Alain, "Una nueva campaña infamatoria contra Carl Schmitt", *Empresas Políticas*, núm. 4, Sepremu, Murcia, 2004, pp. 47-62.

¹⁰ NEUMANN, Franz, "Notas sobre teoría de la dictadura", en *El Estado democrático y el Estado autoritario*, Buenos Aires, Paidós, 1968.

¹¹ Ver HONNETH, Axel, *op. cit.*

¹² "La transformación del estado liberal en el estado total-autoritario se realiza dentro del mismo orden social", MARCUSE, Herbert, "La lucha contra el liberalismo en la concepción totalitaria del Estado", *Cultura y sociedad*, Buenos Aires, Sur, 1978, p. 27.

The image shows a musical score for piano, likely from a 19th-century work. The score is written for the right hand (treble clef) and left hand (bass clef). The right hand part begins with a *sf* (sforzando) dynamic, followed by a *mf* (mezzo-forte) section. The tempo is marked *rall.* (rallentando) and then *a tempo, stringendo fino al Violento con brio.* (returning to tempo and then accelerating to a very fast tempo). The left hand part features a *p* (piano) dynamic and includes a *loco* (loco) section. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

de contraste. Si en Schmitt es soberano aquel que toma la decisión acerca el caso extremo que amenaza la existencia política, Marcuse denuncia que esa formulación pone al titular del poder político allende la legalidad y legitimidad. Con ello advierte que se constituye un Estado total que politiza la sociedad y entrega el hombre al Estado, porque el titular de la decisión colectivamente vinculante no puede reconocer *a priori* nada excéntrico a él.¹³ Esto nos lleva al tercer concepto criticado, el pueblo y la función política que asume como universalidad que anula la particularidad.¹⁴ La idea de pueblo como totalidad solo encuentra su plenitud volitiva en la figura del líder que personifica la comunidad de hombres en donde se sintetiza la identidad entre libertad y obligación.

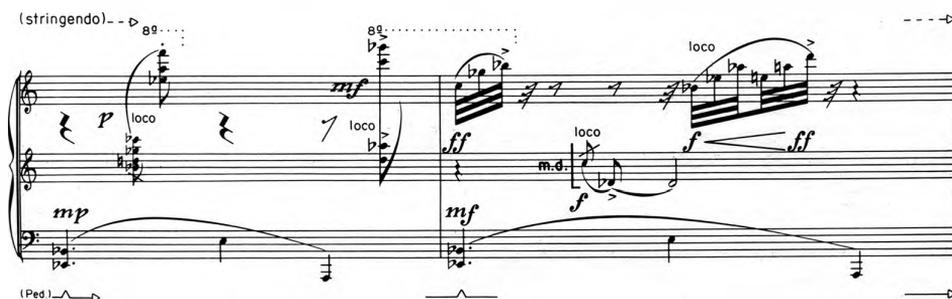
Una continuidad –y expansión– argumentativa de esos conceptos de Marcuse los hallamos en la obra conjunta de Horkheimer y Adorno *Dialéctica de la Ilustración*.¹⁵ De ésta, que representa una de las más radicales y refinadas críticas del pensamiento ilustrado, quiero detenerme en una noción también utilizada por Schmitt¹⁶ para criticar el liberalismo y la Ilustración: el mito. En Schmitt el mito, en su función política, es una interpretación y apropiación de aspectos de Sorel para rechazar la razón ilustrada y erigir la fuerza vital como un contendiente de la racionalidad burguesa social asentada sobre la discusión pública y su institucionalización en el parlamentarismo. El mito es creado a partir de una decisión que forja existencialmente un pueblo y le provee de expresión directiva a los instintos vitales de las masas. En Horkheimer y Adorno el proceso de civilización, del cual el período en que se redacta la obra (*ca.* 1944) es el punto de máxima expresión, está constituido por la dialéctica entre mito e ilustración. Esta dialéctica de la ilustración engloba una crítica de las democracias representativas y de los Estados totalitarios que no permite augurar una disolución del fetichismo de lo siempre igual y repetitivo (mito) presente en las sociedades de masas. El mito, para Horkheimer y Adorno, no representa lo otro de la razón ilustrada sino que es un antecedente rudimentario de ella, tanto una como el otro son dominio instrumentalizado que instituye un orden represivo. Por ello es que se rechaza no solo la apelación a un otro de la racionalidad burguesa, sino que la sombra totalizante que la razón instrumental echa sobre el mundo social anula la posibilidad de deshacer el mito. La industria cultural de masas, en el ámbito de la producción de las conciencias, cierra el círculo que la mercancía

¹³ Es decir, no hay nada externo ni anterior a la decisión que permita enjuiciar su validez.

¹⁴ Marcuse cita a Otto Koellreutter para mostrar este tópico: “La esencia de la libertad reside precisamente en la vinculación obligatoria al Pueblo y al Estado”, *op. cit.*, p. 42.

¹⁵ Madrid, Trotta, 1998.

¹⁶ SCHMITT, Carl, “La teoría política del mito”, en AGUILAR, Héctor Orestes, *op. cit.*



constituye en el terreno de la producción e intercambio material. La cosificación universal se reproduce, como el mito, inasible a la razón. El antagonismo entre Schmitt y los teóricos críticos (Adorno, Horkheimer y Marcuse) acerca de la relación entre mito y masas estaría en que para el primero el mito significaría el componente *autopoietico* mediante el cual las masas se instituyen como una unidad de acción en lucha. Para los segundos la mistificación que produce la mercancía representa para las masas la impotencia para la emancipación y la permanente recaída en la barbarie.

Onelio Trucco

The image shows a musical score for piano, consisting of three staves. The top staff is the right hand, the middle is the left hand, and the bottom is the pedal. The score is marked with a tempo change to *stringendo* at the beginning. The key signature has one flat (B-flat). The music features a series of chords and melodic lines with various dynamics: *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), and *ff* (fortissimo). There are also markings for *loco* (ad libitum) and *7* (sevens). The score includes a *Ped.* (pedal) marking at the bottom left. The notation includes slurs, accents, and dynamic hairpins.

NEGRA

PETER SLOTERDIJK

(Karlsruhe, Alemania, 1947)

El esfuerzo analítico de Sloterdijk comenzó en su juventud, bajo los principios rectores de la Escuela de Frankfurt, influido de manera decisiva por el penetrante análisis social desencantado de Theodor Adorno. La madurez conseguida tras estos años de formación dio como resultado la obra *Crítica de la razón cínica*, escrita a los 35 años y publicada a principios de los 80. En ella, el filósofo alemán radicaliza la crítica adorniana para establecer que la Modernidad no es solamente la tecnificación de la barbarie envuelta en altos ideales humanísticos puramente ideológicos, es decir, intencionalmente engañosos, como había sostenido Adorno, junto con Max Horkheimer en su *Dialéctica del Iluminismo*, sino que ha evolucionado un paso más hacia el paroxismo y la desintegración del flanco encomiable de sus principios rectores (humanismo, cientificismo, democracia), para llegar al punto de un uso, más que ideológico, cínico de estos. Así, establece que “Con la difusión del cinismo hasta convertirse en una mentalidad colectiva de la inteligencia en el campo de la gravitación del Estado y del saber de poder, se quiebran los antiguos fundamentos morales de la crítica de la ideología”.¹

1425

Sobre el fructífero camino crítico establecido por Adorno, Sloterdijk comparte con los herederos de la Escuela de Frankfurt la obsesión por la Modernidad y sus consecuencias sociales, epistémicas, políticas. No obstante, las lleva más allá de la crítica autorreferencial que no puede más que quedarse atrapada en los mismos presupuestos estructurales que pretende poner a descubierto. Incluso desde su obra de juventud, Sloterdijk tuvo claro que una crítica

¹ Véase, SLOTERDIJK, Peter, *Crítica de la razón cínica*, Madrid, Siruela, 2003, p. 156.

The image shows a page of a musical score for piano. At the top, there are two performance instructions: "stringendo" on the left and "Violento, con brio (♩ = ca. 100)" on the right. Below these, there are two measures of music. The first measure is marked "loco" and contains a triplet of eighth notes with a dynamic marking of *sf*. The second measure is marked "colando" and contains a triplet of eighth notes with a dynamic marking of *fff*. The score includes various dynamic markings such as *sf*, *fff*, *mf*, and *mp*. There are also performance markings like "5" and "4" indicating fingerings or articulation. The bottom of the page has a pedal marking "(Ped.)" with a line and arrow.

radical del presente debería poner a este en una perspectiva que tuviera la distancia necesaria frente a su campo de estudio. De esta manera, el esfuerzo teórico desplegado en *Crítica de la razón cínica*, plasma enérgicamente la intención de ampliar la mirada crítica en torno a la Modernidad:

Partiendo de los pioneros y maestros de la inteligencia reflexiva en la filosofía y en las artes, su impulso [el de la Modernidad] se quiebra primeramente en el medio ambiente de la inteligencia, que en efecto tiene su pereza; en segundo lugar, en el mundo del trabajo social y de lo político; posteriormente, en las infinitas esferas privadas apartadas de lo general, para chocar, en última instancia, contra la miseria pura no ilustrable.²

Con este trasfondo crítico de la Modernidad, el intento mayor de la filosofía de Peter Sloterdijk es abarcar por medios reflexivos tradicionales la especificidad del presente. Por “tradicionales” quiero decir que operan bajo la impronta del análisis de la tradición filosófica milenaria europea, si bien hay diversos elementos innovadores en su pensamiento. La obra de madurez de Sloterdijk, que puede ser ubicada en las postrimerías del milenio con la publicación del polémico ensayo *Normas para el parque humano* (originalmente escrita como conferencia), continúa con la visión desencantada de la Modernidad, pero presenta un cariz diverso: un distanciamiento nietzscheano de la tradición moderna en su totalidad, incluyendo la pertenencia a la corriente crítica que lo vio nacer como pensador. Es el inicio de una obra vasta y profunda que aglutina de manera virtuosa prácticamente todo lo inherente al ser humano. En el diagnóstico de los tiempos realizado en ese ensayo, Sloterdijk muestra la acabada constitución de su crítica actual al presente: suelta las amarras de la tradición de pensamiento académico que lo vio surgir para afianzar una escritura holística que se vale de las enseñanzas históricas, psicológicas, religiosas y, por supuesto, filosóficas para dar cuenta de la abigarrada realidad contemporánea.

De esta manera, en sus observaciones desilusionadas sobre la viabilidad de las estructuras sociales de la Modernidad, que han orbitado durante los últimos tres siglos en torno a la esperanza de la construcción social virtuosa con base en un humanismo literario y científico, afirma:

² Ídem, pp. 148-149.

(colando) ----- Meno mosso (♩ = ca. 88) poco rall. ----->

88. nervoso P PP

lungo P 3

loco 159... loco P mp 3

(Ped.)

En la civilización de la alta cultura los hombres se ven permanentemente reclamados a la vez por dos grandes poderes formativos que, en pro de la simplificación, aquí llamaremos sencillamente influencias inhibitoras y desinhibidoras [...] En la época de Cicerón estos dos polos de influencia aún se pueden identificar con facilidad, porque cada uno de ellos posee su propio medio característico. Respecto a las influencias embrutecedoras, los romanos, con sus anfiteatros, sus peleas de animales, sus juegos de lucha a muerte y sus espectáculos de ejecución, tenían montada la red de medios para el entretenimiento de masas más exitosa del mundo antiguo. En los rugientes estadios de toda el área mediterránea, el desinhibido *Homo inhumanius* lo pasaba tan a lo grande como prácticamente jamás antes y raras veces después. Sólo el género de las *Chain Saw Massacre* culmina la anejió de la moderna cultura de masas al nivel del antiguo consumo de bestialidades [del circo romano].³

La cita revela el cariz actual de la teoría crítica de Sloterdijk: una mixtura virtuosa de temas, elementos y circunstancias que podrían presentarse, en apariencia, como dispares e inconexos, pero que bajo la mirada sintética de su filosofía adquieren un penetrante poder explicativo, lo mismo de la actualidad que de las épocas socio-históricas que le preceden. Esta intencionalidad teórica ha conformado asimismo el tipo de escritura practicada por el pensador alemán: esta fluye de manera permanente entre el ensayo, la literatura y el análisis filosófico sin más. En esto radica la originalidad de su pensamiento, lo mismo que la capacidad de penetración analítica del mismo. Es la base, asimismo, de su teoría sobre las esferas, de la cual ha afirmado que:

...es un instrumento morfológico que permite reconstruir el éxodo del ser humano de la simbiosis primitiva al tráfico histórico-universal en imperios y sistemas globales como una historia casi coherente de extraversiones; ella reconstruye el fenómeno de la gran cultura como la novela de la transferencia de esferas desde el mínimo íntimo, el de la burbuja dual, hasta el máximo imperial, que había que representar como cosmos monádico redondo.⁴

³ Ver SLOTERDIJK, Peter, *Normas para el parque humano*, Madrid, Siruela, 2006, pp. 32-34 y nota 4.

⁴ Cfr., SLOTERDIJK, Peter, *Esferas*, Madrid, Siruela, 2009, pp. 70-71.

Più mosso (♩ = ca. 92)
con espressione
loco

delicato

(Ped.)

En suma, la teoría crítica de Peter Sloterdijk innova el ámbito de los estudios de la sociedad desde la filosofía al ocuparse de la circunstancia humana en totalidad, aprovechando los desenvolvimientos teóricos de una variedad de disciplinas de análisis antropológico, que van de la historia de las religiones a la neurobiología, para presentar, con los instrumentos conceptuales reflexivos de la historia de la filosofía, un mosaico abigarrado de los rendimientos humanos insertos en el devenir del tiempo histórico. Sloterdijk erige una antropología filosófica sin parangón, como no se había visto desde los tiempos de Hegel, que dota al quehacer filosófico de nuevos bríos para continuar con una de sus metas esenciales desde su aparición primera en la Grecia antigua: dar cuenta del ser humano, el mundo y la vida.

La teoría general de Sloterdijk, sistematizada en su trilogía *Esferas*, tiene la debilidad de toda teoría omniabarcante (de Aristóteles a Luhmann): necesariamente instaaura una metafísica general para aprehender su objeto de estudio. Si bien esto es aceptado con prestancia por el autor,⁵ pudiera convertirse en punto de partida crítico para impugnar la totalidad de su teoría, cuyo entramado fundamental opera como una aglutinación metacrítica de discursos dispares (convergen allí el psicoanálisis, la crítica literaria, la historiografía, el análisis del arte, la sociología y demás) bajo la juntura fundamental de la argumentación filosófica, para generar una macrocrítica de la circunstancia humana que no solo abarca de la época de las culturas superiores a la actualidad, como en *Esferas*, sino incluso desde la propia prehistoria y la (auto) generación de los seres humanos, como *En el mismo barco*. Tal envite puede ser visto como una exageración teórica que, por necesidad, construye (o reconstruye) aquello que estudia como una narración parcialmente ficticia. Sin duda, la teoría crítica de Sloterdijk cunea entre la reconstrucción erudita de los acontecimientos humanos capitales (formación de las cualidades psicosociales esenciales de la especie, generación de comunidades abstracto-concretas con objetivos comunes para prevalecer en el tiempo, esfuerzos masivos para afron-

⁵ En la presentación de su ensayo *En el mismo barco* (Madrid, Siruela, 2008), preludio en forma, sentido e intención de su magna antropología filosófica actual, plasmada en su ya mencionada trilogía *Esferas*, dice: "...presentaré yo a continuación un fresco histórico universal de formatos hegelianos, para disgusto de aquellos a los que les alivia la tesis de que los grandes relatos ya no son posibles. En lo que a nosotros respecta, tendremos que conformarnos dibujando con pinceladas extremadamente gruesas los estados de la paleopolítica, la política clásica y la hiperpolítica. Queda por añadir que sólo dos finos hilos unen este esquema con la reconstrucción lógica del mundo que hiciera Hegel: la preferencia por la cifra tres y la indestructible divisa "...pues peor para los hechos"", pp. 21-22.

The image shows a musical score for piano, consisting of three staves: treble, middle, and bass clefs. The music is in a minor key, indicated by a single flat (B-flat). The score includes several measures with complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Dynamic markings include *p* (piano) and *pp* (pianissimo). A performance instruction "poco rall." (poco ritardando) is written above the treble staff. The score is marked with measure numbers 5, 7, and 8. There are also some markings like "88" and "88:" above the treble staff. The bass staff has a "Ped." marking at the beginning, indicating the use of the sustain pedal.

tar la entropía socio-histórica acuciante por medios científico-tecnológicos, etcétera) y la invención conceptual consciente que suple con coherencia metafísica los espacios vacíos de la contingencia vital de la humanidad.

Manuel Guillén

Meno mosso (♩ = ca 84)

loco

pp

Più mosso (♩ = ca 100)

molto rubato
legato e cantabile

mp

molto rit. — — — — —

8g...
lunga

ppp

lunga

lunga

lunga

(Ped) →

Detailed description: This is a musical score for piano, consisting of two staves (treble and bass clef). The score is divided into three distinct tempo sections. The first section, 'Meno mosso (♩ = ca 84)', features a melody with triplets and a bass line with triplets, marked 'pp'. The second section, 'Più mosso (♩ = ca 100)', is marked 'molto rubato legato e cantabile' and includes a 'loco' marking above the treble staff. The third section, 'molto rit.', is marked 'ppp' and includes a 'lunga' marking above the treble staff. The score concludes with a pedal point indicated by '(Ped) →'.

CORCHEA

GAYATRI SPIVAK

(Calcuta, India, 1942)

Gayatri Chakravorty Spivak es una de las pensadoras contemporáneas más críticas. Sus textos se caracterizan por la rigurosidad de sus análisis, al mismo tiempo que por la creatividad que los configura. En este sentido, Spivak es coherente con la herencia estructuralista que la atraviesa y que le ha permitido hacer que la fuerza del contenido de sus escritos se teja tanto en un estilo de escritura como en un estilo de hablar. En Spivak el estilo es el contenido. Nacida en Calcuta en 1942 donde estudió en la universidad del Estado literatura bengalí e inglesa, migra a los Estados Unidos y continúa con su formación académica en la universidad de Cornell. Desde el 2006 es profesora en la Universidad de Columbia, es miembro fundador del Instituto para la Literatura Comparada y Sociedad y se le otorgó el premio Kyoto en Arte y filosofía en 2012.

Spivak fue parte del grupo que retomó la noción de “subalterno” de Gramsci¹ para hacer una crítica propositiva a los Estudios poscoloniales. Para estos pensadores, esta noción permite ampliar la forma de plantear los problemas en el interior de estos Estudios, los cuales señalan la vigencia del colonialismo en la actualidad. “Subalterno”, según Spivak, permite ampliar el argumento posición-clase / conciencia-clase de Marx. Dicho término no solamente es otra manera de nombrar al oprimido, sino que es una forma de enfatizar el peso de la historia de las instituciones, así como la forma en que ésta opera en el lenguaje, lo cual impide que todo aquel que ocupe ese lugar tenga movilidad alguna. Esto quiere decir que no hay que tomar la frase de que el subalterno no puede hablar de manera literal, es evidente que puede hablar, la cuestión es hasta qué punto lo que dice puede ser realmente escuchado

1431

¹ Si bien se le atribuyen el uso del término a ella, esto no es así. Así como tampoco es cierto que sea fundadora de dicho grupo.

Andante tranquillo (♩ = ca. 100)

delicato 89... 89...

p *pp* *mf*

(Ped.)

sin traicionar su propia especificidad. Las preguntas importantes para Spivak son ¿por qué el subalterno no puede ser escuchado? y ¿cuáles son los movimientos necesarios para que su decir realmente tenga lugar? Aquí, la crítica está dirigida hacia la propia academia, hacia los propios discursos que obturan al llamado subalterno la posibilidad de hablar y ser escuchado. Spivak no deja de señalar, junto con Said, la posición del intelectual colonizado. En este sentido, considera que en muchas ocasiones y a veces sin darse cuenta, es un cómplice del discurso colonial. Esta complicidad se da en distintos niveles, por ejemplo en las relaciones entre intelectuales de primer mundo e intelectuales de tercer mundo. El intelectual de tercer mundo funge como informante nativo para el intelectual de primer mundo, quien se encuentra interesado en entender la voz del Otro, sin tomar en cuenta el carácter heterogéneo del subalterno, y sin tomar en cuenta su participación en el silenciamiento de este Otro al construirlo y entonces enmarcarlo en una cierta definición de sí mismo.

Junto con Ranahit Guha, Partha Chatterjee y Dipesh Chakrabarty, Spivak formaba parte de este ya mítico y creativo grupo de trabajo, el cual literalmente se encontraba en los márgenes geográficos de la India, los Estados Unidos y Europa. Y es que, si bien todos estos pensadores eran indios de nacimiento, todos también habían emigrado de la India y se ubicaban en distintos lugares del planeta. Esta ubicación, al margen, que también es una característica propia de su hábitat lingüístico (todos también eran hablantes de distintos idiomas, incluido el inglés como segunda lengua) fue la que les permitió contemplar una serie de elementos inaccesibles para otros.²

La forma de operar del grupo fue más que una manera de resolver los obstáculos geográficos, también, y especialmente en el caso de Spivak, fue una forma de colocarse como un eslabón en el diálogo entre las distintas disciplinas. Es esta la aportación más importante, ya que ha dado pauta para pensar otras configuraciones geopolíticas que no estén regidas por los cánones dualistas norte-sur, colonizador-colonizado, primer mundo-tercer mundo, centro-periferia.

Los estudios de literatura de Spivak no solo son una especialidad en su trayectoria académica; se trata, más bien, de una línea base que constituye la mirada que le ha permitido

² India es un país multicultural, multiétnico y multilingüístico, se pueden encontrar más de veinte lenguas vivas. El inglés es la lengua oficial, pero no es la lengua materna de la mayoría de los indios. Al respecto cfr. BUTLER, Judith y SPIVAK, Gayatri Chakravorty, *¿Quién le canta al Estado-nación? Lenguaje, política, pertenencia*, Ciudad de México, Paidós, 2009.

The image shows a musical score for piano, likely a piece by Spivak. It consists of two staves. The upper staff is marked 'loco' and 'cantabile', with dynamics ranging from 'pp' to 'mf'. The lower staff features triplet patterns and is marked 'mp' and 'mf'. The piece concludes with a 'rall.' marking and a fermata.

incursionar en el terreno de la filosofía, de la política, del arte y de la historia. Es difícil ubicar en alguna clasificación a Spivak, ella misma se define como una filósofa “ética para-disciplinaria”. Cabe señalar que ético, para Spivak, es más que solamente una cuestión de conocimiento, sobre todo es una manera de hacer lugar discursivamente al Otro. Si bien es difícil catalogarla, sí se puede ubicar en su pensamiento la presencia de una serie de autores y escuelas que toma de manera crítica, siempre aclarando las diferencias que tiene con éstos. Su forma de trabajo constituye una clara postura frente a aquello que Achille Mbembe llamaba el *mimetismo* propio de las culturas no europeas, las cuales tienden siempre a producir copias de una supuesta modernidad.

Se pueden ubicar entonces, algunas grandes influencias en Spivak, como por ejemplo, Marx, pero sobre todo la lectura que hace Derrida de Marx,³ así como la noción de de-construcción que Spivak toma de Derrida y que ella define de manera coloquial como “una crítica de lo que uno no puede no querer”. Con esto apunta a subrayar aquellos constructos lingüísticos que son mucho más que meras formas de hablar porque constituyen formas determinadas de ver y de vivir la realidad, las cuales a veces marginan y excluyen, detienen y fomentan relaciones de dominación muy difíciles de cambiar, porque se encuentran incorporadas de tal manera que son casi invisibles.

Otras claras influencias en el pensamiento de Spivak son la Teoría crítica, el psicoanálisis, los Estudios culturales en Estados Unidos, donde hay un amplio desarrollo sobre las minorías como los estudios lésbico-gays, *queer*, etcétera, el feminismo y por supuesto el estructuralismo.

Entre la amplia escritura de conferencias y artículos académicos se puede encontrar la traducción de la *Gramatología* de Derrida⁴ publicada en 1976, texto que prologa, lo cual le da pauta para hacer una reflexión sobre la función del prólogo como forma de escritura. Encontramos también sus escritos sobre Yeats, incluida la tesis de posgrado dirigida por Paul de Man, escritos sobre la alegoría, escritos sobre feminismo y Teoría crítica, estudios críticos sobre los Estudios poscoloniales, escritos sobre la diferencia sexual, escritos sobre el Estado-nación.

El texto más conocido de Spivak es aquel que se titula “¿Puede hablar el subalterno?”⁵, texto que responde a la serie de preguntas y problemáticas aludidas anteriormente y que

³ DERRIDA, Jacques, *Espéctros de Marx*, Madrid, Ed. Trotta, 1993.

⁴ DERRIDA, Jacques, *De la Gramatología*, Ciudad de México, Siglo XXI, 1998.

⁵ Este texto fue publicado en 1976 y traducido al español en 1984.

se habían ya formulado tanto con Said en su libro *Orientalismo*,⁶ como con las propuestas de Guha en torno a la crítica a la Historia en el sentido tradicional del término.⁷ La posición de Spivak difiere de la de Guha en este punto, ya que para este es posible dar voz al subalterno, mientras que para Spivak la cuestión es que esto no es posible hasta que no se realice un trabajo de deconstrucción que permita al “subalterno” hablar por sí mismo. Si bien el término “subalterno” ha tenido también una movilidad a lo largo de la trayectoria de Spivak, lo que siempre ha enfatizado es que no es una identidad fija o una categoría monolítica. La trayectoria del término “subalterno” en Spivak va desde un espacio diferencial de corte propiamente lingüístico, pasando por una voz silenciada, que tiene un carácter social y político concreto, enterrada bajo los conceptos construidos desde Occidente, que ejercen una violencia epistémica que impide al subalterno hablar, hasta llegar a ser concebido más bien como una manera de fomentar las condiciones necesarias de posibilidad que permitan que se den movimientos de metonimia y sinécdoque (aquí retorna a la primera acepción de subalterno más de corte lingüístico, pero en un sentido pragmático). Es decir, movimientos que permitan a los actores apropiarse de aquella parte del todo que les es propia. Aquí la posición de Spivak es muy clara, se trata de un movimiento de rescate del Estado. Queda claro que para Spivak no hay duda de que el único camino posible política, social y subjetivamente hablando es aquel donde se preserve el Estado. Entendiendo por Estado una abstracción necesaria⁸ no solo en términos sociales y políticos, sino también en términos subjetivos, pero se trata de una forma de Estado más propia, alejada del Estado represor. Es decir, un Estado que de lugar a la propia subjetividad. La crítica de Spivak es profunda porque cuestiona la materia de la que están hechos los movimientos feministas y de izquierda, es decir señala el hecho de que son producto también de una lógica colonial que se materializa en los discursos y en las formas de hablar y que no da pauta para otras formas de identidad, de posición social y de subjetividad. Por eso es tan importante para Spivak, la noción de diferencia, ya que apela a averiguar en qué casos específicos la desigualdad da lugar al uso de la diferencia y quién puede negarla de vez en cuando.

⁶ SAID, Edward, *Orientalismo*, México, Debolsillo, 1997. La edición en inglés incluye un prólogo escrito por Noam Chomsky. En castellano, el prólogo lo escribe Juan Goytisolo.

⁷ Al respecto cfr. GUHA, Ranahit, *Las Voces de la Historia y otros estudios subalternos*, Barcelona, Crítica, 2002.

⁸ Aquí bien valdría la pena un desarrollo más extenso de lo que Spivak entiende por Estado, cuestión que puede constituir una crítica puntual en un sentido constructivo.

calando ----- Nostalgico, lamentoso (♩ = ca 76) stringendo ----->

(Ped.) ----- Ped. ----- Ped. -----

Una crítica muy puntual a las propuestas de Spivak consiste en que, aunque afirma que transformar al subalterno implica acoger las racionalidades otras, no europeas e iluministas, no deja de privilegiar a la razón como única vía de transformación.

Helena Maldonado Goti

(stringendo) ----- Allegro risoluto, con fuoco (♩ = ca. 104)

88...: *violento* *sf* *nervoso* *fr.* *loco* 88...: *loco*

legato *sf* *mf* < *sf* *mf* < *sf*

(Ped.) →

The image shows a musical score for piano, likely from a 19th-century work. It features three staves: a treble clef staff at the top, a grand staff (treble and bass clefs) in the middle, and a bass clef staff at the bottom. The tempo is marked 'Allegro risoluto, con fuoco' with a metronome marking of approximately 104 quarter notes per minute. The score includes various performance instructions such as 'stringendo', 'legato', 'violento', 'nervoso', 'loco', and dynamic markings like 'sf' (fortissimo) and 'mf' (mezzo-forte). There are also markings for '88' and 'fr.' (fermatina). The piece is in 4/4 time and includes a pedal point instruction '(Ped.)' with a right-pointing arrow.

SEMICORCHEA

GEORGE STEINER

(París, 1929. Nacionalizado estadounidense)

El fecundo acervo de George Steiner compone, seguramente, el más abundante acopio de la reflexión crítica del siglo XX. La antropología humanista subyacente sustenta en tal acervo una ética en acción. Steiner nos transfiere herramientas interpretativas para apreciar lo que está en juego en el campo de la reflexión filosófica. Entre ellas me permitiré glosar aquellas que parecen ser notoriamente peculiares y características de su pensamiento: el imperativo ético de una “teoría de la cultura”, la noción de *dramatis personae* como base de la crítica al concepto de “teoría”, la concepción del *homo sapiens* como un “invitado de la vida” y la enigmática aseveración de “la esperanza es gramática”. Estos cuatro acercamientos esbozan los alcances de un pensamiento abundante, inagotable, que prefigura una filosofía de la cultura fincada en la primacía de un espíritu original de la lengua, como llave de la hermenéutica. Realzan, también, la arquitectura hermenéutica y los cimientos aclarativos de un pensamiento moral judío y éticamente crítico del Estado de Israel, durante la segunda mitad del siglo XX y las presentes décadas del siglo XXI. Tales acercamientos apuntan, así mismo, al ejercicio de una “política de la verdad”, heredera del judaísmo espiritual ilustrado: “Si retrocede ante la pura cacería de la verdad, si la oculta o se aparta de ella, el intelectual traiciona su llamada, está ausente de la *mikra* (En la *Tora* aquello que ‘se lee’)”.¹

A Steiner le resulta inconcebible una “teoría de la cultura” disociada del fenómeno de la barbarie, producida esta última en el corazón de Occidente y dominante durante el siglo XX. Dicha barbarie –secuela del naufragio de las promesas ilustradas– debe reflexionarse

¹ STEINER, George, “El texto, tierra de nuestro hogar”, *Pasión intacta*, Madrid, Siruela, 1997, p. 418.

The image shows a musical score for a piece by George Steiner. It consists of two staves: a piano (treble clef) and a bass (bass clef). The tempo is marked "energico (lo stesso tempo)". The piano part begins with a fortissimo (*ff*) dynamic and includes a sixteenth-note triplet marked "loco". The bass part is marked "molto espressivo" and also starts with *ff*. The score includes various dynamic markings such as *mp* and *mf subito*. There are also performance instructions like "loco" and "7" above the piano staff. The piece concludes with a fermata over the final notes of both staves.

en el contexto de una “crisis del lenguaje”.² El sentimiento estético, cavila sombríamente, “puede coexistir con la conducta bárbara, políticamente sádica, en un mismo individuo”.³ Los teatros, los museos, las bibliotecas, pueden prosperar en la proximidad de los campos de muerte. La sensibilidad y la inteligencia “se han expandido en una zona neutral”, en la cual, y esta es la verdadera catástrofe, las fuerzas culturales innovadoras sufren “sorprendentemente poco”.⁴ Disipados los “manantiales de esperanza” —suceso que la Ilustración y el siglo XIX no presagiaron, presumiendo un vínculo entre civilización y civilidad—⁵ se hizo manifiesta una evidente catástrofe: “Moral y psicológicamente es un hecho terrible nuestra incapacidad de asombro”.⁶

La “vasta cuestión” de una “teoría de la cultura”, conduce a referir las pérdidas exorbitantes —humanas, éticas e intelectuales— y el ocaso de un sistema jerárquico de valores en el despliegue tortuoso del siglo XX: “Todo ello funda nuestra actual circunstancia intelectual y social”.⁷ Steiner hace tangibles las evidencias: la expansión numérica de la educación —limitadamente asistencialista— ha resultado mayoritariamente excluida de la calidad formativa y contraria al intento de forjar una “coherencia política superior”. En efecto, resulta aterrador admitir que las obras del intelecto académico hayan coreado el “nuevo pesimismo estoico e irónico”, principio determinante de la “poscultura”.⁸ Las construcciones tecnológicas trasegaron las estructuras básicas de la existencia privada y colectiva; indudables revoluciones de

² Tal contexto se prefiguró antes, cuando la ilusoria estabilidad social decimonónica fue minada en las décadas de 1920 y 1930. Tras la “larga paz” del siglo XIX, se explayaba la anchurosa sombra del nazismo. Relata Steiner que al aparecer los primeros relatos clandestinos sobre campos de muerte en Polonia, la gente no los creyó: “Semejantes atrocidades no podían ocurrir en la Europa civilizada del siglo veinte”. En STEINER, George, *Erata*, Ciudad de México, FCE, 2004, p. 192.

³ En referencia a Martin Heidegger: “La pluma de Heidegger no se detuvo ni su espíritu enmudeció”, en STEINER, George, *En el castillo de Barba Azul*, Barcelona, Gedisa, 1992, p. 105. Ver también, STEINER, Heidegger, Ciudad de México, FCE, 1999.

⁴ STEINER, George, *En el castillo de Barba Azul*, op. cit., p. 104.

⁵ Ídem, p. 106.

⁶ Ídem, p. 94.

⁷ Ídem, p. 110.

⁸ Ídem, p. 108.

The image shows a musical score for piano, consisting of four measures. The top staff is the right hand, and the bottom staff is the left hand. The score includes various dynamic markings and performance instructions. The first measure is marked 'calando' and '89'. The second measure is marked 'come un eco' and '88'. The third measure is marked '89'. The fourth measure is marked 'in lontananza' and '88'. The score includes dynamic markings such as 'p', 'pp', 'ppp', 'mp', 'f', 'mf', 'più p', and 'loco'. There are also performance instructions like '7', '8', and '3'.

la conciencia idearon una nueva tipología del hombre. Steiner observa que no contamos con un glosario justo para nombrar a las “metamorfosis psicosociales o sociofisiológicas”; pese a ello, dichas metamorfosis establecen el carácter y el sentido de la “poscultura”.⁹ El menoscabo fisiológico de la actual civilización nos coloca frente a una lúgubre “utopía tecnocrática e higiénica que funciona en un vacío de posibilidades humanas”.¹⁰

La crucial crítica de George Steiner apunta al estado de la conciencia contemporánea, que ha internalizado la carencia del humanismo en relación con la acción social. Tal mutación de la conciencia encarna la más radical derrota humana. “Cultura disminuida”, “adormecida prodigalidad de nuestra familiaridad con el horror”, son las amargas oraciones que emanan –del conjunto de la obra de Steiner– a la hora de desentrañar las “relaciones internas entre las estructuras de lo inhumano y la matriz contemporánea de una elevada civilización”.¹¹

Que no se experimente ya la historia como curva ascendente prefigura, en la prosa de Steiner, la pérdida de una “utopía ontológica, el impulso original y la capacidad metafísica y técnica de ‘soñar hacia delante’”.¹² Tal condición civilizatoria conduce a debatir enteramente la disolución de los axiomas históricos y el desgaste de la idea del hombre como propósito y proyecto. La antropología de Steiner apunta a considerar la destrucción de las “formas internas de la cultura” en un contexto de patentes limitaciones de la biosociología y la genética histórica. Son las funciones y la propia concepción instrumental las que no marchan. La biosociología y la genética histórica, incursiona Steiner, son aún demasiado generales en sus esquemas conceptuales para dar cuenta de la indudable metamorfosis. La visión filosófica de Steiner se fija en una ruina aciaga de las posibilidades humanas: “Queda mucho por explicar del horroroso enigma”, cifra. Paradójicamente, no es posible discurrir sobre un modelo de cultura privado de un núcleo utópico: la cultura desea redimir a la humanidad de tal ruina.¹³ La sustancia vital de una teoría de la cultura, recapacita Steiner, es de naturaleza religiosa en el sentido antiguo: “En el análisis definitivo, es lo teológico y lo metafísico lo que configura la trágica complicación de los hechos”.¹⁴

⁹ “¿Está la especie humana mostrando síntomas de un cambio en sus estructuras mentales, de una suerte de transformación orgánica de la conciencia? Si tal mutación universal existiese, ¿refleja mutaciones orgánicas demostrables?”, ídem, p. 113.

¹⁰ Ídem, p. 96.

¹¹ Ídem, p. 48.

¹² Ídem, p. 97.

¹³ Ídem, p. 98.

¹⁴ Ídem, p. 121.

(calanda)----- Lento, estatico (♩ = ca 80)

ancora più *pp* *mf* *pp* *mf* *p*

(Ped.) →

En el segundo acercamiento que propone este escrito, surge del pensamiento de Steiner la creencia en la fuerza motriz de la individuación y la desconfianza en la teoría. El concepto de “teoría”, explica, envuelve necesariamente experimentos, posturas y alteraciones que nos son más que “auténticas maravillas de improbabilidad”.¹⁵ En el ámbito de las humanidades, la historia, la literatura y las artes, la invocación de la teoría le parece a Steiner decididamente ilusionista, falaz. El ascendente crédito académico del que goza la teoría en las ciencias sociales y humanas, surge del ahínco lamentable de encontrar regularidades en el “movimiento del espíritu”.¹⁶ Las humanidades, según Steiner, no pueden ser objeto de experimentos irrefutables ni de demostración; la teoría no es más que “intuición impaciente”: “En la dinámica de la semántica, en el flujo de lo significativo, en la libre interacción de interpretaciones, las únicas proposiciones son una opción personal”.¹⁷ El esquema abstracto no es capaz de sustanciar la circunstancia existencial temporal, familiar y psicológica del *dramatis personae*.¹⁸

El tercer acercamiento prefigura al judío de la diáspora –paradigma canónico del destierro– como un sobreviviente “invitado” entre los demás hombres. Un invitado que accede a las costumbres y leyes de sus anfitriones, pero que trabaja en enmendarlas.¹⁹ La asombrosa proposición sugiere que todos los seres humanos debemos aprender a vivir, unos con otros, como “invitados de la vida”. “Todos somos invitados de la vida”, declara Steiner. Empero, por desgracia, hemos resultado ser huéspedes predadores; “vandálicos”:

Mamíferos capaces de alcanzar elevados niveles de comprensión y creatividad ética, aunque persistentemente territoriales, agresivos hacia sus rivales, proclives al contagio del odio colectivo, a los reflejos homicidas del rebaño, son llamados a idear instituciones de civismo, de autocontrol y colaboración altruista en la polis, en la multitudinaria “ciudad de los hombres”.²⁰

El arte de ser un invitado es, con frecuencia, muy difícil de cultivar: “Hemos convertido en un vertedero de residuos tóxicos este entorno de extraña belleza”.²¹ Además, los prejuji-

¹⁵ Ídem, p. 127.

¹⁶ Adjudica esta expresión a Dante.

¹⁷ STEINER, George, *Errata*, op. cit., p. 18.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Ídem, p. 141.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*.

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music is written in a key with one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The score is divided into measures, with bar numbers 5, 7, and 8 clearly visible. Above the first measure, the word "rubato" is written. Above the second measure, "a tempo" is written. There are dynamic markings: "pp" (pianissimo) and "mf" (mezzo-forte) with hairpins indicating volume changes. A marking "< poco >" is placed above the second measure. At the bottom left, there is a marking "(Ped)" with a line extending to the right, indicating the use of the sustain pedal. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

cios, la envidia, y los atavismos territoriales por parte del anfitrión, plantean una constante amenaza.²²

En la magnífica etopeya que es *Errata*, Steiner rememora las lecturas de la *Iliada* con su padre y el aliciente de éste: “Yo no era capaz de concebir, y mucho menos de articular, el propósito que animaba el plan de mi padre. Aceptaba, con ánimo incondicional, la idea de que el estudio y el ansia de conocimiento eran los más naturales y definidos ideales”.²³ La percepción de Steiner, de una condición de “invitados” que ostentan los seres humanos en el espacio del universo, reconoce su fuente primordial en los diálogos griegos. Su padre selecciona el canto XXI:

Enloquecido por la muerte de su adorado Patroclo, Aquiles aniquila a los troyanos, que se batían en retirada. Nada puede detener su furia homicida [...] El malvado Licaón acaba de regresar de Lemnos, para ayudar a la defensa de la ciudad de su padre. Poco antes Aquiles lo había capturado y vendido como esclavo en Lemnos, poniéndolo así de forma irónica a salvo.²⁴

Steiner nos ilustra sobre el “fatal intercambio” entre Licaón y Aquiles. El joven Licaón implora a Aquiles, de rodillas, que le perdone la vida. La respuesta penetrante que ofrece Aquiles, antes de proceder a sacrificar a Licaón, tiene un sentido que sólo puede comprenderse en el griego original: “Aquiles es el lúcido instrumento de la extinción que habita la vida [...] todos le debemos a Dios una vida, es la afirmación de Aquiles [...] todos le debemos a la muerte una vida”.²⁵ Nace así una terrible claridad. Aquiles realiza un enigmático acto de perdón: cuando se enfrenta a una realidad difícilmente soportable, el hombre perdona a la vida, “perdona a la condición humana ser esa cosa mediocre y finita”.²⁶ Aprender de memoria esta recitación íntima del padre, correspondió, para Steiner, a la adquisición de un patrimonio emocional: una “guillotina contra la ilusión” y la comprensión de que “la mañana, la tarde o la noche de nuestra muerte están ya escritas”.²⁷

²² Ídem, p. 85.

²³ Ídem, p. 26.

²⁴ Ídem, p. 27.

²⁵ Ídem, p. 30.

²⁶ Ibídem.

²⁷ Ídem, p. 41.

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves. The score is divided into several sections with different performance markings. The first section is marked 'delicato' and 'pp' (pianissimo), with a tempo marking of '8e' (8th edition) and 'allargando' (ritardando). The second section is marked 'cresc.' (crescendo) and 'mf' (mezzo-forte), with a tempo marking of 'a tempo'. The third section is marked 'f' (forte) and '3' (triplets), with a tempo marking of 'a tempo'. The fourth section is marked 'p' (piano) and 'rit.' (ritardando), with a tempo marking of 'molto rit.' (molto ritardando) and '8e' (8th edition). The score includes various musical notations such as chords, melodic lines, and dynamic markings.

Por último, en el cuarto acercamiento, la gramática se le prefigura a Steiner como el núcleo del pensamiento: “La esperanza es investida de poder por la sintaxis”.²⁸ Su historia pertenece a las tensiones dialécticas producidas entre la herencia y la innovación, entre la corrección y la subversión.²⁹ El acto de la traducción, o acto de desplazamiento del significado, es la trama que ha ocupado por entero la actividad intelectual de George Steiner.³⁰ Dicha trama propiciaría su acercamiento a la “Teoría crítica”³¹ a través de la “exégesis extraordinariamente refinada y vivificante” de Walter Benjamin acerca del mencionado tópico.³² Según Steiner, la imagen de Benjamin es la de un traductor “poseído por la metamorfosis”.³³ Él afirmaba que quienes declaran haber “entendido” un texto, han dejado de lado su sentido esencial.³⁴ Benjamin –cuyo compromiso adhirió sin reservas al pulso del lenguaje dentro de la historia–³⁵ abordó magistralmente la cuestión de la traducibilidad; ¿puede traducirse la obra? Según Steiner, Benjamin fundó una metafísica de la traducción en el concepto de una “lengua universal”.³⁶ Nunca será nítido el trato entre la tradición como lo “entregado o recibido” y la forma en que invocamos esa herencia. La traducción es una “ética en acción, fruto de la cosecha de Babel”, asienta el texto de Steiner.³⁷

Pese a su carácter oscuro, breves, peligros y aporías, la traducción es, pese a todo, declara Steiner, el “oxígeno” de las comunidades con lenguas minoritarias y tradiciones no

²⁸ Ídem, p. 82.

²⁹ Ídem, p. 34.

³⁰ Que nuestra condición biológica y nuestra condición semántica están intrínsecamente unidas, es el presupuesto explícito del razonamiento de Steiner.

³¹ Se refiere a la Escuela de Frankfurt como la “industria académico-crítica” que introdujo, a los lectores de habla inglesa, en la cuestión de la “crisis del lenguaje”. En STEINER, George, *Errata*, op. cit., p. 191.

³² STEINER, George, *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*, Ciudad de México, FCE, 1995, p. 84.

³³ STEINER, George, *Errata*, op. cit., p. 129.

³⁴ Ver BENJAMIN, Walter, “La tarea del traductor”, *Conceptos de filosofía de la historia*, Argentina, Terramar, 2007, pp. 77-90.

³⁵ STEINER, George, *Errata*, op. cit., p. 165.

³⁶ STEINER, George, *Después de Babel...*, op. cit., p. 84.

³⁷ Ídem, p. 133.

The image shows a musical score for piano, consisting of four measures. The first measure is marked "a tempo" and "pp". The second measure is marked "(pp)". The third measure is marked "p dolce". The fourth measure is marked "allargando" and "p". The score includes dynamic markings, articulation marks, and a pedal point at the bottom.

reconocidas.³⁸ Una “selección antinatural” ha abolido las lenguas numéricamente pequeñas y pragmáticamente débiles. Ellas han sido “barridas como la flora y la fauna” de vastas regiones de la tierra. Steiner lamenta la pérdida insalvable y mengua de oportunidades humanas cuando muere una lengua. Con ella expira no solo la estirpe y notoriedad única de una lengua, sino también la imaginación de un mundo posible. Equivale a un “drástico empobrecimiento en la ecología de la psique humana”.³⁹ Cada día, escribe pertinazmente Steiner, el número de fórmulas para decir “esperanza” disminuye: “La esperanza es gramática”.⁴⁰ Las raíces de las palabras y los signos penetran hasta el corazón de las cosas: “el propio vocablo ‘filología’ contiene amor y logos”. Tras la filología e inherente a ella, llega la “responsabilidad”. Hay tantos modos de respuesta como de interpretación, concluye Steiner.⁴¹ En su pensamiento, la ética, por antonomasia, comparte frontera con la hermenéutica, arte de la interpretación del espíritu.⁴²

Rossana Cassigoli

³⁸ Por una parte, descubre que el significado emerge como el más problemático de los conceptos filosóficos –Babel insinúa una *hybris*– y, por otra, que la empresa de la traducción debe desagaviar “por su incursión, por su rapacería y lucro”. Ídem, p. 130.

³⁹ STEINER, George, *Los libros que nunca he escrito*, Ciudad de México, FCE, 2008, p. 82.

⁴⁰ STEINER, George, *Errata*, op. cit., p. 133.

⁴¹ Ídem, p. 36.

⁴² POMIAN, Krzysztof, “Historia cultural, historia de los semióforos”, en RIOUX, Jean-Pierre / SIRINELLI, Jean-Francois, *Para una historia cultural*, México, Taurus, 1999, p. 99.

(allargando) ----- Grave, oscuro (♩ = ca. 69) rall. e perdendosi ----- lunga

1891 sotto voce p più p pp lunga

pp

7 pp

ppp il bosso legato es

(Ped.) → *

FUSA

LEÓN TROTSKY

(Yanovka, Ucrania, 1879 – Ciudad de México, 1940)

La irreverencia ante una realidad que exige adoración como si de un dios se tratara es la religión de aquellos que en la Europa de hoy, bajo el “Talón de Hierro”, arriesgan su vida en pos de la preparación de un futuro mejor.

Horkheimer, septiembre de 1939¹

Trotsky y la Escuela de Frankfurt

Al ojear el registro de los nombres que aparecen en los escritos y cartas del círculo de amigos que se agrupó en torno a Max Horkheimer, encontramos solo escasas referencias a León Trotsky. Adorno, por ejemplo, quien afirma en su *Teoría estética* (1969) que el arte ambicioso ha sido el arte burgués, señala con aprobación que Trotsky también había dicho en su libro *Literatura y revolución* (1923–1924) que (después de la revolución) no había posibilidad para el desarrollo de ningún arte “proletario”, y que se produciría únicamente un arte posburgués en el futuro, es decir, después de que se hubiera establecido una sociedad socialista internacional. En 1958, Erich Fromm, quien perteneció al Instituto de Investigación Social de Horkheimer hasta 1939, escribió una reseña muy empática, aunque no publicada, cuando el *Diario en el exilio* de Trotsky fue traducido y salió a la luz. Horkheimer también mencionó a Trotsky (junto con Lenin) en algunas conversaciones (con Adorno y con otros miembros de su círculo) referentes a la revolución bolchevique, cuyo carácter se vio modificado al responder al terror blanco con el terror rojo durante la guerra civil. Horkheimer citaba la crítica

1445

¹ HORKHEIMER, Max “Die Juden und Europa” (1939), [“Los judíos y Europa”], *Gesammelte Schriften* [Escritos reunidos], Bd. 4, Frankfurt, Fischer, 1988, p. 331.

Andante misterioso (♩ = ca 88)

deciso : loco

Piano

pp il basso sotto voce

ff mf

Ped. →

temprana de Rosa Luxemburgo al gobierno bolchevique y elogiaba a Luxemburgo como “una de las figuras políticas más importantes del siglo XX”. Walter Benjamin es el único miembro del círculo de filósofos sociales de Horkheimer que, hasta donde sabemos, leyó (en 1926) el ensayo de Trotsky “¿Hacia dónde va Gran Bretaña?” y, más adelante (1932-1933), con gran entusiasmo, los libros más importantes de Trotsky, *Mi vida* y los dos volúmenes de *Historia de la Revolución rusa*. “Creo que es el libro más interesante que he leído en muchos años”, escribió Benjamin a Gretel Karplus (Adorno). Podemos encontrar huellas de esta lectura en las notas de Benjamin sobre Blanqui (en su *Passagenwerk*) y en sus famosas “Tesis sobre la filosofía de la historia” (de 1940). Si consideramos los escritos de Horkheimer y Adorno sobre el fascismo no encontraremos –pese a muchas similitudes en la descripción y el análisis– ninguna indicación de que tuvieran conocimiento de los comentarios de Trotsky sobre la agonía de la República de Weimar, el fracaso del partido comunista alemán y el ascenso del movimiento fascista.² (La teoría de Trotsky sobre el fascismo ni siquiera se menciona en el ensayo de Horkheimer “Lehren aus dem Faschismus” [“Enseñanzas del fascismo”],³ escrito en 1950.) Ya en 1926 Trotsky había denunciado a Stalin como el “enterrador de la revolución”. No podemos estar seguros de si Horkheimer conocía su biografía (fragmentaria) de Stalin, publicada en 1941, después de que Trotsky hubiera sido asesinado (en agosto de 1940) por el agente de la GPU Ramón Mercader. No obstante, la reacción de Horkheimer cuando supo, en los primeros días de marzo de 1953, que el tirano del Kremlin había muerto, suena como un eco de la condena de Trotsky sobre (“Caín”) Stalin. Aquí el informe que proporciona Monika Plessner: “Horkheimer estaba de buen humor, jubiloso, frotaba sus manos con alegría: ‘El monstruo está muerto. Convocad a los estudiantes. Debemos hacer algo inmediatamente.’” (Media hora más tarde los estudiantes fueron enviados por la ciudad de Frankfurt a preguntarle a los pasajeros cuál era su opinión sobre la noticia principal del día.)⁴

Pero mucho más importante que estas referencias directas (o indirectas) a Trotsky y a sus escritos es la constelación política y cultural en la que encontramos, por un lado, al pequeño grupo informal de filósofos marxistas agrupados en torno a Horkheimer –forzados al exilio por los fascistas alemanes– y, por otro, al grupo de revolucionarios internacionales agrupa-

² Cfr. TROTZKI, Leo D. *Schriften über Deutschland* [Escritos en torno a Alemania], 1929-1940, Bd. 1 und 2, Frankfurt, Europäische Verlagsanstalt, 1971.

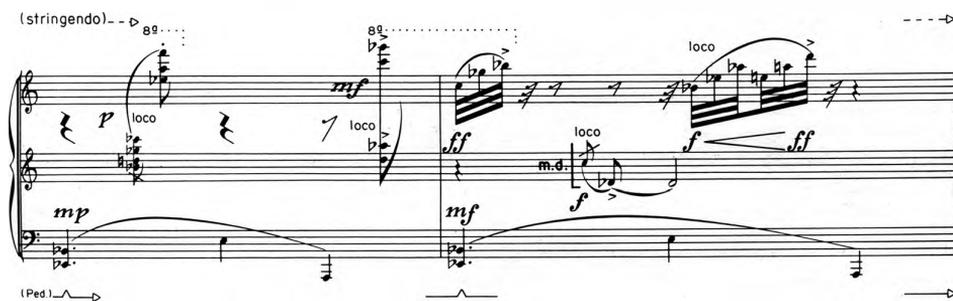
³ HORKHEIMER, Max, “Lehren aus dem Faschismus”, *Gesammelte Schriften*, op. cit., pp. 9-37.

⁴ PLESSNER, Monika, *Die Argonauten auf Long Island* [Los argonautas en Long Island], Berlin, Rowohlt, 1995, p. 66.

The image shows a musical score for piano and bass. The top staff is for the piano, and the bottom staff is for the bass. The score is divided into three measures. The first measure starts with a tempo marking of 'rall.' and a dynamic marking of 'ff'. The second measure has a tempo marking of 'a tempo, stringendo fino al Violento con brio' and a dynamic marking of 'pp'. The third measure has a tempo marking of 'loco' and a dynamic marking of 'mp'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

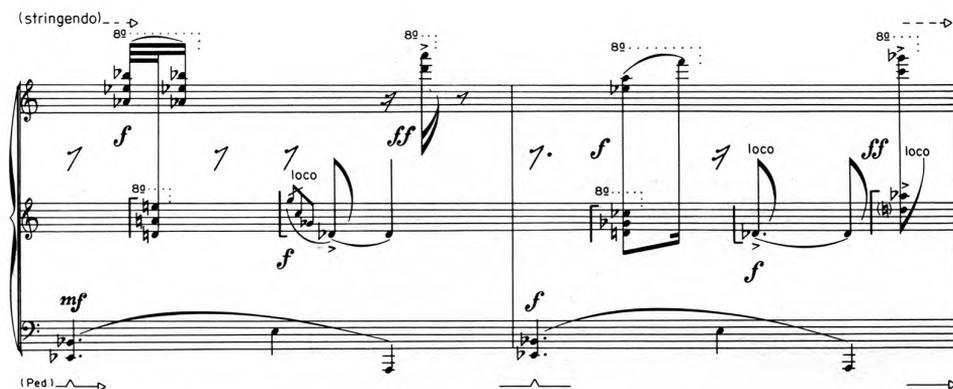
dos alrededor de Trotsky (la así llamada “oposición de izquierda”, conocida más tarde como “Cuarta internacional”, organizada bajo la forma de un nuevo partido), perseguidos por los estalinistas desde la Unión Soviética hasta Turquía, luego a Francia, de Francia a Noruega, y de Noruega a México. Entre 1929 (respectivamente 1932) y 1941-1942 ambos grupos publicaron sus propias revistas: la *Zeitschrift für Sozialforschung* [Revista para la investigación social] y el *Boletín* (ruso) *de la oposición*, y podemos decir que de maneras distintas ambas revistas cumplieron la exigencia de Hegel de analizar las principales tendencias de su tiempo en un lenguaje claro. No sabemos si Horkheimer y sus amigos tomaron nota del *Boletín* de Trotsky, cuyos artículos principales fueron publicados simultáneamente en las revistas alemana, francesa e inglesa de su grupo, pero al contrario, en julio de 1939, una reseña de la revista de Horkheimer y de su programa fue publicada en la revista del grupo trotskista alemán (IKD), *Unser Wort*, escrita por el brillante secretario de Trotsky, Walter Held (Heinz Epe), a quien los estalinistas asesinarían tres años más tarde. Su título: “Kritische Theorie ohne politische Praxis?” (“¿Teoría crítica sin práctica política?”).

Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Herbert Marcuse, Walter Benjamin (y los filósofos y expertos literarios que los rodeaban, como Günther Stern-Anders o Hans Mayer) eran —como Trotsky y Rosa Luxemburgo— “judíos no judíos” (como los llamaba Isaac Deutscher) o, como Sigmund Freud se caracterizaba a sí mismo: “judíos sin dios”. Todos ellos eran *outsiders*, todos fueron perseguidos en tanto socialistas y judíos, expulsados de sus países, y padecieron el peligro de ser asesinados. Todos fueron materialistas históricos que abrevaron de la teoría marxista original del capitalismo como sociedad, en donde la relación del hombre con la naturaleza, consigo mismo y con sus semejantes está gobernada por un cálculo permanente del tiempo promedio necesario para producir y reproducir los bienes (y la capacidad normal de trabajo) en forma de mercancías; en pocas palabras: una sociedad de mercado. En esta sociedad la clase cada vez más reducida de propietarios privados de los medios de producción está en posición de controlar toda la producción social. Pero el incremento de la productividad del trabajo creará la posibilidad de una nueva sociedad sin clases y sin un Estado represivo. Aquejada por guerras y crisis desastrosas, la clase trabajadora descubriría eventualmente esta posibilidad oculta, aboliría el control privado sobre la economía y transformaría la sociedad en una sociedad mundial de abundancia y libertad. Los marxistas del círculo de Horkheimer eran (como Freud) críticos del idealismo hegeliano, siguiendo a Ludwig Feuerbach, pero sabían —como Marx mismo— que los conceptos de su teoría sociológica habían sido desarrollados originalmente por Hegel. Así que podemos decir que eran marxistas hegelianos (u “occidentales”) como Antonio Labriola, el filósofo italiano cuya interpretación “no ortodoxa” había sido decisiva para la comprensión trotskiana de la teoría



crítica de Marx. Ellos estaban convencidos de que, a fin de comprender y criticar la forma y el funcionamiento actual de la sociedad no solo era necesario analizar el desarrollo económico, sino comprender y criticar las producciones filosóficas y artísticas típicas del estadio actual de la evolución social, y que determinaban la conciencia de sus contemporáneos. A fin de transformar la sociedad era necesario comprenderla en su totalidad. Esta orientación capacitaba a los filósofos sociales que rodeaban a Horkheimer lo mismo que a Trotsky —en contraste con la mayoría de los marxistas, que no comprendían que Marx había desarrollado una crítica a la sociedad y no una *Weltanschauung*—, a recibir con los brazos abiertos la nueva psicología (terapéutica) del inconsciente de Freud y a darse cuenta de que el médico vienés había desarrollado una nueva crítica a las instituciones psicológicas y culturales como complemento a su propia crítica social. Horkheimer y Benjamin eran historiadores marxistas (de la filosofía o la literatura). Adorno actualizó y radicalizó la crítica a la filosofía idealista (no solo la de Hegel, sino la de Edmund Husserl) y se convirtió en el intérprete marxista más importante de la música y la literatura clásicas y modernas. Trotsky, el revolucionario, era también un hombre de letras, y sus muy originales interpretaciones de la literatura del siglo XIX y principios del siglo XX, escritas entre 1900 y 1940, serán publicadas pronto en dos grandes volúmenes en mi edición de los *Escritos escogidos* de Trotsky (*Schriften*, Bd. 4).

Había dos puntos importantes de diferencia entre los teóricos de la Escuela de Frankfurt y Trotsky, el revolucionario. En el otoño de 1918, Rosa Luxemburgo (a la sazón encarcelada en Breslau) había formulado un veredicto contra el intento bolchevique por salvar su revolución mediante la reducción de la democracia y la organización de un terror “rojo” contra los “blancos” contrarrevolucionarios. Horkheimer, tal como Adorno, había leído el famoso panfleto “anarquista”, *Estado y revolución*, que Lenin, defensor del terror revolucionario, había escrito (todavía en su refugio en Finlandia) a finales del verano de 1917. Pero Horkheimer no se dio cuenta de que Trotsky —el mismo Trotsky que en 1920 justificó el “terror rojo” bajo condiciones de guerra civil, que en 1921 se hizo responsable por la supresión del levantamiento de Kronstadt y que más tarde votó por la restricción de la democracia intrapartidista— fue (como Luxemburgo) un defensor de la democracia de los trabajadores desde su temprana polémica con Lenin en 1904 (*Nuestras tareas políticas*) hasta su ataque contra la facción estalinista en *El nuevo camino*, de 1923, pasando por su lucha contra el fascismo y el estalinismo en la década de los 30. En contraste, los filósofos pensaban que en su defensa de la Revolución rusa incluso bajo el régimen estalinista, Trotsky peleaba por un caso ya



perdido en 1918 o 1921. De forma paralela a los esfuerzos desesperados de Trotsky (desde el desastre de 1933) por crear un nuevo partido internacional con un régimen interno radicalmente democrático, Horkheimer y Adorno, resignados al hecho de que el (“verdadero”) partido había sido destruido (o ni siquiera había existido), intentaban organizarse en Nueva York como una suerte de partido bipersonal, como podemos ver en los protocolos de sus discusiones de 1939 (y más tarde en 1956). Horkheimer y Adorno incluso coquetearon con la idea de escribir una versión actualizada del *Manifiesto comunista* al mismo tiempo que Trotsky (que vivía en el exilio en Coyoacán, México) hacía exactamente eso en una serie de documentos: *La agonía mortal del capitalismo y las tareas de la Cuarta Internacional*, escrito en mayo de 1938; *El marxismo en nuestro tiempo*, escrito en abril de 1939; y *Manifiesto de la Cuarta internacional: guerra imperialista y revolución proletaria*, de mayo de 1940. El 25 de octubre de 1939, tres semanas después del comienzo de la Segunda guerra mundial, los dos filósofos discutieron el borrador de un nuevo “Manifiesto”. Horkheimer redactó un “programa político”, en parte similar y en parte diferente a los eslóganes políticos de Trotsky para los tiempos de la guerra (“derrotismo revolucionario” y “defensa revolucionaria de la Unión Soviética”):

Los proletarios alemanes tienen el deber de derrocar a su gobierno, y los franceses tienen el deber de hacer lo mismo con el suyo, pero los objetivos (de sus levantamientos) son diferentes. Los franceses están derrocando a su gobierno a fin de librar una guerra con Alemania, ya que el gobierno francés existente es aliado secreto de Alemania. Es tarea de todos los proletarios abolir todos los obstáculos que impiden un orden racional de nuestro mundo. La mejor manera de hacerlo [ahora] es la guerra contra Alemania. Pero si este eslogan es reclamado por los países occidentales, se convierte en una mentira. Rusia debe ser colocada aparte, hasta que se establezcan relaciones racionales entre los países occidentales; entonces la mejor sociedad puede hacerse realidad en Rusia, quizás por la fuerza. Estas cosas son realmente muy simples. Debería decirse: “Durante los últimos veinte años, la gente nos trataba de convencer de que nuestro mundo social no estaba maduro para el socialismo. En 1918 no queríamos creer eso, y hoy es todavía menos cierto”. Ahora – o en 100 años.⁵

⁵ HORKHEIMER, MAX / ADORNO, Theodor W., “Diskussionen über Sprache und Erkenntnis, Naturbeobachtung am Menschen, politische Aspekte des Marxismus” (Discusiones sobre el lenguaje y el conoci-

The image shows a musical score for piano, likely from a 20th-century work. It features a complex rhythmic structure with triplets and a change in meter from 3/4 to 4/4. The score is marked with 'stringendo' and 'Violento, con brio (♩ = ca. 100)'. Dynamic markings include 'loco', 'sf', 'fff', 'mf', and 'mp'. There are also performance instructions like 'colando' and 'Ped.' (pedal). The score is written for the right hand and left hand, with a bass line and a treble line. The right hand part includes a '5' indicating a quintuplet or similar figure. The left hand part includes a '4' indicating a quadruplet or similar figure. The score ends with a double bar line and a right-pointing arrow.

Diecisiete años después, en la primavera de 1956, el partido bipersonal organizó una discusión de seguimiento, que comenzó una vez más con la fantasía de actualizar el *Manifiesto comunista*. Horkheimer: “Nuestra pregunta es: ¿por qué debemos escribir, dado que ya no existe un partido [real socialista] y dado que la revolución se ha vuelto improbable?”. “Nuestra crítica debe demostrar claramente que nada cambiará si nadie lucha por el cambio. [...] Debemos escribir a la manera de una posible oposición dentro del PC.” “¿Pero acaso la actividad práctica no significa reformismo o quietismo? [...] Para nosotros el verdadero significado de la práctica es que el mundo debe ser transformado fundamentalmente.” Adorno: “Siempre he tratado de concebir una teoría que permanezca fiel a Marx, Engels y Lenin, pero que no se quede a la zaga de la cultura más avanzada”.⁶

Como Trotsky, Horkheimer denunciaba a las dos Internacionales en competencia que existieron en el periodo de entreguerras –la orientada hacia la reforma, de los socialdemócratas, y la comunista, que estaba dominada por el déspota en la cumbre de la burocracia rusa postrevolucionaria–, como mecanismos mundiales cuya función principal era la “paralización de la espontaneidad”. El pequeño partido internacional de Trotsky, algunos grupos anarco-sindicalistas, algunos artistas y el círculo Horkheimer, formaban una minoría que se daba cuenta, en la década de los 30, de que se aproximaba una nueva guerra mundial, que la Guerra civil española era su preludio y que el exterminio de cualquier clase de oposición interna tal como era practicado por los dos regímenes totalitarios y antropófagos en competencia podría perpetuar la era de la explotación, esta vez con técnicas bárbaras de represión y asesinato en masa, que casi nadie podría haber imaginado. Su precaria situación, su experiencia política y su historial teórico capacitaron a algunas personas de entre esta minoría a ver más allá y aprehender otras posibilidades de desenvolvimientos futuros que no veían sus contemporáneos. Este tipo de clarividencia racional era el don especial de Adorno, lo mismo que de Trotsky. Es preciso acentuar, si hablamos de la relación entre los filósofos alemanes y el revolucionario ruso, que predijeron en vísperas de la Segunda guerra mundial lo que nadie

miento, la dominación tecnológica del hombre y los aspectos políticos del marxismo), 25.10.1939, en HORKHEIMER, Max, *Gesammelte Schriften* [Escritos reunidos], op. cit., Bd. 12, 1985, p. 51 f.

⁶ HORKHEIMER, Max / ADORNO, Theodor W., “Diskussion über Theorie und Praxis” (Discusión sobre la teoría y la práctica) (1956), en HORKHEIMER, Max, *Gesammelte Schriften*, op. cit., Bd. 19, 1996, pp. 51, 55, 61 y 69.

(colando) ----- Meno mosso (♩ = ca. 88) poco rall. ----->

82. nervoso

89. lungo

159. loco

7

8

(Ped.)

se atrevía a pensar: el posible exterminio de los judíos europeos. El 15 de febrero de 1938, Adorno (ubicado en Londres) escribió a su amigo Horkheimer: “Apenas cabe duda de que los judíos que aún viven en Alemania serán exterminados; pues, como han sido expropiados, ningún país del mundo los recibirá”.⁷ Diez meses más tarde, el 22 de diciembre de 1938, Trotsky se refería a los “elementos progresistas y preclaros del pueblo judío”, exponiendo el peligro de un holocausto, y aplababa a dicho grupo a proporcionar apoyo financiero a los grupos revolucionarios antifascistas mientras todavía tuviera tiempo para ello:

Hemos visto que Palestina es un fantasma trágico, y que Birobidjan es una farsa burocrática. [...] Los judíos son expulsados de más y más Estados, y el número de países capaces de recibirlos disminuye. Así que la lucha se vuelve más y más violenta. No es difícil imaginar cuál será el destino de los judíos incluso al principio de la guerra por venir. Pero también sin guerra es prácticamente cierto que la siguiente ola de reacción mundial implicará la aniquilación física de los judíos.⁸

Helmut Dahmer

Traducción del inglés: Marianela Santoveña

⁷ ADORNO, Theodor W., / HORKHEIMER Max, *Briefwechsel* [Correspondencia], Bd. II, Frankfurt, Suhrkamp, 2004, p. 29.

⁸ TROTSKY, L. D. (1938). “Die Gefahr der Ausrottung des jüdischen Volkes” [El peligro de exterminación del pueblo judío], en TROTZKI (2005), *Sozialismus oder Barbarie!* [Socialismo o barbarie], Viena, Promedia, p. 124.

Più mosso (♩ = ca. 92)
con espressione
loco

delicato

p *mf* *mf* *mp* *p* *p*

(Ped.)

SEMIFUSA

GIANNI VATTIMO

(Turín, Italia, 1936)

Nihilismo débil

Gianni Vattimo se localiza en la intersección de las más cruciales discusiones del pensamiento contemporáneo. La que se da entre hermenéutica y filosofía crítica, la que se produce entre el estructuralismo y la deconstrucción, la que se desarrolla entre las actitudes deconstructiva y renovadora de la modernidad. El lugar peculiar y la pertinencia de su mirada en este horizonte conflictivo, radica en su capacidad para repensar la teoría y la filosofía a la luz de una relectura doble: la de Nietzsche y la de Heidegger.¹ Incluso en la *lichung* de leer a Nietzsche a través de Heidegger y a Heidegger a través de Nietzsche. Vattimo juzga que las interpretaciones tradicionales de Heidegger no han sido lo suficientemente radicales como para asumir lo que su pensamiento exige, y por ello se propone comprender la “ontología de la decadencia” como el anuncio de un debilitamiento ontológico inexorable que constituye el proceso de agotamiento de la metafísica y su filosofía de los fundamentos. Nietzsche y Heidegger ejercen un pensamiento que mina y termina por destruir los valores occidentales, desde su remota genealogía platónica hasta su despliegue en la Ilustración como progreso consecuente hacia la fundamentación definitiva de la verdad. Después de esta deconstrucción radical la única posibilidad de seguir pensando es para Vattimo la que abre un campo de derivación, multiplicación y debilitamiento que configuraría el horizonte de una “aventura de la diferencia” irrestricta e irrevocable.² Nietzsche anticipa un declive que

1453

¹ VATTIMO, Gianni, *Essere, storia e linguaggio in Heidegger*, Torino, Filosofia, 1963; *Ipotesi su Nietzsche*, Torino, Giappichelli, 1967; *Introduzione a Heidegger*, Bari, Laterza, 1971.

² VATTIMO, Gianni, *Le avventure della differenza*, Milano, Garzanti, 1980.

poco rall. -----

p *pp*

pp *pp*

(Ped.)

Vattimo habrá de observar ya en su curva completa: “Desde Copérnico rueda el hombre hacia fuera del centro, hacia una X”:³ la Tierra pierde el lugar central en el Universo y el hombre resulta extraviado y satelital, precipitado a la contingencia y la adyacencia, en el cruce de caminos de cualquier “X”... la creencia en un centro firme que ordenara la vida y el pensamiento se pierde y esto implica una nueva condición. Caída de las certezas, de los valores últimos, y pérdida del conocimiento estable. Corrosión interna de los soportes del mundo: zozobra la belleza (todo fundamento estético ha caído primero en el modernismo y después en las vanguardias); se debilita y autoaniquila el bien (Dios ha muerto y las arquitecturas axiológicas revelan su contradicción interna y su inanidad); y cae la verdad (multiplicación de saberes parciales y fragmentarios, relativismo y vaciamiento de cualquier fundamento positivo). Vattimo saca las consecuencias de ello; identifica, por ejemplo, que el ocaso divino no significa una afirmación del hombre, como si Dios y Hombre fuesen categorías opuestas. La muerte de Dios pone en operación la progresiva desaparición del hombre, la declinación del humanismo, y con ello el desmoronamiento del *sujeto*.⁴ Pero no solo resulta capital para Vattimo el esclarecimiento nietzscheano, sino especialmente la actitud que, junto a Heidegger, tomará ante el reconocimiento de su debilitamiento: porque ninguno de los dos se propone “resolver” el problema y proyectar un nuevo plan, un pensamiento sistemático que buscaría edificar una nueva ruta, a partir del examen crítico, para generar los nuevos fundamentos. La interpretación de Vattimo enfatiza que en Heidegger / Nietzsche no hay tal re-emprendimiento ni propuesta de renovación. Un proyecto de restablecimiento no estaría más que abonando ingenuamente a la continuación de una historia que se irá disolviendo; una apuesta tal no sería otra cosa que procurar perpetuar inútilmente una metafísica del centro y del fundamento cada vez más espectral y vacía. Vattimo pide, en cambio, vivir hasta el fondo este nihilismo y “convivir con la nada”; pide sintonizarse con un horizonte en el que no hay certezas ni soportes para el pensamiento o la acción. Heidegger ofrece la disolución de la ontología fuerte y estable, cuando muestra radicalmente que no hay ser intemporal, ni siquiera ser en el tiempo, sino que *el ser es tiempo*.

1454

³ Nietzsche citado por JARA, José, “Volver a ser nuevamente diáfanos”, en MELÉNDEZ, Germán, comp., *Nietzsche en perspectiva*, Bogotá, Siglo del hombre, 2001, p.124.

⁴ VATTIMO, Gianni, *Il soggetto e la maschera*, Milano, Bompiani, 1974; *Al di là del soggetto*, Milano, Feltrinelli, 1981.

Meno mosso (♩ = ca. 84)

loco

pp

Più mosso (♩ = ca. 100)

molto rubato legato e cantabile

p

mp

pp

molto rit. ————

88

lunga

ppp

lunga

lunga

(Ped) →

El ser como acontecer releva toda concepción de estabilidad y eternidad metafísica, y pone en juego una mirada vital, cárnica, y finita. El acontecer del ser es una apertura a los múltiples históricos y lingüísticos, a las concreciones diversas en horizontes variados de destino irreductibles a un solo horizonte.⁵ Así la filosofía nietzscheano-heideggeriana tiene para Vattimo una respuesta y una consecuencia posible: la conformación de un pensar diferente al de la modernidad, la conformación de *otro pensar*, un *pensamiento débil* (*pensiero debole*), se despliega como una filosofía que encara la modernidad en un rasgo común con la Escuela de Frankfurt. Al igual que Adorno y Horkheimer identifican en la modernidad una condición paradójica y contradictoria que constituye su *dialéctica negativa*, Vattimo erige una mirada en contravía a la que llama *posmoderna*. Ante el concepto imperioso y monolítico que la modernidad ha procurado imponer, el posmodernismo establecería una razón débil que opera sobre la transitoriedad, la contingencia y la diferencia. Ningún causalismo final, ningún esencialismo, ningún objetivismo será posible una vez que la metafísica ha declinado. Pero la debilidad de este pensamiento no implica que lo posmoderno sea una suerte de etapa posterior, una superación o mejora de la modernidad, dado que ello significaría la perpetuación del ideal de iluminación o progreso que ha constituido el corazón mismo de lo moderno; no aparece tampoco como una “fase” siguiente a la conclusión de la modernidad, dado que ello se inscribiría en la narrativa del relato cronológico del curso histórico.

La posmodernidad es para Vattimo un proceso de debilitamiento, extravío y desactivación del impulso moderno. Vattimo no piensa que la metafísica ha concluido totalmente en el horizonte en que se despliega el pensamiento débil, no hay tal “fin de la metafísica” para la entrada en un mundo “postmetafísico”; en este sentido ni siquiera estamos propiamente en el horizonte de la “muerte de Dios”, se trata más bien de un resquebrajamiento de lo divino que corre por sus sucesivas muertes y por su diversificación y silencio. La metafísica como una suerte de enfermedad que vivimos y de la que nos vamos recuperando pero que deja en nosotros sus huellas, tal como resulta en la *Verwindung* heideggeriana que remite, entre otras cosas, al restablecimiento del cuerpo después de la enfermedad. No podemos renunciar radicalmente a las categorías de la metafísica (esa es la cuestión de la deconstrucción derridiana), sino que en ellas se inocular el nihilismo como aceptación y distorsión (otra vez en el sentido de la *Verwindung*).

⁵ VATTIMO, Gianni, *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, Barcelona, Gedisa, 1996.

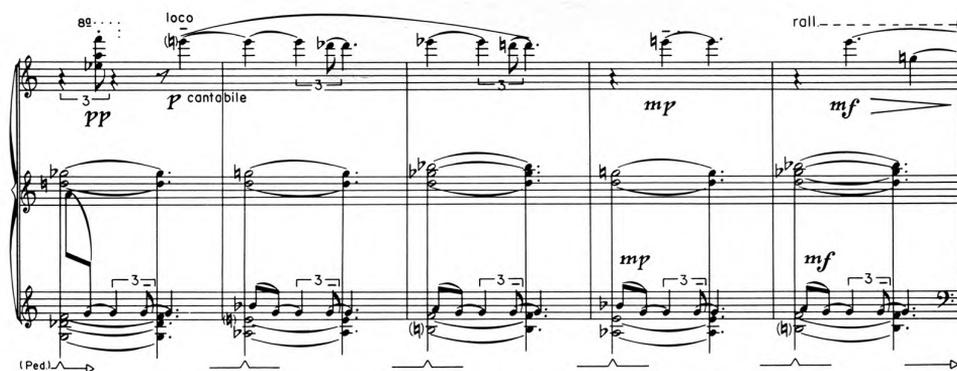
Andante tranquillo (♩ = ca. 100)

delicato $89 \dots$

pp mf

(Ped.)

Para Vattimo, el sentido de lo posmoderno radica en un posicionamiento ante la Ilustración que tiene su cuestión clave en la interpretación de la historia. En el privilegio moderno de “lo nuevo” hay un contraste valorativo respecto de “lo tradicional” o “lo antiguo”. La Ilustración construye una concepción lineal y ascendente de la historia como proceso secuencial de iluminación y emancipación progresivas. Al ser la historia un decurso que avanza en una dirección, la de la realización de la libertad, la civilización y el progreso, entonces lo que se encuentra en el pasado es más lejano de dicho ideal, y lo más nuevo está más cerca de esa iluminación y esa perfección. No solo se trata de la producción metafísica de una gran narrativa del sentido y del destino de la historia, sino también de la unidad que le subyace, y del centro que organiza dicha unidad. La historia es así un curso universal, unificado y centrado en la historia de los pueblos europeos y occidentales en su ascenso del salvajismo a la civilización, ante lo cual queda fuera, descentrado, desorbitado e infravalorado, el devenir de todos los otros. La posición de Vattimo ante este relato es la misma que tiene la Escuela de Frankfurt, y quizás en ella se halla inspirado. El pensamiento crítico de Walter Benjamin constituye así una fuente clave de reinterpretación de esta historia. Para Benjamin, las concepciones unitarias de la historia son una producción de las clases dominantes, que con ellas cancelan otras versiones del devenir, legitimando solo su lugar. El cuestionamiento de Benjamin se dirige a la raíz del asunto: ¿quién selecciona los acontecimientos del pasado?, ¿cómo los interpreta, qué sentido les da? La historia dominante es la historia de los poderosos, su sustancia es la ideología que la configura y la impone. La historia que conocemos no es historia sin más, es la historia de los vencedores. La historia resulta vigente no por que posea una verdad que le subyace, sino por el silenciamiento de las visiones alternativas que Benjamin ha denominado la *historia de los vencidos*. Para Vattimo entonces la posmodernidad constituye el horizonte en el que se quiebra el metarrelato unificador y legitimante, y donde las historias de los vencidos se renuevan y adquieren carta de legitimidad. Los perdedores de las batallas modernas se encuentran ante la posibilidad de contar sus historias, no solo en un sentido epistemológico, sino también político. En eso radican los grandes movimientos sociales y de múltiples pueblos ante la lógica colonialista. La hermenéutica nihilista de Vattimo es así una interpretación que piensa el programa normativo de la Ilustración desde su bancarota. Este es el sentido que adquiere la experiencia del “fin de la historia”: porque no estamos ya ni en un nuevo momento de dicha historia (un momento de “superación”), ni en un momento de regreso (una especie de nostalgia o retrospección); nos hallamos más bien en la situación de su agotamiento y de su fin. Pero el sentido de lo posmoderno tam-



bién atañe a otro rasgo que Vattimo ha llamado “sociedad transparente” y que se realiza en la comunicación generalizada y en el despliegue de los *mass-media*.⁶ La multiplicación de narrativas, relatos, argumentos y miradas que los diversos medios de comunicación (la radio, el cine, la prensa, la televisión) ponen en juego, es una forma concreta de disolución de los grandes relatos. Estos medios actualizan y vehiculan concepciones del mundo diversas, incluso incompatibles. Con ello muchas de las minorías han venido tomando la palabra, lo que establece un proceso de pluralización en el que ya no puede apelarse a una idea centralizada de la realidad o del tiempo. Una vez que ha desaparecido, nietzscheanamente, la racionalidad central de la historia, las racionalidades locales, corpusculares, sexuales, étnicas, estéticas, políticas o sociales, expresan con sus palabras y reifican con sus acciones, que no hay una sola forma de ser ni de recordar o proyectar. La “sociedad transparente” (por su complejidad, multiplicación y diversificación incesantes) entra en conflicto con la visión de las “industrias culturales” y su poder coagulador, regulador y unificador de la conciencia social, tal como resulta analizado por Adorno y Horkheimer. Esta es una de las más interesantes zonas de debate entre el pensamiento de Vattimo y algunas de las visiones de la Escuela de Frankfurt. Pero no podemos dejar de reconocer, a la luz de lo que el desarrollo de los *mass-media* ha significado en la modernidad, que la visión de Vattimo sobre la pluralización y multiplicación de los puntos de vista en las industrias culturales, es en algo ingenua, y cuenta de ello dan los procesos de concentración del sentido que operan en los medios, así como su tendencia a nuclear nodos de poder compartidos con lo político y lo económico. La propia historia de las empresas mediáticas en países como Italia, México o Estados Unidos así lo constatan. Si bien es atinado el señalamiento de Vattimo respecto a la posibilidad, por ejemplo, de las nuevas redes tecnológicas de comunicación digital de activar nuevos circuitos de diálogo entre grupos y minorías sociales que no tendrían que pasar por las formas tradicionales y los centros de poder, y en las que se despliegan distintas versiones de lo social y de la política, es imposible desconocer, por otro lado, las fuerzas de control y centralización del sentido que acopian los grandes corporativos transnacionales de producción de las comunicaciones. A nivel global siete corporativos producen buena parte de los contenidos y la iconografía planetaria (Time Warner, Sony, Disney, Viacom, News Corporation, AOL y Bertelsmann). El 70 % de la producción de sentido que se despliega sobre las sociedades mundiales es resultado de las decisiones, los intereses y la mirada de siete corporaciones. La discusión *a posteriori*

⁶ VATTIMO, Gianni, *La società trasparente*, Milano, Garzanti, 1989.

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves (treble and bass clef). The score is divided into several measures, with dynamic markings and tempo changes. The first measure is marked 'Meno mosso (♩ = ca 76)' and 'mp'. The second measure is marked 'p' and 'lontano'. The third measure is marked 'pp' and 'loco'. The fourth measure is marked 'pp' and 'loco'. The fifth measure is marked 'pp' and 'loco'. The sixth measure is marked 'pp' and 'loco'. The seventh measure is marked 'pp' and 'loco'. The eighth measure is marked 'pp' and 'loco'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and triplets. A 'Ped.' marking is present at the bottom left.

que Adorno y Horkheimer propician ante la celebración pluralista de Vattimo, no ha sido cerrada y tiene hoy un significado estratégico.

En otro sentido, tanto el descentramiento y pluralización propio de la sociedad de las comunicaciones como la crisis de la unidad histórica, debilitan las nociones de verdad y las condiciones de su producción. Vattimo deshace toda posibilidad y todo sentido de una verdad objetiva, e identifica una relación de penetración entre la verdad y el poder: “Es cada vez más evidente [...] que la verdad, esto es, la proposición que refleja fielmente el estado de las cosas [...] es un asunto de poder y de autoridad, nada más”.⁷ Por ello, le resulta afín la perspectiva de la verdad consensual, resultante del diálogo de interpretaciones entre actores de diversos orígenes. La noción de verdad como consenso aparece también en Jürgen Habermas, pero la interpretación que los dos autores realizan de ella es radicalmente diversa y constituye un intenso debate entre Teoría crítica y hermenéutica.

Habermas produce una teoría de la comunicación intersubjetiva fundada en la valía de la argumentación, como vía para salir de la crisis de la razón que resultara de la *Dialéctica de la Ilustración*. Realiza una crítica al privilegio dado por Adorno y Horkheimer a la razón instrumental, que hace invisible la racionalidad comunicativa, así como la potencia hermenéutica de la interpretación.⁸ La racionalidad comunicativa hace posible una verdad consensual resultante del intercambio libre de argumentos entre los actores del acto. El consenso emerge del reconocimiento del argumento más racional, sobre la base de una relación libre de coacciones entre los interlocutores. Pero consciente de que la comunicación concreta entre los sujetos se halla atravesada por coacciones e intereses de todo tipo (el poder, las inercias institucionales, las tradiciones, la religión, los intereses prácticos...), Habermas propone una “situación ideal de habla”, consistente en la formulación de un contexto libre de presiones sociales e ideológicas, en el que podría darse dicho pacto puramente racional. La cuestión es que dicho contexto ideal se configura en un *supuesto común* entre los participantes de la conversación que, digámoslo así, *anticipa la conversación* que ha de buscarse en el diálogo concreto.⁹ Así el diálogo posible muestra tanto las condiciones de validez en que la comuni-

⁷ SÜTZL, Wolfgang, *Emancipación o violencia. Pacifismo estético en Gianni Vattimo*, Barcelona, Icaria, 2007, p. 18.

⁸ HABERMAS, Jürgen, *Teoría de la acción comunicativa*, I, Madrid, Taurus, 2003.

⁹ HABERMAS, Jürgen, *Teoría de la acción comunicativa: complementos y estudios previos*, Madrid, Cátedra, 1989.

calando ----- Nostalgico, lamentoso (♩ = ca 76) stringendo ----->

(Ped.) -----> Ped. -----> Ped. ----->

cación fáctica puede fundarse, como la posibilidad de distinguir entre el consenso verdadero (sin coacciones) y el consenso falso (resultante de la coacción o la distorsión de la estructura de la comunicación).¹⁰ Pero para una hermenéutica que ha sacado las consecuencias del pensamiento de Heidegger, esta posición es inaceptable. Así, para Vattimo es impensable un sujeto trascendental orientado por su pura razón en una especie de auto-transparencia ideal. El sujeto de la comunicación que Habermas propone establece sus intercambios como entidad que solo apela a una racionalidad liberada de toda sujeción, en la cual han desaparecido tanto su corporeidad como su afectividad (es un sujeto sin pasiones y sin cuerpo).¹¹ Sujeto abstracto, privado de tiempo y de pertenencia social. Para la hermenéutica heideggeriana se trata de la condición vacua de un ser sin mundo. Vattimo cuestiona radicalmente esta dislocación, esta discontinuidad irrecuperable e indicativa entre la comunidad ideal y la comunidad fáctica, que termina por restituir, a su modo, el modelo racionalista y trascendental de la razón que fuera objeto de la destrucción crítica de Adorno y Horkheimer.

Diego Lizarazo Arias

¹⁰ Pero esta “situación ideal de habla” no es puramente contrafáctica, dado que si bien no es empírica, está de facto como suposición en todo diálogo que establecemos.

¹¹ VATTIMO, Gianni, *Ética de la interpretación*, Barcelona, Paidós, 1991.

(stringendo) ----- Allegro risoluto, con fuoco (♩ = $\text{cg. } 104$)

The musical score is written for piano and consists of three systems. The first system begins with a *legato* marking and a 4/4 time signature. The second system transitions to a 6/8 time signature and includes the tempo marking *Allegro risoluto, con fuoco* with a metronome marking of 104 quarter notes per minute. This section is characterized by dynamic markings of *sf* (sforzando) and *ff* (fortissimo), and performance instructions such as *violento*, *nervoso*, and *loco*. The score concludes with a *ff* marking and a *stringendo* instruction.

COMPÁS DE ESPERA

PAOLO VIRNO

(Nápoles, Italia, 1952)

Virno frente a la Teoría crítica: deconstruir la subjetividad ambivalente post-fordista¹

Paolo Virno –quien fuera compañero de Toni Negri, su gurú, de quien hoy está distanciado en el interior de la “teoría italiana”–,² ha mantenido un largo diálogo crítico con la Escuela de Frankfurt, desde que redactó su tesis doctoral en la Universidad de Roma sobre el concepto del trabajo y la teoría de la conciencia en Adorno.³ Militante obrerista de Potere Operaio y luego *cane sciolto*⁴ en los movimientos sociales post-obreristas Autonomia Operaia y el Movimiento de 1977, como Negri, fue arrestado en 1979 y encarcelado preventivamente por varios años bajo el sistema de “cárceles especiales” tras la acusación de “banda armada” y apología del terrorismo, por haber aprobado, como miembro del comité editorial de la revista *Metropoli*, la publicación (asentada en un espíritu de libertad de opinión, más que de apoyo

1461

- ¹ Quiero dar las gracias a Cesar Altamira, Carolina Ballesteros, Héctor Pedraza y Mario Ortega por su muy amable y valioso apoyo en revisar y corregir el borrador de este capítulo.
- ² Para una crítica de este concepto, ver PASQUINELLI, Matteo, “La tan llamada ‘Italian Theory’ y la revuelta del conocimiento viviente”, *Uninomade 2.0*, 22 de febrero de 2011. <www.uninomade.org/italian-theory-es/> (consultado el 28.11.2012).
- ³ Adorno subrayó el estatus epistemológico de la inconciencia en los escritos tempranos de Freud. Opuesto a la función de la inconciencia en Nietzsche y Spengler, Adorno argumentó que la noción de la inconciencia en Freud sirve contra la creación de una metafísica de los instintos y la deificación de la naturaleza.
- ⁴ Literalmente “perro suelto”, o sea militante desafiliado de cualquier organización política.

The image shows a musical score for piano, consisting of three staves. The top staff is the right hand, the middle is the left hand, and the bottom is the bass line. The score is marked "energico (lo stesso tempo)" at the beginning. The right hand starts with a fortissimo (ff) dynamic and includes a sixteenth-note run marked "loco". The left hand also starts with ff and is marked "molto espressivo". The score includes various dynamic markings such as mp and mf subito, and performance instructions like "loco". There are also some numerical markings (6, 7, 5) and a "Ped." marking at the bottom left.

político) de diversos comunicados de las Brigadas Rojas.⁵ Finalmente el Estado retiró los cargos en su contra y fue liberado en 1987, e inició para esa época la publicación de la revista de memoria histórica *Luogo Comune*. Ha participado también en las revistas post-obreristas *Futur Antérieur* y *Derive Approdi* desde los 90. En la misma década inició su carrera académica como Profesor de Filosofía del Lenguaje en las Universidades de Urbino y Cosenza. Sus libros más importantes, traducidos al español, incluyen *Palabras con palabras. Poderes y límites del lenguaje* de 1995, *El recuerdo del presente. Ensayo sobre el tiempo histórico* de 1999, *Gramática de la multitud* de 2002 y *Cuando el verbo se hace carne. Lenguaje y naturaleza humana* de 2004.

Últimamente, ha participado del debate sobre la pertinencia del momento histórico para justificar y reemplazar términos homogéneos y “obsoletos” como “pueblo”, “proletariado” y “clase obrera” por la idea de “multitud” (en su acepción espinoziana-deleuziana) como figura heterogénea, “glocal” (que combina simultáneamente la dimensión global con la local) y suficientemente diversificada para una mejor representación de la subjetividad individual e identidad colectiva de los migrantes, trabajadores precarios e informales y de los activistas de los movimientos y redes sociales que actualmente se oponen al capitalismo neoliberal globalizado “imperial”.⁶ Dicho término fue reintroducido a la teoría política por Toni Negri al inicio de los 90, pero ha sido reinterpretado de una manera mucho más pesimista por Virno, pensador fascinado por la enigma del predominio del oportunismo, el cinismo y el miedo en la subjetividad del “obrero social”⁷ posfordista y su subsecuente

⁵ Organización armada que surgió en Italia al inicio de los 70 con raíces en el Partido Comunista Italiano y los grupos de la Nueva Izquierda pos-1968. Nunca completamente suprimida por el Estado italiano, su acción más notoria fue el secuestro y asesinato de Aldo Moro, líder de la Democracia Cristiana y primer ministro en varias ocasiones, en 1978. En 1979 Virno, Negri y varios otros intelectuales y activistas asociados con el movimiento social Autonomía Operaia fueron arrestados y encarcelados bajo la sospecha de ser líderes o sostenedores de las BR, pero la acusación nunca fue comprobada.

⁶ HARTDT, Michael / NEGRI, Antonio, *Imperio*, Barcelona, Paidós, 2002.

⁷ Así llamado por Negri y otros obreros italianos. El sucesor del “obrero masa” fordista, el “operaio sociale” se denomina así porque trabaja en toda la sociedad como trabajador cognitivo precario e informal, estudiante y/o ama de casa; labora en una “sociedad fábrica”, una sociedad hecha fábrica por la naturaleza difusa del trabajo posfordista, y ya no concentrado en la fábrica o la oficina sino ahora en todos lados. NEGRI, ANTONIO, *Fin de siglo*, Barcelona, Paidós, 1992, pp. 61-80.

The image shows a musical score for piano, consisting of three systems of music. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 7/8 time signature. The first system is marked 'calando' and includes dynamic markings of *p* and *mf*. The second system is marked 'come un eco' and includes dynamic markings of *pp*, *mp*, and *p*. The third system is marked 'in lontananza' and includes dynamic markings of *ppp*, *mp > pp*, and *più p*. The score also features performance instructions such as 'loco' and '3' (triplets). The piece concludes with a fermata over the final notes.

impacto sobre la recomposición política de los movimientos sociales autónomos desde los 80 y 90.⁸

Por un lado, sus estudios de la filosofía del lenguaje lo llevaron a confrontarse, en algunos de los temas clásicos de la filosofía –como el análisis de la subjetividad–, con los límites que impone la lingüística; por otro, ha explorado la dimensión ética de la comunicación. El punto de unión entre estos campos es un materialismo que abarca los procesos de lenguaje y del pensamiento como trabajo, que se une hasta cierto punto con la reflexión de Adorno⁹ y de Sohn-Rethel.¹⁰ Así, la interrelación entre trabajo, pensamiento, lenguaje, sociedad e historia forma el nexo de su pensamiento filosófico.

Una de las áreas donde más claramente se pueden comparar los planteamientos de Virno con los de la Teoría crítica ha sido en la cuestión de la democracia, tema cercano al proyecto original de la Escuela de Frankfurt desde su crítica de la democracia parlamentaria representativa liberal de la República de Weimar que resultó demasiado débil y coludida para defenderse contra el auge del totalitarismo nazi. Su crítica de la democracia occidental continuó durante su exilio en Estados Unidos, donde el “círculo interior” de la primera generación atacó la naturaleza burocrática, racionalizada, unidimensional y finalmente, también totalitaria, de la democracia populista mediatizada estadounidense.¹¹ La tercera versión de la democracia occidental, la soviética o la del socialismo realmente existente, se caracterizó por su total ausencia, desde la disolución de facto de los sóviets (los consejos de los obreros, campesinos y soldados) por Lenin durante la guerra civil rusa y luego por la abolición total de cualquier sombra de la democracia interna en el PCUS por Stalin, prohibición extendida a toda la sociedad soviética, que resultó en el totalitarismo y un terrorismo estatal comparable con el nazi-fascismo.¹²

Sin embargo, la segunda generación de la Teoría crítica, particularmente Habermas, revalorizó la democracia representativa liberal o “deliberativa”, aceptando la profundidad de su crisis de legitimidad causada por el auge de los nuevos movimientos sociales durante y des-

⁸ VIRNO, Paolo, “Do you Remember Counterrevolution? Trabajo–No trabajo. Perspectivas, conflictos, posibilidades”, *Contrapoder*, núm. 4/5, Madrid, invierno de 2001.

⁹ ADORNO, Theodor, *Minima moralia, Gesammelte Werke*, Bd. 4, Frankfurt, Suhrkamp, 1951.

¹⁰ SOHN-RETHEL, Alfred, *Trabajo manual y trabajo intelectual: crítica de la epistemología*, Bogotá, Viejo Topo, 1980.

¹¹ ADORNO, Theodor / HORKHEIMER, Max, *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid, Trotta, 1997; MARCUSE, Herbert, *Hombre Unidimensional. Sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*, Ciudad de México, Joaquín Mortiz, 1969.

¹² ADORNO, Theodor / HORKHEIMER, Max, *op. cit.*



pués de la gran ruptura de 1968.¹³ E intentó revitalizarla y relegitimarla a través de la teoría de la acción comunicativa.¹⁴ En fin, todo ocurrió al influjo de “nueva sangre” democrática dentro de las instituciones estatales desde los restos de los nuevos movimientos sociales, políticamente derrotados y en reflujo hacia finales de los 70. También una parte importante de lo que quedó de los grupos armados europeos y latinoamericanos se reagrupó en los partidos políticos de la nueva izquierda institucionalizada, que se ocuparon cada vez más de las cuestiones del desarrollo socioeconómico, del ambiente y del género. Estos temas y otros, como los derechos humanos y la transparencia política, ayudaron a fomentar un aparente refloreamiento democrático institucional sobre la base del modelo habermasiano en los 80 y 90, incluso en los países europeos exsocialistas y en casi toda América Latina, que también estaba pasando por una transición a la democracia después de las dictaduras militares de los 60 y 70 o de los regímenes autoritarios de larga duración, como fue el caso de México.

La posición posobrerista significó por un lado la aceptación de las críticas de los límites de la democracia directa asambleísta practicada por los nuevos movimientos sociales en 1968 y luego abandonada por la Nueva Izquierda, cuando intentó formar partidos políticos revolucionarios sobre la base del modelo leninista o maoísta, que llevó a una crisis de democracia interna que generalmente se concluyó con la salida de las feministas y los libertarios que no aceptaron esta regresión a modelos pasados de organización política revolucionaria verticalista. Si bien la mayor parte de los movimientos se movieron en dirección a una mayor democratización participativa localista, tuvieron que enfrentar cada vez más represión del “Estado de excepción permanente”.¹⁵ Una minoría substancial persistió con el modelo de partido de “vanguardia” y otra minoría aún más reducida practicó la lucha armada clandestina o semiclandestina, en cuyo contexto la democracia interna, aunque no totalmente ausente, necesariamente se redujo a la dinámica militar-clandestina.

Virno vivió esta crisis democrática del movimiento como militante y esta experiencia influirá sobre su versión de la “democracia de la multitud” que se encuentra en evidente oposición a la interpretación habermasiana-rawlsiana de la democracia deliberativa,¹⁶ pero también al modelo de la “democracia absoluta” espinosiana de Hardt y Negri:¹⁷

¹³ Habermas, Jürgen, “New Social Movements”, *Telos*, núm. 49, Candor, 1981, pp. 33-37.

¹⁴ Habermas, Jürgen, *Teoría de la acción comunicativa*, Madrid, Cátedra, 1989.

¹⁵ Agamben, Giorgio, *Estado de excepción. Homo sacer*, II, 1, Valencia, Pre-textos, 2003.

¹⁶ Mejía QUINTANA, Óscar, “Modelos alternativos de democracia deliberativa. Una aproximación al estado del arte”, *Revista Co-herencia*, vol. 7, núm. 12, Medellín, enero-junio de 2010, pp. 43-79.

¹⁷ HARDT, Michael / NEGRI, Antonio, *Multitud. Guerra y democracia en la era del Imperio*, Madrid, Debate, 2004.

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The score is divided into several measures. The first measure is marked with a '5' above the treble staff and an '8' below the bass staff. The second measure is marked with a '7' above the treble staff and an '8' below the bass staff, and includes the instruction '< poco >' between the staves. The third measure is marked 'a tempo' above the treble staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings: 'pp' (pianissimo) and 'mf' (mezzo-forte). There are also performance instructions like 'rubato' above the first measure and 'Ped.' (pedal) at the bottom left. The notation is complex, with many beamed notes and slurs.

Virno sostiene que se está viviendo una parálisis en la experiencia contemporánea de la acción política. La acción política históricamente está circunscrita a dos líneas divisorias: la primera en relación al trabajo y la segunda en relación al pensamiento puro. Para Virno, el trabajo absorbió los rasgos de la acción política y esta anexión se hizo posible por la convivencia de la producción contemporánea y un intelecto que se ha vuelto público y que hizo irrupción en el mundo de las apariencias: es la simbiosis del trabajo con el *general intellect* o saber social general. Es por eso que los procedimientos productivos requieren un grado de virtuosismo asemejado a las acciones políticas.¹⁸

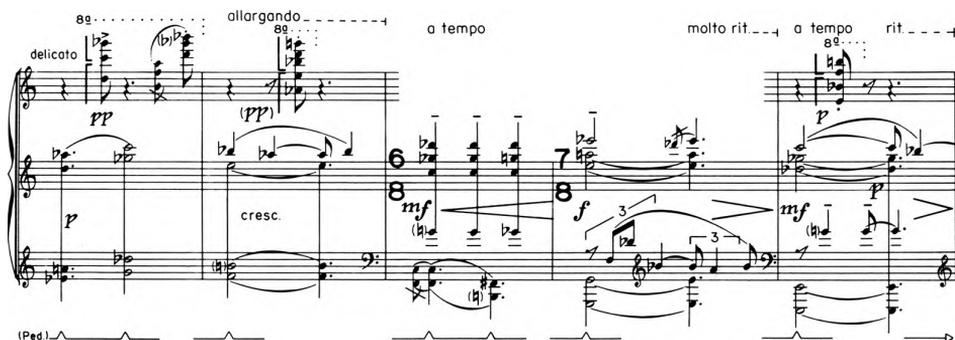
Así, los grandes cambios del posfordismo en el proceso de trabajo —íntimamente ligados a través de la figura del *general intellect*,— han tenido el efecto de paralizar la acción política. Por lo tanto la democracia, no importa cuál sea su forma, permanece paralizada y los procesos de democratización parecen entrar en regresión, como se puede argumentar con relación a México desde 2006. ¿Pero cuál es la relación entre democracia, *general intellect*, trabajo y lenguaje que está produciendo esta involución anti-democrática en el mundo actual, según Virno?

En el post-fordismo el *general intellect* se presenta como un atributo del trabajo vivo, donde la producción post-fordista es la interacción de una pluralidad de sujetos vivos, viniendo al primer plano las actitudes genéricas del espíritu: facultad del lenguaje, disposición al aprendizaje, capacidad de abstracción y de conexión, acceso a la autorreflexión. Su carácter heterogéneo se vuelve requisito técnico previo al trabajo y está sometido a criterios y jerarquías que caracterizan el régimen en la fábrica. Esta situación paradójica se refleja en la forma del poder político que se manifiesta en el Estado a través del crecimiento hipertrófico de los aparatos administrativos, siendo la administración el corazón de la estatacidad que se representa en la concreción autoritaria del *general intellect* o estatización del intelecto.¹⁹

De la misma manera en la que el freudomarxismo de la Teoría crítica conectó el auge del fascismo en los años 20 y 30 con la “personalidad autoritaria” inculcada por la familia, la es-

¹⁸ MEJÍA QUINTANA, Óscar, *op. cit.*, p. 67.

¹⁹ VIRNO, Paolo, *Virtuosismo y revolución, la acción política en la época del desencanto*, Buenos Aires, Traficantes de Sueños, 2003, pp. 93-95, citado en MEJÍA QUINTANA, Óscar, *op. cit.*, p. 67.



cuela y la industria cultural,²⁰ Virno ve el ascenso del posfordismo ligado de manera simbiótica con la dominación de sentimientos y actitudes “ambivalentes”, como el oportunismo, el híperindividualismo, el miedo y el cinismo. El uno produce el otro y ambos dependen el uno del otro. Juntos forman la subjetividad ambivalente posfordista.²¹

A partir de la distinción en Heidegger entre dos figuras de la “vida inauténtica” —“charla” y “curiosidad”—,²² que para Virno llegaron a ser parte integral del lugar de trabajo posfordista,²³ el italiano desarrolla una argumentación sobre la interdependencia entre las prácticas individuales inconscientes del oportunismo, miedo y cinismo y la naturaleza flexible, precaria y fragmentada del trabajo posfordista:

Es precisamente la sensibilidad para las oportunidades abstractas lo que constituye una cualidad profesional en tales modelos de actividad post-taylorista, allí donde el proceso laboral no está regulado por un sólo objetivo particular, sino por una clase de posibilidades equivalentes, que hay que especificar en cada caso. La máquina informática, más que medio para un fin unívoco, es premisa para procesos sucesivos y “oportunistas”. El oportunismo se hace valer como recurso indispensable cada vez que el proceso concreto de trabajo es invadido por un difuso “actuar comunicativo”, sin identificarse ya, por tanto, con el mero “actuar instrumental” mudo. Mientras la “astucia” taciturna, con la que el instrumento mecánico se beneficia de la causalidad natural, requiere hombres de carácter lineal y sumiso a la necesidad, la “charla” informática necesita de un “hombre de ocasiones”, proclive a todas las oportunidades.²⁴

1466

En esta cita vemos mencionados dos conceptos claves de la Teoría crítica —el actuar comunicativo de Habermas y el actuar instrumental de Adorno y Horkheimer— que Virno intenta

²⁰ ADORNO, Theodor / FRENKEL BRUNSWIK, Else / LEVINSON, Daniel / NEVITT, Sanford R., *La personalidad autoritaria* (1950), Buenos Aires, Proyección, 1965.

²¹ VIRNO, Paolo, *Virtuosismo y revolución...*, op. cit., pp. 45-76.

²² HEIDEGGER, Martin, *Ser y tiempo* (1927) edición electrónica de <www.philosophia.cl>, Escuela de Filosofía-Arcis, s/f.

²³ VIRNO, Paolo, *Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporáneas*, Buenos Aires, Rebelión, Traficantes de Sueños, 2003.

²⁴ VIRNO, Paolo, *Virtuosismo y revolución...*, op. cit., p. 50.

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves. The score is divided into four measures. The first measure is marked 'a tempo' and 'pp'. The second measure is marked '(pp)'. The third measure is marked 'p dolce'. The fourth measure is marked 'allargando' and 'p'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. There are also some markings like '88' and '88.' above the first two measures, and '88.' above the fourth measure. The score ends with a double bar line and a fermata.

MÁXIMA

MAX WEBER

(Erfurt, Alemania, 1864 – Múnich, Baviera, Alemania, 1920)

Weber formula la cuestión del nexo entre dominio, producción y formas de racionalidad en la sociedad moderna. En la teoría de la racionalización se cosechan las adquisiciones más fecundas y los límites de su impostación. En el fondo de las reflexiones e investigaciones weberianas está la crisis de los sistemas idealistas: la crisis, bajo el impacto de nuevas dinámicas histórico-sociales, de aquella perspectiva de composición de razón y realidad, que era también síntesis de filosofía y economía política clásica, la cual había encontrado en la eticidad hegeliana su realización más completa. A la altura de la reorganización de la empresa capitalista y del Estado moderno, que se delinea en los últimos decenios de 1800 con su impacto en la entera existencia social y en los mismos saberes, la teoría social weberiana debe desplegarse en torno al problema de la *Rationalisierung*. Correspondientemente, en las ruinas de las viejas síntesis filosóficas, su reflexión metodológica debe establecer el nuevo estatuto autónomo de las ciencias positivas de la sociedad, desprendidas de todo presupuesto ético-normativo –los “valores”–, y orientada, sin embargo, de acuerdo a estrategias de abstracción éticamente neutras, típico-ideales.¹

El nuevo nivel de complejidad y eficacia alcanzado por el gobierno sobre los procesos económicos y político-administrativos se cristaliza en una teoría de la sociedad moderna, de su génesis y de su desarrollo, que tiene como hilo conductor los grados y modos de incidencia de la “racionalidad formal” y del “mecanismo burocrático”. En este sentido, es precisamente a la luz de la reestructuración propia de la “época del imperialismo”, que el problema del capitalismo (y del Estado) puede colocarse eminentemente como problema de organización, es decir, de las formas mucho más eficaces de coordinación y subordinación de acciones humanas y bienes materiales. Al mismo tiempo, la cuestión de la racionalización se

¹ Cf. WEBER, Max, *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*, Tübingen, Mohr, 1968.

The image shows a musical score for piano. The title is "Andante misterioso" with a tempo marking of "♩ = ca 88". The score is in 4/4 time and consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The bass clef staff is marked "Piano" and "pp il basso sotto voce". The treble clef staff has various dynamic markings: "sf", "f", "p", "mf", and "f". There are also markings for "deciso" and "loco" above the treble staff. The score includes fingerings (e.g., 7, 8) and a pedal marking "Ped" at the bottom left. The piece is divided into measures, with some measures marked with "8" and "7".

proyecta en la historia entera de Occidente. De hecho, en esta escala Weber despliega la peculiar dinámica evolutiva y la composición de factores que debe dar cuenta de la aparición de la organización capitalístico-racional del trabajo y del Estado racional, en tanto que desenvolvimientos específicos del mundo occidental moderno: “Se trata, pues, en primer lugar una vez más, de reconocer y de explicar en su génesis el particular modo específico del racionalismo occidental y, en el ámbito de esto, el racionalismo occidental moderno”.² De ello resulta la tesis que reconduce el “espíritu del capitalismo”, coincidente con un inédito *éthos* de la ganancia, a la ética protestante, y más aún, según su *larga* génesis, a la primacía de la “ascesis intramundana” cristiana que confiere su rasgo característico a la misma cultura occidental.³ Para desarrollar la entera conexión en la escala de la “historia universal”, Weber debe distinguir, empero, por un lado, diferentes formas de racionalidad y de racionalización; por otro, elevada a un nivel superior de abstracción, la categoría de “racionalización” identifica el mismo principio de la constitución de la experiencia humana y de la construcción de la realidad social. Concebir esta última en términos de racionalización significa, de hecho, discutir la socialización a partir del problema de la sumisión del flujo caótico de las experiencias humanas en un orden mucho más amplio y eficaz. De esto se deriva el amplio espectro de la categoría weberiana, que, de hecho, comprende las diferentes dinámicas y prácticas ordenativas y regulativas, conectadas de modo diverso las unas con las otras: todo aquello que concierne, pues, a la producción de sentido y, esto es, tanto a la articulación de amplias “imágenes del mundo”, de complejos coherentes de representación, cuanto a la cristalización de conductas metódicas y de estructuras estables de la acción social. La racionalización se mide tanto en la consecución de un “dominio teórico progresivo de la realidad mediante conceptos abstractos cada vez más precisos”, cuanto de la eficacia de la selección de los medios en vista de la consecución de una finalidad dada; e igualmente de la coherencia interna del saber y la regularidad de la acción. Las diferentes formas de racionalidad son, entonces, los criterios con base en los cuales la experiencia humana se va ordenando y se hace histórica. Historia, de hecho, no es otra cosa que la dimensión en la que las prácticas colectivas de la producción de sentido se despliegan, se entrecruzan y se superponen las unas con las otras. La misma articulación de conflictos prácticos y de “politeísmo de los valores” debe entonces ser entendida como el resultado de un complejo espesamiento de procesos de racionalización.

² WEBER, MAX, *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie*, Tübingen, Mohr, Bd. 1, 1963, p. 12.

³ Cfr. WEBER, MAX, “Die Wirtschaftsethik der Weltreligionen”, *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie*, *op. cit.*, pp. 256 y ss., “Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus”, ídem, pp. 30 y ss.

1470

The image shows a musical score for piano, likely from a 19th-century work. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The time signature is 7/8. The score is divided into three measures. The first measure is marked 'rall.' and 'mf'. The second measure is marked 'a tempo, stringendo fino al Violento con brio', 'lontano', and 'pp'. The third measure is marked 'loco' and 'mp'. There are various musical notations including slurs, accents, and dynamic markings. A 'Ped.' marking is present at the bottom left of the bass staff.

Por otra parte, en su significado más específico, la racionalización devuelve a la configuración, cuyos modos de la acción económica propia de ciertos grupos sociales, formas características de racionalidad y relaciones de poder, se manifiestan cuando se enlazan en las instituciones que marcan el destino de la sociedad occidental moderna: la moderna empresa capitalista y la organización burocrática. La razón es aquí esencialmente “racionalidad formal”, el principio del cálculo; en el ámbito de la economía, ésta presupone la más alta predictibilidad de los factores de la producción, que lleva a una formulación matemática. La empresa capitalista es entendida, entonces, como aquella organización en la que la racionalidad formal desarrollada al máximo grado (el “cálculo de capital”) es extendida a la par de los procesos de producción y de intercambio y, sobre todo, a la “utilización de las prestaciones” —a la organización del trabajo—. Weber entiende cómo los grados más elevados de racionalidad técnico-formal coinciden aquí con la extensión del poder de disposición desde la relación con las cosas a la relación con los hombres, o bien, con “la libre disposición de la dirección empresarial en la selección y el empleo de los trabajadores”. Y, de hecho, advierte: “que la medida máxima de racionalidad formal del cálculo del capital es posible solamente sometiendo a los trabajadores al dominio de los emprendedores, es un aspecto ulterior materialmente irracional del ordenamiento económico”.⁴ Igualmente, Weber reconoce la medida en la que el mismo conocimiento, científico-natural y jurídico, es absorbido en el cruce de poder y racionalidad, integrado en el proceso productivo con el objetivo de garantizar la refinación del cálculo mismo y, además, el más eficaz disciplinamiento de los trabajadores.

Sin embargo, es solo en su unión con la organización burocrática que el capitalismo se vuelve principio constitutivo de la sociedad moderna. De hecho, la burocracia representa la forma más completa, específicamente moderna, de administración —fundada, como está, en el empleo de funcionarios especializados insertados entre rigurosas relaciones de supraordinación y subordinación fijadas por un sistema de reglas—. En ella se realiza la primacía de las relaciones “objetivas”, es decir, “indiferentes a la persona”, despersonalizadas, y aquí reside la razón de su éxito: la prontitud de la reacción y el máximo grado de predictibilidad del efecto. Su principio es la pura eficacia técnica: “El fundamento decisivo para el proceder de la organización burocrática ha sido siempre su superioridad puramente técnica respecto a toda otra forma”, esta es “un instrumento de precisión”.⁵ En este punto, la racionalización se cumple en la manera de la burocratización: por una parte, la empresa capitalista y la ad-

⁴ WEBER, MAX, *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriss der verstehenden Soziologie*, Tübingen, Mohr, 1985, p. 78.

⁵ Ídem, p. 561.

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves (treble and bass clef). The score is marked with a *stringendo* instruction at the beginning, indicated by a dashed line and an arrow. The music features several dynamic markings: *p* (piano), *mp* (mezzo-piano), *mf* (mezzo-forte), *ff* (fortissimo), and *fff* (fortississimo). There are also articulation markings such as *loco* and *m.d.* (mezzo-dolce). The score includes various musical notations like slurs, accents, and dynamic hairpins. At the bottom left, there is a *Ped.* (pedal) marking with a line and arrow. The score ends with a double bar line and a right-pointing arrow.

ministración pública burocrática se desarrollan paralelamente, de manera homóloga, y en estrecha dependencia recíproca; por otra parte, tiene lugar la extensión y la multiplicación de los aparatos burocráticos—desde la administración pública a las empresas capitalistas, hasta los mismos partidos políticos—. Weber reconoce en la burocracia el principio de una socialización desde lo alto: ya que el aparato burocrático es esencialmente un multiplicador de los efectos de poder, la burocratización misma coincide con la estructuración de la vida social, según relaciones más o menos explícitas o implícitas de mando y obediencia. La burocratización es un “instrumento de socialización”⁶ productivo de la socialización misma, o bien, de nexos de la acción social. Por otro lado, en virtud de la propia “objetividad” interna, la burocracia es propiamente una “máquina”, y la entera sociedad moderna reposa entonces “sobre un fundamento mecánico”.⁷

Como pocos otros, Weber reconoce la medida en la que el antagonismo y las relaciones de dominio, la lucha de las instancias materiales y de los “valores”, inervan las instituciones fundamentales de la sociedad. A su carga explosiva, la cual sale a la luz en guerras y revoluciones, contraponen la potencia de la Ilustración, de la razón moderna, y ello es, sin embargo, por un lado, el efecto normalizador y regulador propio de la racionalidad encarnada en esas mismas instituciones que amenazan la instauración de una “futura servidumbre” y, por otro, una iluminación teórica y científica que se quiere desvinculada de las tomas de posiciones “evaluadoras”. Ello se recoge en el ideal dúplice del hombre de ciencia y del político de profesión, delineado en las conferencias *Wissenschaft als Beruf* e *Politik als Beruf*. En particular, Weber hace mención al político responsable, iluminado por una lúcida comprensión de los procesos—aquel que hace valer el punto de vista de la “objetividad”—. Concretamente, es aquel que, como el mismo Weber, en las vicisitudes que atraviesa la historia alemana a final de la Primera guerra mundial, defiende las razones de la complejidad social, es decir, de la preservación de la empresa capitalista y de la administración pública: combate la revolución espartaquista y contribuye al nacimiento de la república de Weimar.

En una intervención que tuvo después gran resonancia, Herbert Marcuse propuso la cuestión: “¿pero es de verdad tan formal la racionalidad formal que se expresa en la eco-

⁶ Ídem, pp. 569–570.

⁷ WEBER, Max, “Die protestantische Ethik...”, *op. cit.*, p. 204.

(stringendo) →

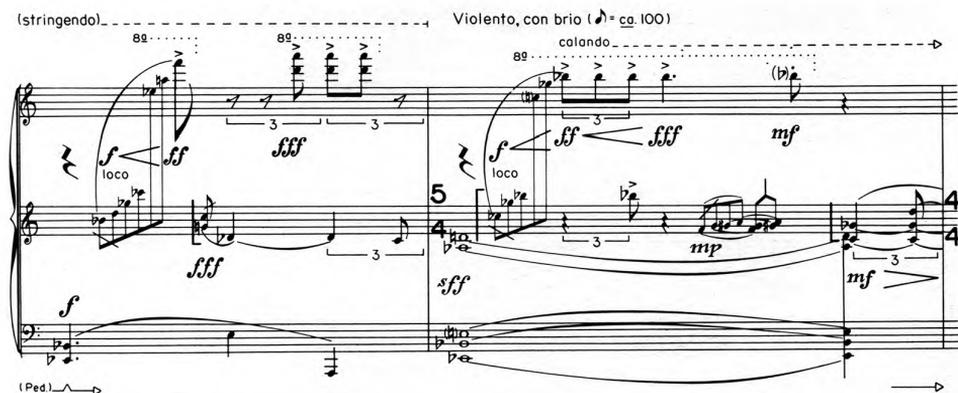
The image shows a musical score for piano, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The score begins with a 'stringendo' marking and a right-pointing arrow. The music features several measures with dynamic markings: *f* (forte), *ff* (fortissimo), and *mf* (mezzo-forte). There are also markings for 'loco' (ad libitum) and 'Ped' (pedal). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fermatas. The piece concludes with a right-pointing arrow.

nomía capitalista?”.⁸ Es que —esta es su objeción— los elementos del todo materiales (tales como la expropiación de los productores, las luchas, etcétera, en breve, el antagonismo real) no constituyen simplemente, como sostiene Weber, las “condiciones de la máxima racionalidad formal”,⁹ sino, en cierto sentido, *solo* el precio a pagar por la realización de estándares elevados de regulación de la acción humana; al contrario, la racionalidad formal no es otra cosa que la encarnación de esos conflictos materiales, el resultado de cosecharse en pura abstracción —con ello, la entera distinción de lo material y lo formal, así como lo plantea Weber, como distinción de método y de planos del análisis, debe hacerse precaria y ser restituida como resultado de una dinámica histórico-social—. De la misma manera, la tesis de la no-evaluabilidad de la ciencia termina con sustraerle a la tematización explícita aquellos imperativos práctico-materiales que inciden, pues, en el saber de manera irreflexiva, bajo el manto de la racionalidad neutra de la conciencia científica.

Con la objeción de Marcuse, la Teoría crítica clásica conserva la sospecha de que en la misma conceptualidad de fondo de la reflexión weberiana sea radicado un comportamiento que, en el momento mismo en el que hace emerger los enlaces de poder, racionalidad y economía, debe establecer la inevitabilidad del dominio, someterlo a una estrategia de *neutralización*. Es que la noción de racionalidad se traspasa, de instrumento diagnóstico referido a la modernidad (tardía), a definición general de la acción humana. Ahora bien, mientras en la impostación marxista del problema, con la categoría fundamental de “praxis” en tanto que trabajo social, o sea, trabajo socialmente dividido, ya está puesta la cuestión del dominio del hombre sobre el hombre, en Weber con el desplazamiento de la praxis a la “racionalización” el problema del antagonismo, es decir, del dominio, llega a colocarse en el interior de un esquema teórico enmarcado en la relación entre el caos y la producción de orden —un esquema, por lo tanto, que según la propia lógica profunda, debe asumir como cuestión fundamental aquella de la producción de las formas de orden más amplias, estables, eficaces—, de su génesis y de su desarrollo. De esto a la consecuencia última, por la que el poder es racional en tanto que produce estabilidad y regulación, el paso es breve. Es el problema que advierten

⁸ MARCUSE, Herbert, “Industrialisierung und Kapitalismus im Werk Max Webers”, *Schriften*, Frankfurt, Suhrkamp, Bd. 8, p. 88.

⁹ WEBER, Max, “Wirtschaft und Gesellschaft”, *op. cit.*, p. 94.



y con el que deben confrontarse Horkheimer y Adorno en *Dialektik der Aufklärung* y Habermas en *Theorie des kommunikativen Handelns*.

La perspectiva weberiana hace emerger la impotencia de las dos direcciones del marxismo del movimiento obrero alemán –contemporáneo de él–, a saber, la socialdemócrata y la espartaquista, de frente a los nuevos procesos de organización capitalista que desestructuran la articulación precedente y la identidad de la clase obrera. En este sentido, todavía hoy, esta perspectiva plantea el problema de una respuesta emancipadora para las formas de opresión clasista y burocrática que esté a la altura de la complejidad alcanzada por los procesos.

Luca Scafoglio

Traducción del italiano: Virginia Saji

(calando) ————— Meno mosso (♩ = ca. 88) poco rall. —————>

82... nervoso... lungo... loco... loco... 159... 7

p *pp* *p* *f* *p* *mp*

3 3 3 3

(Ped.)

SAMUEL WEBER

(Ciudad de Nueva York, EUA, 1940)

Si debemos optar por un aporte representativo de Samuel Weber¹ a la Teoría crítica, entre los muchos que él ha realizado, la cuestión de la singularidad podría servir como hilo conductor de su obra.² El trabajo de Weber se puede ubicar en la línea de Freud, Benjamin y Derrida, tres pensadores muy presentes en la obra de Weber, quienes tienen en común haber cuestionado la noción de sujeto y de identidad, a través de una alteridad constitutiva. Esto último implica una puesta en cuestión de la soberanía como unicidad o, mejor dicho, del soberano como cuerpo único que desde Bodin y Hobbes ha representado el principio del Estado, de un cuerpo político formado por individuos.³

En cuanto al lugar de Freud en una política de la singularidad, Weber no solo se refiere a la heterogeneidad de la consciencia y el inconsciente, sino también a la pulsión de muerte como parte de la vida bien. Benjamin enfatiza la diferencia entre *Erlebnis* y *Erfahrung* como “experiencia vivida” y “experiencia”, ésta última que no vuelve a la unidad de la consciencia, *Erfahrung* que se construye sobre el verbo *fahren* (viajar, atravesar), conlleva la idea de una alteración. Weber subraya que esta reflexión surge en un texto de Benjamin a propósito de Baudelaire y de Proust. En Proust, Benjamin encuentra una dislocación entre el cuerpo y

1475

- ¹ Samuel Weber es Profesor Avalon de Humanidades en la Universidad de Northwestern y Paul de Man Chair en la European Graduate School. Fue nombrado miembro de la Academia Norteamericana de Artes y Ciencias en 2005 y en 2009 recibió la Orden des Palmes Académiques en Francia.
- ² WEBER, Samuel, *Políticas de la singularidad: teología económica y seguridad*, Santiago, UDP, 2013.
- ³ Ver a este respecto WEBER, Samuel, “The Politics of Protection and Projection”, DE VRIES, Hent, ed., *Religion Beyond a Concept*, New York, Fordham University Press, 2007.

Più mosso (♩ = ca. 92)
con espressione
loco

delicato

The image shows a musical score for Samuel Weber's piece. It consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass line. The tempo is marked 'Più mosso (♩ = ca. 92)' and the performance style is 'con espressione' and 'loco'. The score includes various dynamics such as *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *mp* (mezzo-piano). There are also markings for 'delicato' and 'loco'. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and uses a variety of accidentals (flats, naturals, and sharps). A 'Ped.' (pedal) marking is present at the bottom left. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat).

la conciencia, experiencias que atraviesan múltiples lugares al mismo tiempo y dislocan el uno y lo mismo abriendo a la experiencia del evento singular.

Weber hereda también de Kierkegaard, quien hacía un énfasis en la irreducibilidad y lo irremplazable del singular. Autores que, junto con Nietzsche, hacen de la escritura un ejercicio de lo intraducible: una escritura que no se limita al horizonte del sentido ni se traduce en proposiciones generales y que, a su vez, nos revela un encuentro singular con el texto.

En relación a Derrida, Weber vuelve continuamente al término *iterabilidad*, que tal vez sea huella de la traducción del célebre ensayo del filósofo francés que dio lugar a una confrontación con Searle, a propósito de la lectura de J. L. Austin: “Firma, acontecimiento, contexto” y es en “Limited Inc. a b c...”⁴ donde Derrida plantea, a partir de Husserl, que la idealidad tiene una irreducible dimensión de diferencia pero también de identidad, en relación a lo empírico, por su *repetibilidad* que la separa y la altera. La iterabilidad es, para Derrida, la estructura de todo signo. La iterabilidad del signo, separa la intención significante de sí misma y hace que la significación difiera.⁵ En la introducción a *Benjamin’s -abilities*,⁶ Weber escribe:

La iterabilidad, el poder o la potencialidad de repetir o ser repetido, no es lo mismo que la repetición, precisamente porque aquella es una posibilidad estructural que está potencialmente “funcionando” [*at work*], incluso allí donde parece que los hechos no han ocurrido. Una “huella” [*mark*] puede ser identificada, es decir, aprehendida en cuanto tal, sólo en virtud de que sea repetida, al menos mentalmente, y comparada con su anterior aparición. La memoria

⁴ DERRIDA, Jacques, “Limited inc., a b c” (1978), *Limited Inc.*, trad. Samuel Weber, Evanston, Northwestern University Press, 1988.

⁵ “Es preciso si ustedes quieren, que mi ‘comunicación escrita’ siga siendo legible a pesar de la desaparición absoluta de todo destinatario determinado en general, para que posea su función de escritura, es decir, su legibilidad. Es preciso que sea repetible –reiterable– en la ausencia absoluta del destinatario o del conjunto empíricamente determinable de destinatarios. Esta iterabilidad (*iter*, de nuevo vendría de *itará*, ‘otro’ en sánscrito, y todo lo que sigue puede ser leído como la explotación de esta lógica que liga la repetición a la alteridad) estructura la marca de escritura misma, cualquiera que sea además el tipo de escritura (pictográfica, jeroglífica, ideográfica, fonética, alfabética, para servirse de estas viejas categorías). Una escritura que no fuese estructuralmente legible –reiterable– más allá de la muerte del destinatario no sería una escritura”, DERRIDA, Jacques, *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra, 1998, pp. 347–372.

⁶ WEBER, Samuel, *Benjamin’s -abilities*, Cambridge, Harvard University Press, 2008.

The image shows a musical score for piano, consisting of three staves: the right hand (treble clef), the left hand (bass clef), and the pedal (pedal clef). The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The right hand part features a melodic line with a triplet of eighth notes and a dynamic marking of *p* (piano). The left hand part has a bass line with a triplet of eighth notes and a dynamic marking of *pp* (pianissimo). The pedal part includes a triplet of eighth notes and a dynamic marking of *pp*. The score includes a section marked "88" and a "poco rall." (poco ritardando) instruction. The score ends with a double bar line and a right-pointing arrow.

“autoinmunidad suicida”¹² y Weber retoma esta concepción derridiana para criticar la noción de “protección” en el centro de la teoría política y el Estado.

Weber, con quien Derrida tuvo un diálogo amistoso durante varios años y quien parte, en muchas ocasiones, de los planteamientos de este último para llevarlos hacia otro lugar o, más bien, hacia una experiencia de la traducción,¹³ entendiéndolo por esto el acontecimiento poético, el testimonio.

En Weber hay un constante trabajo del pensamiento ligado a la traducción que radica en recordar las etimologías latinas o griegas, los significantes en alemán o en francés, justamente para mostrar que la necesidad de la traducción o la exigencia de traducir se hace a pesar de la imposibilidad de transferir el sentido de un idioma a otro, que el significado es inseparable del significante y que la traducción ya conlleva una deconstrucción de la ontología. Por ejemplo, en *Targets of Opportunity: On the Militarization of Thinking*,¹⁴ Weber comienza a hablar de la reiteración de la expresión “targets of opportunity”^{*} en el discurso político en la administración Bush, durante la invasión a Irak; de la inflación del término y de las recurrencias en Google; desde ahí, Weber recuerda el *Hipias menor* de Platón donde Sócrates y el personaje que da nombre al diálogo hablan de la mente / alma¹⁵ como un arquero que

nos sentimos autorizados para realizar esta ampliación y hablaremos de una especie de lógica general de lo *autoinmunitario*. Esta lógica nos parece indispensable para pensar en la actualidad las relaciones entre fe y saber, religión y ciencia, como la duplicidad de fuentes en general”, DERRIDA, Jacques. “Fe y saber. Las dos fuentes de la ‘religión’ en los límites de la mera razón”, en DERRIDA / VATTIMO, Gianni, eds., *La religión*, Madrid, PPC, 1996, p. 67, n. 23.

¹² DERRIDA, Jacques, *La filosofía en una época de terror. Diálogos con Jürgen Habermas y Jacques Derrida*, Buenos Aires, Taurus, 2004.

¹³ Ver a este respecto DERRIDA, Jacques, “Poétique et politique du témoignage”, in *Cahier de l’Herne Derrida*, L’Herne, 2004, p. 521-539.

¹⁴ WEBER, Samuel, *Targets of Opportunity: On the Militarization of Thinking*, Evanston, Fordham University Press, 2005.

* “A target visible to a surface or air sensor or observer, which is within range of available weapons and against which fire has not been scheduled or requested. [...]”. *Dictionary of Military and Associated Terms*, US Department of Defense, 2005. <<http://www.thefreedictionary.com/target+of+opportunity>>. Consulta: 19/11/2014. (N. de los Eds.)

¹⁵ En español normalmente el pasaje al que se está haciendo referencia habla de “alma”, mientras que la palabra que utiliza la traducción al inglés que cita Weber es “mind”: “Sóc. —¿Y qué, entonces? ¿El alma

yerra el blanco voluntaria o involuntariamente, para luego reconstruir la diferencia entre *skopos* y *telos*. Lo anterior, lejos de constituir un mero ejercicio académico de erudición, es representativo de la necesidad de una arqueología de los significantes y una deconstrucción del discurso para entender mejor el presente.

Este trabajo sobre el significante responde también a su propia tarea como traductor. Sam Weber tradujo al inglés *Prismas* de Theodor W. Adorno, la introducción de su traducción marcó la manera en la que la Escuela de Frankfurt fue adoptada en Estados Unidos. También tradujo al alemán el seminario de Jacques Lacan sobre el significado del falo (*Die Bedeutung des Phallus*) y, como lo hemos mencionado anteriormente, “Limited Inc.” de Jacques Derrida y recientemente “Gaviotas” de Walter Benjamin incluido en su libro *Benjamin's –abilities*.

La influencia de Adorno, pero también de Paul de Man, con quienes estudió, han conducido a Weber a entender el lenguaje, la traducción y la escritura como un involucramiento con la realidad, con el presente. De ahí que en varias ocasiones Weber, si bien reconoce que su trabajo forma parte de lo que se conoce como Teoría crítica, discrepa con la “teoría” entendida como distancia contemplativa. Weber ha ahondado más bien en la dimensión teatral¹⁶ del pensamiento, para hacer de la Teoría crítica algo así como “Critical Theater”, ya que la teatralidad reconoce la dimensión *performativa* del lenguaje y las coordenadas acotadas de la escena, las cuales, por medio de la fuerza crítica, siempre desestabilizadora, promueven no solo pensar en el presente sino influir en él a partir de la reflexión y la escritura.

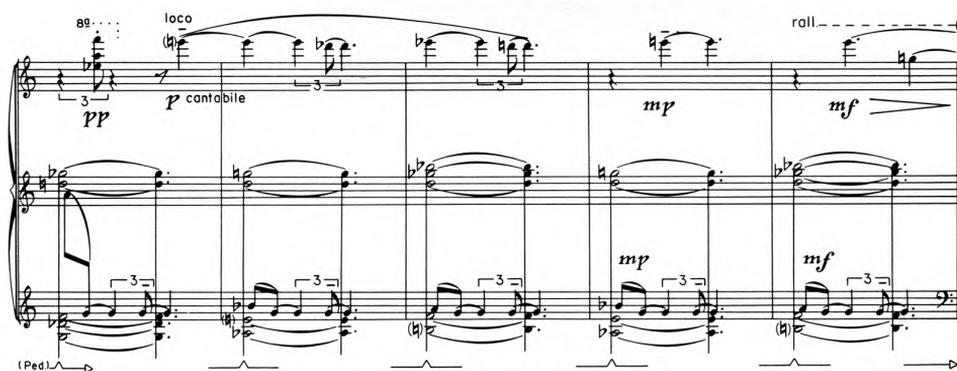
En los últimos tiempos, Sam Weber ha hecho hincapié en varios de sus textos sobre la teología económica,¹⁷ a partir de los análisis de Giorgio Agamben,¹⁸ que dialogan de manera crítica con los escritos de Carl Schmitt sobre los conceptos teológicos de la tradición cristiana a la base del estado secular. Weber sigue también la línea que Walter Benjamin apuntó en el fragmento *El capitalismo como religión*: “Hay que ver en el capitalismo una religión; es decir, el capitalismo sirve esencialmente a la satisfacción de las mismas preocu-

de un arquero es mejor si yerra el blanco voluntariamente, o si yerra involuntariamente?”, PLATÓN, *Diálogos*, I, Madrid, Gredos, 1985.

¹⁶ WEBER, Samuel, *Theatricality as Medium*, Evanston, Fordham University Press, 2004.

¹⁷ Ver ROSELLO, Diego, “Theology, Economy and Critique”, entrevista con Samuel Weber, *Pléyade*, núm. 8, CAIP, Santiago, julio-diciembre de 2011, pp. 199-211. < http://issuu.com/revista_pleyade/docs/pleyade8>.

¹⁸ AGAMBEN, Giorgio, *El reino y la gloria*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008.



paciones, suplicios e inquietudes a las que daban respuesta, antiguamente, las llamadas religiones”.¹⁹ Weber desarrolla la teología económica a partir de la infraestructura mítica que depende de la noción de identidad de Dios como inmortal (más allá de la vida y la muerte) y la de los seres finitos, es decir: mortales, cuya muerte se debe a una culpa originaria o caída, como el origen de la deuda.²⁰ Pérdida de un *oikos* paradisiaco que sólo puede ser redimida con un acto de sacrificio, redención o salvación. Para Weber la teología económica provee un marco para resolver este problema teológico (que según él no es un dogma sino un problema prosaico) que se refiere a cómo la identidad se concibe y se construye.²¹ En cierta manera, y siguiendo la herencia de Adorno en Weber, quien al igual que Benjamin fue un crítico del capitalismo, cuestionarse sobre la secularización como una continuidad de la teología política y económica, es hacer un trabajo crítico sobre los conceptos en vistas a una deconstrucción de la jerarquía de valores que rige nuestro sistema económico actual, en donde se habla de “crisis” del peligro del “default” y sobre todo de “deuda soberana”.

Este trabajo entre la arqueología de los significantes y la deconstrucción, es siempre *performativo*²² y apunta hacia una política de la singularidad, no desde la tradición monoteísta basada en la identidad de Dios consigo mismo, sino de una singularidad que no se recupera desde lo universal o la eternidad, sino que traduce en cada momento lo irremplazable, alejoría quizás del texto literario.

Miriam Jerade

¹⁹ BENJAMIN, Walter, “Kapitalismus als Religion [Fragment]”, *Gesammelte Schriften*, Hrsg. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt, Suhrkamp, 1991, Bd. VI, S. 100–102.

²⁰ “Money is Time: Thoughts on Credit and Crisis” es el título de una conferencia que Sam Weber impartió en la Universidad de Estocolmo en diciembre de 2008. Le agradezco haberme proporcionado el texto. Ha sido publicado en alemán como *Geld ist Zeit: Gedanken zu Kredit und Krise*, Zurich, Diaphanes, 2010. Un recuento de artículos de Samuel Weber sobre las políticas de la singularidad: *Inquietantes Singularités*, Paris, Hermann, 2013.

²¹ ROSELLO, Diego, “Theology...”, *op. cit.*

²² Por ejemplo, en la misma entrevista sobre teología económica, Weber interpretando el “crédito” con relación a la creencia y sobre todo a la deuda, vuelve sobre el fantasma del cristianismo del judío usurero como lo ominoso, como una fascinación por la especulación que nunca está libre de riesgo ni asegura la redención.

Meno mosso (♩ = ca. 76) A tempo (♩ = ca. 88) loco

mp p pp 89... loco

mp p (p) 3 3 3

(Ped.)

SIMONE WEIL

(París, 1909 – Ashford, Kent, Reino Unido, 1943)

Apuntes sobre la herencia crítica de Simone Weil

La obra de Simone Weil tiende a despertar reacciones y pasiones encontradas. Si el crítico literario George Steiner la considera como la única mujer intelectual del siglo XX que demuestra lo que el considera una actitud “verdaderamente filosófica” –por esta actitud entiende Steiner el énfasis en la vida contemplativa, el alejamiento de los asuntos mundanos y la indiferencia y desagrado frente al cuerpo, sus necesidades y caprichos–,¹ el escritor Jean Améry evalúa mordazmente su vida y su obra como una derrota: Weil la revolucionaria fracasada, Weil la aprendiz de proletaria, Weil la cristiana sin bautizo. Améry concluye que “Weil... es de nula importancia para todos aquellos preocupados por la ilustración de la humanidad.”²

No coincido con estas apreciaciones. Weil, en definitiva, no es la única filósofa del siglo XX y, lo que es más, me resultan sospechosas las definiciones de la filosofía que se fundamentan en un rechazo a lo corpóreo. Por otro lado, argumentar que Weil desaprueba cualquier esfuerzo por transformar las dinámicas sociales, para poner atención única y obsesivamente a su ‘salvación personal’, es pasar por alto sus agudas reflexiones sobre la condición humana, una condición cuyo ineludible punto de partida es el vivir con otros, *en comunidad*.³ Desde

¹ STEINER, George, “Un mal viernes”, *George Steiner en The New Yorker*, Madrid, Siruela, 2009, p. 263.

² AMÉRY, Jean, “Simone Weil. Beyond the Legend,” *Radical Humanism*, Bloomington, Indiana University Press, 1984, pp. 113, 117.

³ WEIL, Simone, *Gravity and Grace*, New York, Routledge, 2002.

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves (treble and bass clef). The score is divided into two main sections. The first section is marked 'calando' and 'Nostalgico, lamentoso (♩ = ca. 76)'. It features a melody in the right hand with triplets and a bass line with chords and triplets. The second section is marked 'stringendo' and 'cresc. poco a poco'. It features a more active melody in the right hand and a bass line with chords. Performance markings include 'Ped.' (pedal) and asterisks. The score ends with a double bar line and a fermata.

Weil expone magistralmente los costos y la tragedia de nuestra ceguera en el ensayo “La *Iliada* o el poema de la fuerza”, publicado en 1941 bajo el pseudónimo Emile Novis.⁶ Este texto es hoy lectura obligada que a la vez desconsuela, conforta e inspira. Es, como la propia *Iliada*, una obra eterna porque “eterna es la realidad que ella representa”.⁷ El mayor logro de este ensayo, una lectura exegética de la *Iliada* de Homero, es la forma en la cual Weil progresivamente devela y revela, con una inusual mezcla de absoluta sensibilidad y aguda claridad, la condición humana, condición afectada triplemente por la fuerza: la *víctima*, pasiva frente al golpe inmisericorde; el *verdugo*, rendido ante la soberbia; *ambos* sometidos a la fuerza irresistible, a la gravedad de la violencia.

Weil describe cómo la fuerza ocasiona que quien sea que, desdichado, caiga en sus garras —sea la víctima, sea el perpetrador— comience a andar el camino hacia la des-humanización. ¿Qué es la fuerza? ¿Qué la origina? A veces equiparada con la violencia, a veces parecida a una energía vital, la fuerza elude una clara definición. Mary G. Dietz argumenta que la fuerza —como elemento central de las relaciones humanas— puede entenderse como un “engranaje siniestro de circunstancias que abrumba a los humanos, una especie de poder indiscernible.”⁸

Las más de las veces la presencia de la fuerza se relaciona con la movilización, por parte del poder institucional, de lo que Weil denomina “palabras mayúsculas” (Nación, Capitalismo, Estado de Derecho, Seguridad...). Estas palabras, de significado abstracto e intangible, representan para Weil una peligrosa vacuidad. Escribe, “si asimos y estrujamos estas palabras, hinchadas de sangre y lágrimas, descubriremos que están vacías”.⁹ Históricamente, la guerra y la violencia organizada son estrategias que dotan de un falso y robusto significado a estas palabras. Más aún, en la asociación de estos términos con una forma de vida determinada o una identidad particular en oposición a otras, las “palabras mayúsculas” adquieren un signi-

⁶ WEIL, Simone, “The *Iliad*, or the Poem of Force”, *Chicago Review*, vol. 18, num. 2, Chicago, 1965.

⁷ ESPOSITO, Roberto, *El origen de la política: Hannah Arendt y Simone Weil*, Barcelona, Paidós, 1999, pp. 71-72.

⁸ DIETZ, Mary G., *op. cit.*, p. 86.

⁹ Weil citada por VAZQUES-ARROYO, Antonio, “Responsibility, Violence, and Catastrophe,” *Constellations*, issue 15, num 1, New York, 2008, p. 113.

The image shows a musical score for piano, consisting of three staves (treble, middle, and bass clefs). The score is marked with various dynamics and performance instructions. At the top, it says "energico (lo stesso tempo)". The first staff has a dynamic marking of *ff* and a "loco" marking. The second staff has a dynamic marking of *ff* and a "molto espressivo" marking. The third staff has a dynamic marking of *mp* and a "mf subito" marking. There are also some numerical markings like "6" and "7" under the notes. The score ends with a double bar line and a fermata.

ficado concreto para la comunidad, un significado por el que incluso, en el extremo, vale la pena matar o morir.¹⁰

La división nosotros-otros oculta en nuestras conciencias el elemento equalizador: la soberanía de la fuerza que domina tanto al que la perpetra como al que la sufre. A pesar de tener la capacidad de hacer vivir o dejar morir, para Weil el verdugo no es soberano. La verdadera soberanía, la soberanía de la fuerza, no es una relación ni una posesión, sino una especie de elemento dominante e impersonal que se transmuta en una experiencia *pasivamente vivida*. Como tal, los efectos de la fuerza devienen en *pathos*. La experiencia patética es en esencia una experiencia radicalmente pasiva, externamente impuesta, discapacitante.¹¹ La fuerza es patética porque su inexorabilidad convierte a su objeto —ya sea víctima, ya sea perpetrador— en un ser pasivo, sin voluntad frente a ésta y sin capacidad de mesura o reflexión. La fuerza se impone sobre ambos —sobre el segundo porque bajo su influjo el verdugo actúa ‘como si’ lo hiciera por su propia volición; sobre el primero porque su padecer lo cosifica hasta hacer desaparecer todo rastro de vida interior.

“Tan implacablemente como la fuerza aplasta, así implacablemente embriaga a quien la posee o cree poseerla”.¹² en este sentido, y en contraste con Hannah Arendt, la violencia no constituye para Weil un instrumento; en cuanto entra a la escena la fuerza es ama y señora, envuelve en su amargo manto a la comunidad entera. Si bien su origen es intangible, su impacto es demoledor, devastador. En los *affaires* humanos, la violencia no funda y se retira. No se deja atrás en el estado de naturaleza, no se trasmuta en orden y derecho. No se legitima, no se domestica. La fuerza de la violencia, su irresistible gravedad, escapa por siempre al control humano.

Escribe Weil,

Desde el nacimiento estamos destinados a sufrir la violencia, esta es una verdad que el imperio de las circunstancias oculta al espíritu humano. El fuerte no es jamás absolutamente fuerte ni

¹⁰ Ídem.

¹¹ Ver BEN-SHAI, Roy, “Imposition, or Writing from the Void: Pathos and Pathology in Améry”. ZOLKOS, Magdalena, ed., *On Jean Améry. Philosophy of Catastrophe*, Lanham, Lexington Books, 2011.

¹² WEIL, Simone, *Gravity and Grace*, op. cit., p. 17.

The image shows a musical score for piano, consisting of three systems of music. The first system is marked 'calando' and features a dynamic of 'p'. The second system is marked 'come un eco' and features dynamics of 'pp' and 'mp'. The third system is marked 'in lontananza' and features dynamics of 'pp' and 'mp > pp'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The page number '1484' is visible in the top left corner.

el débil absolutamente débil, mas ambos lo ignoran. No creen que pertenecen a una misma especie [...] El que posee la fuerza avanza sin resistencia, nada en la materia humana que lo rodea suscita aquel breve intervalo entre impulso y actos en el que se aloja el pensamiento. Y donde el pensamiento no tiene cabida, ni la justicia ni la prudencia existen.¹³

Quizás la labor de la crítica consiste ante todo en atender a la gravedad de la fuerza. En este sentido, crítica y ética se entrelazan en la obra de Weil. Recuperar el intersticio entre ímpetu y acción al que Weil nos refiere –el pensamiento que resiste al ímpetu de la fuerza– requiere reconocer y atender la propia vulnerabilidad frente al otro, y la fragilidad del otro frente a uno. Quizás el primer paso para engarzar ética y crítica es abordar colectivamente la enigmática pregunta, que dejo aquí abierta, ¿por qué tan pronto un ser humano muestra que *necesita* del otro, éste se aleja?

Verónica Zebadúa Yáñez

¹³ Ídem, pp. 19–20. Y continúa, “Los hombres no imponen a sus movimientos esa pausa de donde deriva la consideración hacia nuestros semejantes, concluyendo que el destino les ha dado todas las licencias y ninguna a sus inferiores. Es así que abusan de la fuerza que disponen [...] ignorando que ésta es limitada.”, pp. 20–21.

(calando) ----- Lontano, estatico (♩ = ca 80)

ancora più *p* *pp* *mf* *pp* *mf* *p*

(Ped.)

LONGA

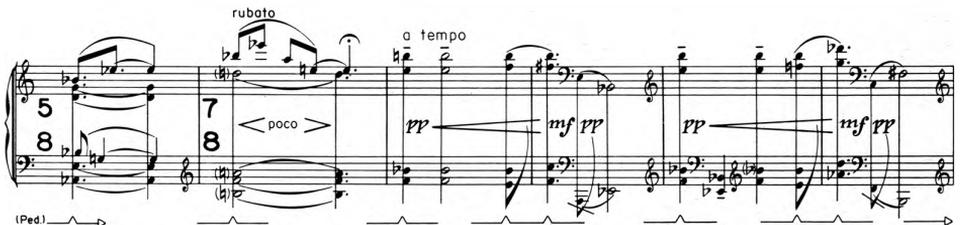
RAYMOND WILLIAMS

(Llanfihangel Crucorney, Gales, 1921 – Essex, Inglaterra, 1988)

Raymond Williams y la cultura

Raymond Williams fue un marxista inglés de la conocida Escuela de Birmingham, a la que pertenecieron también E. P. Thompson y Stuart Hall. Cuando se publicó por primera vez en 1958 *Cultura y sociedad: 1780 – 1950* de Williams, el marxismo inglés de la década de los 60 pasaba por una serie de transformaciones que en poco tiempo provocaron un abierto rompimiento con el marxismo soviético, hasta constituirse en lo que se conoce como la Nueva Izquierda. Si bien la influencia de Lukács, Sartre, Goldman y Benjamin comenzaba a sentirse en Inglaterra, fue principalmente el pensamiento de Antonio Gramsci el que dio el sello distintivo a la “primera generación” de la Escuela de Birmingham.

Con *Cultura y sociedad* –cuyo objetivo, a decir de Williams, fue mostrar que la idea de cultura en sentido moderno se construyó, en Inglaterra, durante el periodo conocido como Revolución Industrial–, comenzó el camino de los Estudios culturales que, desde una perspectiva marxista, mostraban la centralidad de la actividad de los sujetos en las resistencia a la dinámica de las determinaciones sociales e ideológicas. Distante de la crítica literaria o de la historiografía del arte, la búsqueda de este texto de Williams está marcada por el interés de localizar el hilo conductor entre las ideas que subyacen a las representaciones de la literatura inglesa de finales del siglo XVIII hasta mediados del siglo XX, es decir, las conexiones entre los productos culturales y las relaciones culturales. Con *Cultura y sociedad*, Williams mostró un camino de análisis para la compleja construcción de la cultura en la sociedad burguesa, al analizarla como una totalidad de la que no se puede separar la base económica de la organización social de sus consecuentes o simultáneas expresiones morales e intelectuales. En verdad, para Williams, en todo cuestionamiento sobre la vida cultural está implicada la estructura económica; no por ello se debe invertir, sin embargo, dicha ecuación, disolviendo con ello el complejo entramado de sus interacciones, esas en las que se juegan las acciones concretas de sujetos particulares insertos en relaciones cotidianas a las que se responde también de distintos modos; y es este un aspecto central, porque para Williams como para los teóricos de la Escuela de Birmingham, los sujetos



no son simples productos de entramados de relaciones determinantes que condicionan plenamente su existencia, por el contrario, para estos autores los sujetos, singulares y colectivos, siempre ejercen fuerzas reactivas que funcionan como contrapesos a la dinámica hegemónica. Por esto, la intención última de Williams, en *Cultura y sociedad*, fue pensar en una teoría de la cultura como una teoría de relaciones entre elementos de un modo de vida total para explicar la cotidianidad de la vida social moderna, en sus cambios y permanencias elementales, desde los inicios de la sociedad industrial hasta la sociedad de “masas” del siglo XX. Este esfuerzo estaba destinado a ver y atender la experiencia de lo cotidiano en la sociedad industrial con la consecuente degradación de las antiguas “experiencias profundas” de la vida diaria, hasta las formas de la sociedad de “masas” y sus correspondientes resistencias o reacciones. Es tal la crítica de Williams a la devaluación teórica del papel de los sujetos en la construcción de las determinaciones de la vida social por parte de cierto marxismo, que incluso llega a afirmar –tomando distancia de la Teoría crítica de la Escuela de Frankfurt y su análisis sobre la enajenación de la vida social– que “de hecho no existen las masas”, sólo hay formas o estrategias para ver a las personas como masas.

La apuesta por el estudio de la cotidianidad, como confrontación abierta a la tendencia economicista en los estudios marxistas, mostraba que la clásica discusión sobre la configuración de la conciencia de clase tenía que ser abordada a la manera de Gramsci, es decir, desde el estudio y la valoración del papel de las tradiciones y el folclor de la vida popular en la construcción de las ideologías. Esto es lo que, por ejemplo, Williams tiene en común con el trabajo de E. P. Thompson y su profunda investigación sobre *La formación de la clase obrera en Inglaterra* de 1963, o con su trabajo anterior *William Morris: romántico y revolucionario* de 1955.

En otra de sus obras clásicas, *Marxismo y literatura*, publicada en 1977, Williams afirma que los conceptos ahí tratados: cultura, lenguaje, literatura e ideología, no son exclusivos del marxismo –aunque este haya contribuido a su reflexión–, por ello es que su pretensión fue emplazarlos a desenvolvimientos más generales, lo que le permitió visualizar diferentes formas del pensamiento marxista interactuando con otros campos teóricos que aparentemente le son ajenos. Esto es lo que –afirma– le permitió llegar a un “materialismo cultural”, es decir, a una teoría de las especificidades de la producción material de la cultura y la literatura desde el interior del materialismo histórico. Teoría que en este texto queda expuesta desde sus conceptos fundamentales, pero que, como él mismo señala, se puede conocer “realmente, en la práctica” en textos como *Drama y acto*, *El drama de Ibsen a Brecht*, *La tragedia moderna*, *Campo y ciudad* y *La novela inglesa de Dickens a Lawrence*, o en textos como *La larga revolución* o *Televisión: tecnología y formas culturales*.

1488

The image shows a musical score for piano, consisting of three systems of staves. The first system includes markings for 'delicato', 'pp', and 'cresc.'. The second system includes 'allargando', 'a tempo', and 'mf'. The third system includes 'molto rit.', 'a tempo', 'rit.', and 'p'. The score features various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

En *Marxismo y literatura*, Williams expone con claridad la relevancia de la categoría gramsciana de hegemonía para el estudio de la vida cultural, en un plano que va mucho más lejos que el de la simple oposición entre estructura económica y superestructura ideológica. La hegemonía como categoría de análisis del complejo entrelazamiento entre fuerzas políticas, sociales y culturales –insiste– permite observar a las fuerzas sociales y culturales en su dinámica, precisamente porque es capaz de incluir el concepto de cultura como un “proceso social total” en que los seres humanos definen y configuran sus vidas; mientras que el concepto de ideología, en cualquiera de los sentidos que le ha dado el marxismo, es un sistema de significados y valores que constituyen la expresión de un particular interés de clase. Por tanto, la categoría de hegemonía tiene un alcance mayor que los conceptos de cultura o de ideología, ya que es capaz de relacionar el proceso social total con las distribuciones específicas del poder y las variadas determinaciones de la vida social.

En 1981, en el libro *Cultura*, Williams lleva al plano sociológico el “materialismo cultural” a través de un complejo estudio de las relaciones e interacciones entre las instituciones “culturales” y la reproducción. En una línea que pareciera tener el mismo interés del famoso ensayo de Louis Althusser *Ideología y aparatos ideológicos de Estado*, Williams se ocupa de las formaciones culturales y sus modos de organización, pero, a diferencia de Althusser, para él en la cultura no se puede solo determinar las instituciones dominantes, sino también las formas de organización cultural como escuelas de formación artística, academias, pequeños gremios, que en sus interacciones constituyen la especificidad de la obra artística. Así, más cercano a Lukács, analiza la organización de la vida social de la cultura como resultado de una totalidad comunicativa. Y define a la organización social de la cultura como una gama amplia de muchos tipos de organizaciones que en conexión definen la dinámica ideológica del bloque hegemónico.

La influencia de Raymond Williams en el desarrollo de los llamados Estudios culturales es fundamental, sin embargo, los derroteros por los que actualmente transitan muchos de sus resultados y métodos tienen poco que ver con los intereses que caracterizaron las obras de Williams y las de sus colegas en Birmingham, en particular, con su abierto marxismo y con su permanente crítica a la sociedad contemporánea.

Diana Fuentes

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves. The score is divided into four measures. The first measure is marked 'a tempo' and 'pp'. The second measure is marked '(pp)'. The third measure is marked 'p dolce'. The fourth measure is marked 'allargando' and 'p'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. There are also some markings like '88' and '88' above the first and second measures, and '88' above the fourth measure. The score ends with a double bar line and a fermata.

¿Quién no ha sentido la belleza inigualable del solipsismo místico del Wittgenstein del *Tractatus*?



REDONDA

sistema de la realidad, es el lenguaje el que nos otorga una visión del mundo. Nuestra estructura del mundo se funda en nuestros lenguajes. B) Según el *Tractatus* en todos los lenguajes subyace una estructura común, accesible gracias al análisis filosófico que logra identificar la forma lógica profunda ante la cual las diferencias entre lenguajes son solo superficiales. En cambio, en las *Investigaciones* la diversidad de lenguajes no es de orden superficial. No hay sustrato en común a todos los lenguajes, e incluso la idea misma de profundidad resulta cuestionada. C) Mientras que el *Tractatus* es una obra unificada y sistemática en la que se analiza la estructura del lenguaje y se determinan con claridad sus límites, las *Investigaciones* constituye una obra fragmentada, a-sistemática, que no pretende alcanzar una teoría totalizadora.²

Para Wittgenstein la investigación filosófica sobre el lenguaje tiene algo de *exorcismo*: se trata de una batalla permanente contra los embrujos que abaten al pensamiento. Esta actitud lo emparenta probablemente con los esfuerzos de superación del encantamiento que proyecta Weber y con el espíritu kantiano de despertar del sueño dogmático de la metafísica. Kant estableció en el siglo XVIII la diferencia entre metafísica especulativa y filosofía crítica, para desbrozar el orden de lo pensable del vértigo de una especulación que pretendía llevar más allá de los límites de la experiencia posible, lo que solo a ella resulta pertinente. A diferencia de Kant, la filosofía crítica de Wittgenstein ya no se dirige al campo de las ideas sino al del lenguaje. El embrujo del pensamiento solo puede encararse atendiendo al espejismo del lenguaje con el que se produce. El *Tractatus* pretende entonces esclarecer el orden lógico del lenguaje y con ello los límites de lo decible con sentido. Esto implica alcanzar dos asuntos capitales: revelar que los problemas filosóficos son formulaciones que “descansa[n] en una mala comprensión de la lógica de nuestro lenguaje”; y con ello, resolver todos los problemas de la filosofía.³ Tan vasta tarea solo es posible a una mirada que comprende cabalmente la relación íntima entre pensamiento, mundo y lenguaje. ¿Cómo demarcar los límites del lenguaje? Solo a través de una investigación sobre la lógica que nos

² No obstante, las dos obras no solo presentan discontinuidades. Wittgenstein ha afirmado que lo más sustantivo del *Tractatus* es lo no dicho en él, y ese no decir parece emparentarse con parte de lo que las *Investigaciones* aborda. Entre las dos obras se constata, por otra parte, una actitud crítica ante las teorías tradicionales del lenguaje, y una valoración de territorios como la estética y la mística bajo una luz nueva. Las bases del presente comentario son: WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus Logico-Philosophicus*, trad. Luis M. Valdés Villanueva, Madrid, Tecnos, 2007; y WITTGENSTEIN, *Investigaciones filosóficas*, trad. Alfonso García Suárez y Ulises Moulines, Barcelona, IIF-UNAM / Crítica, 2004.

³ Dice Wittgenstein: “Soy por ello de la opinión de que, en lo esencial, he resuelto los problemas de modo indiscutible”, de lo que se sigue que: “... la segunda cosa de valor que hay en este trabajo consiste en mostrar cuán poco se ha conseguido una vez que estos problemas se han resuelto.” (*Tractatus*: 105).

1494

Piano

Andante misterioso (♩ = ca. 88)

pp il basso sotto voce

deciso : loco

ff 7 f 7 7 P 7 ff mf 7 7

m.s.

Ped

permita dibujar dichos límites. Las verdades lógicas, como verdades necesarias, permiten advertir los alcances máximos del lenguaje: sus zonas de decibilidad, los horizontes hasta donde es posible que llegue el sentido. Solo la lógica puede permitir esta demarcación, dado que ella es anterior a toda experiencia: “Los hechos en el espacio lógico son el mundo” (*Tractatus*: 1.13). La exploración lógica guía el análisis de la naturaleza de las proposiciones, y a través de dicho análisis puede darse cuenta de la estructura del lenguaje. Un enunciado como “Melquiades ha llevado el hielo a Macondo”, requiere una experiencia que muestre su estatuto de verdad, mientras que “Melquiades ha llevado o no el hielo a Macondo”, no requiere comprobación alguna, es verdad necesaria, al margen de toda experiencia. Así los límites del lenguaje son necesarios y el lindero está marcado por el horizonte lógico. Esto implica dos cosas: que toda necesidad es de carácter lógico y que toda verdad lógica únicamente es tautología. “Melquiades ha llevado o no el hielo a Macondo”, no obstante su apariencia de contenido, en realidad carece de contenido fáctico, es equivalente a decir “A o -A”. Wittgenstein observa que el análisis lógico guía al reconocimiento de las verdades necesarias que estructuran la forma de los enunciados tautológicos, pero ninguna verdad necesaria puede serlo de cuestiones fácticas. Requiere una vía para dar cuenta de los enunciados fácticos. Así su estrategia se desarrolla en dos frentes: clarificación del límite más alto del lenguaje a través de la forma lógica necesaria (ámbito de la tautología), y clarificación del límite más bajo, a través del análisis de los enunciados fácticos (ámbito de la contingencia). Pero los enunciados fácticos pueden referir estados de cosas o pueden dar una falsa impresión de hacerlo. Podemos pensar que estamos ante enunciaciones que dicen algo, cuando en realidad carecen de sentido. Allí radica el elemento crítico más corrosivo del *Tractatus*: porque los enunciados de la metafísica resultarán así demarcados fuera del límite del sentido, aunque parezca que tienen contenido: toman palabras del lenguaje ordinario y les dan usos a los que no corresponde nada, o incluso usan términos que carecen de significado. Todo enunciado significativo contiene una proposición, pero los enunciados de la metafísica sólo llevan pseudoproposiciones. El análisis de los enunciados fácticos consiste entonces en definir los criterios que distinguen un enunciado con sentido del que no lo posee. La cuestión es que los enunciados fácticos encubren la forma verdadera del pensamiento (dado que la gramática natural del lenguaje no expresa directamente la gramática lógica del pensamiento), por lo cual se requiere pasar hacia lo que llama “proposiciones elementales”, entendidas como los componentes básicos que subyacen al enunciado y que por tanto, corresponden con la realidad. Para Wittgenstein cualquier proposición fáctica puede reducirse a proposiciones elementales, las cuales tienen la propiedad de ser cada una independiente de las otras. Dos son las características clave de las proposiciones elementales: su sentido debe ser inequí-

The image shows a musical score for piano, likely from a 19th-century work. It features two systems of staves. The first system begins with a *rall.* (rallentando) section, marked with *sf* (sforzando) and *mf* (mezzo-forte). The second system transitions to *a tempo*, with instructions *stringendo fino al Violento con brio*. This section includes *pp* (pianissimo) markings, *loco* (loco) markings, and *mp* (mezzo-piano) markings. The score also includes a *Ped.* (pedal) instruction at the bottom left.

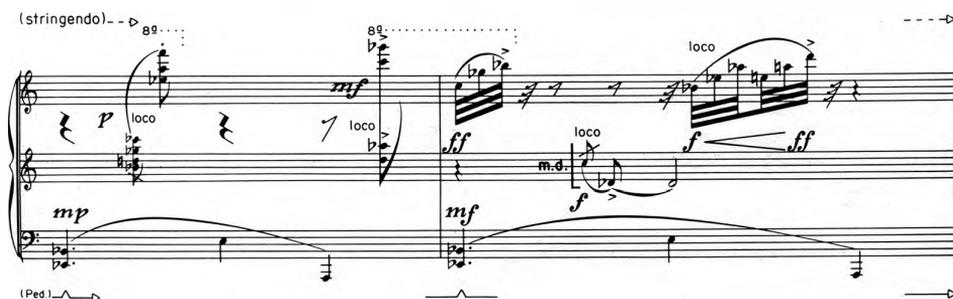
voco (solo puede significar una cosa) y dicho sentido se alcanza sólo porque representa un objeto. Los enunciados tienen sentido si las proposiciones elementales que los constituyen tienen significados precisos y tales significados están dados porque refieren algo; de no ser así son enunciados sin sentido que contienen solo pseudoproposiciones. La teoría del significado de Wittgenstein es una impronta de la claridad, la precisión y la correspondencia: es necesario que podamos ver las implicaciones completas del significado, que podamos identificar la realidad que lo sustenta o lo niega, de tal forma que podamos decir con exactitud si una proposición es verdadera o falsa, sin ninguna otra posibilidad.

¿Qué es aquello que nombra la proposición elemental? No nombra más que objetos del mundo. El estatuto de dichos objetos es enigmático, dado que no se explican en el *Tractatus*. Esto es así porque Wittgenstein produce aquí una teoría del significado de las proposiciones y no una teoría del conocimiento.⁴ Lo que el *Tractatus* nos dice es que el mundo no es para Wittgenstein un sistema de objetos (como aparece en el atomismo de Russell), sino un acaecimiento: “El mundo es la totalidad de los hechos, no de las cosas” (*Tractatus*: 1.1). El mundo es un campo de hechos: “Gabriel escribe”, “Butades traza la silueta de su amante en la piedra”, “Llueve en la tarde”, y no una colección de objetos o cosas: “piedras”, “calles”, “personas”, “aire”. No sabemos en realidad a qué está llamando “objetos”, pero lo que resulta claro es que los hechos son estados de asuntos efectivos, existentes. Dichos estados son combinaciones de objetos, los cuales se embonan de maneras propicias. Así, el mundo está hecho de elementos simples, los propios hechos, a los cuales se llega a través del análisis. Y no solo eso, sino que el hecho es en realidad lo más simple a lo que puede llevar el análisis. Desde el punto de vista fáctico, únicamente podemos llegar hasta el hecho, aunque sepamos, teóricamente, que el hecho se compone de “objetos” que son inaccesibles.⁵ La cuestión es que el horizonte del sentido se halla en la correspondencia entre la enunciación y los hechos.

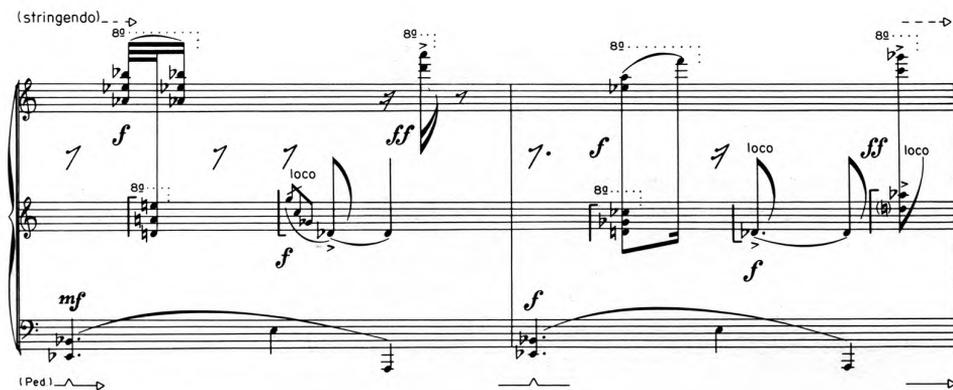
La teoría del lenguaje que Wittgenstein está proponiendo aquí consiste en una suerte de sistema de representación que se haya articulado, punto a punto, con la estructura de la

⁴ En palabras de Russell: “En segundo lugar, está el problema de cuál es la relación que se da entre pensamientos, palabras u oraciones y aquello a lo que se refieren o significan; este problema pertenece a la epistemología. [...] En cuarto lugar está la cuestión siguiente: ¿qué relación tiene que tener un hecho (como por ejemplo, una oración) con otro para que el primero sea capaz de ser un símbolo del segundo? Esto último es una cuestión lógica y es de lo que se ocupa el Sr. Wittgenstein. Se ocupa de las condiciones de un simbolismo exacto, esto es, un simbolismo en el que una oración ‘significa’ algo completamente determinado.” (RUSSELL, Bertrand, introducción a *Tractatus*: 84).

⁵ El objeto es simple, pero al estar siempre conectado a otros objetos en el estado propio del hecho, no es aprehensible en sí mismo.



realidad. El problema con la metafísica, con los desvaríos en la ciencia, e incluso con las fallas del lenguaje ordinario, radica en la distorsión de esa correspondencia; podemos decir, con esa relación entre estructura de la realidad y estructura del lenguaje como su imagen. Para Wittgenstein la imagen es lo que representa algo en virtud de su forma (porque la imagen y su modelo tienen la misma forma): de tal manera que cada punto de la forma de la cosa se corresponde con un punto de la forma-imagen. La proposición con sentido es aquella que presenta la misma estructura de partes “AxB” que el hecho que nombra: AxB. El lenguaje como sistema icónico de la realidad. Con ello Wittgenstein establece el límite más bajo del lenguaje (el de lo fáctico), lo que nos pide regresar al límite más alto (el de la necesidad lógica). Toda proposición fáctica excluye una posibilidad. Si decimos “x”, se deja fuera la posibilidad de que “-x”. Es lógicamente necesario que todas las opciones que tengamos sean “x” o “no x”: ocurre el hecho “x” o no ocurre, pero no puede ocurrir y no ocurrir a la vez. La tercera posibilidad está censurada lógicamente. El *tercero excluso* es necesario lógicamente, lo que significa que se erige sobre toda facticidad. Así puede distinguirse entre la exclusión fáctica: lo que no ocurre en este caso, pero puede ocurrir en otro (su exclusión es contingente), de la exclusión lógica: lo que no ocurre en “ningún mundo posible” (su exclusión es necesaria). Así que “Antígona entierra a su hermano” excluye fácticamente que “Antígona no entierra a su hermano” (lo cual podría ocurrir en otro hecho); pero “ $2 + 2 = 4$ ” excluye necesariamente “ $2 + 2 = 5$ ” que no solo es falso, sino también *contradictorio*. En ningún hecho posible $2 + 2$ puede ser igual a 5. El universo enunciativo queda así estructurado en tres posibilidades: proposiciones fácticas, proposiciones tautológicas y proposiciones contradictorias. Las proposiciones fácticas excluyen algunas posibilidades (aquellas en las que no es el caso), las tautologías no excluyen nada: “x o -x” (porque resulta verdadera cuando x o cuando -x), y las contradicciones lo excluyen todo: “x y -x” (porque siempre resultará falsa). Las tautologías no tocan el espacio lógico (lo dejan vacío), las contradicciones lo saturan completamente (lo cancelan) y las contingencias ocupan una parte. Esto muestra dos cosas capitales: que contradicciones y tautologías no poseen contenido fáctico; y que por ello están en condiciones de mostrar las relaciones entre las proposiciones fácticas. En otros términos: las proposiciones lógicas (como las de la matemática y la lógica) no son en realidad conocimiento alguno, porque *nada dicen* del mundo. Pero logran *mostrar* la forma de la proposición, es decir, muestran la forma del campo lógico en el que se inscribe lo fáctico, muestran la estructura del pensamiento, que es estructura del lenguaje, que es estructura del



la cantidad de cierta sustancia en un compuesto. Los términos “preciso” o “impreciso” no pueden usarse de la misma manera en todas las situaciones, dado que su sentido es relativo a cada una de ellas. La “precisión” de una expresión no puede definirse abstractamente como un criterio universal. Al revocar el axioma de la precisión, Wittgenstein mina uno de los elementos clave de las perspectivas filosóficas clásicas sobre el lenguaje: el análisis. En ellas se supone que las formas “no analizadas” son inexactas y equívocas, es necesario, por tanto, someter toda proposición a un proceso analítico de descomposición y reducción, a formas cada vez más básicas hasta llegar a las proposiciones elementales en que se detiene el proceso y donde por fin se alcanza la comprensión plena. En las *Investigaciones* Wittgenstein ya no piensa de esa manera y advierte incluso que la exigencia del análisis provoca que en muchos casos se pierda lo fundamental. Reducir la conversación de los amantes a enunciados completamente precisos no haría más que destruir su intercambio de sentido.⁷ La búsqueda del análisis se orienta al establecimiento de las relaciones de correspondencia entre nombres y objetos absolutamente simples. Pero al ser relativos los términos “preciso” e “impreciso”, también lo son “simple” y “complejo”. Para Wittgenstein ya no tiene sentido hablar de los constituyentes o de las partes últimas, completamente elementales, de un hecho o de una proposición sobre el hecho. Lo simple o lo complejo no son cualidades sustanciales de las cosas, sino que son términos que usamos de formas diversas, dependiendo de las conversaciones en que aparecen. No tiene sentido hacer la pregunta de si algo es complejo o simple al margen de todo contexto. Con este cuestionamiento la teoría de la correspondencia como fundamento de todo lenguaje resulta subvertida. El lenguaje tiene en el *Tractatus* una forma figurativa: la proposición es imagen de los hechos. Cuando San Agustín supone que aprender un lenguaje es aprender nombres de cosas, supone que todas las palabras son sustantivos y que toda la complejidad del lenguaje se reduce a una lista de nombres que se han de corresponder biunívocamente con una lista de cosas. Si bien los nombres forman parte del lenguaje, ellos no dan cuenta de toda su diversidad y posibilidades. Preguntar por el significado de un nombre, en espera de que la respuesta nos lleve al objeto designado, es pertinente solo en

⁷ Esto no significa que el análisis sea inválido en todos los casos. En ciertas ocasiones se generan malentendidos por la ambigüedad de las expresiones, y allí es útil recurrir a un análisis que permita pasar a expresiones más precisas. La ciencia, por ejemplo, requiere, en muchas ocasiones de este proceso. Pero no se trata de una ley que deba atravesar todo el lenguaje, ni siquiera todo el lenguaje de la ciencia.

The image shows a musical score for piano, likely from a Romantic or Impressionist era, given the performance markings. The score is written for the right hand (treble clef) and left hand (bass clef). The right hand part features a melodic line with various ornaments and dynamics, including *calando* (ritardando), *nervoso* (agitated), *lunga* (long), and *loco* (wild). The left hand provides a harmonic accompaniment with triplets and other rhythmic patterns. Performance instructions include *Meno mosso* (slower), *poco rall.* (slightly slower), and a tempo marking of $\text{♩} = \text{ca. } 88$. Dynamic markings range from *pp* (pianissimo) to *mp* (mezzo-piano). The score includes a pedal instruction *(Ped.)* at the bottom left. The piece concludes with a final chord marked with a fermata and a repeat sign.

ciertas situaciones, en ciertos juegos del lenguaje.⁸ Pero no todas las palabras son nombres, no persiguen designar cosas y no están usadas de esa manera. En ciertos juegos no resulta propicio ni explicativo preguntar por el significado de una palabra o de una expresión. Wittgenstein se plantea entonces cambiar la interrogación típica de “¿Qué significa esta palabra (este enunciado)?”, por otra, más cercana a la experiencia del habla: “¿Cómo se usa?”. Este giro en la forma de interrogar implica una nueva forma de encarar el *hechizo del lenguaje*.⁹ Al desplazar la interrogación hacia el uso, se supera la búsqueda de la correspondencia de cada palabra con un objeto y se aprecia el lugar de dicha palabra en la comunicación de los hablantes más allá de cualquier reducción homogenizadora. Así Wittgenstein propone otra metáfora para comprender el lenguaje (a diferencia de la metáfora “icónica”): la caja de herramientas. El martillo sirve para golpear cosas, la regla para medir superficies, el desarmador para desatar tornillos; al igual que las diversas clases de palabras sirven para cosas distintas. No tiene sentido buscar el uso común a todas las herramientas como no tiene sentido plantearse la función transversal a todas las palabras. Con ello se revela que el proceso de abstracción lógica que busca la forma esencial de todo lenguaje posible, ha de ser abandonada por una mirada empírica atenta de la multiplicidad de posibilidades concretas del lenguaje. Resulta más útil para acceder al sentido de un enunciado mirarlo como un instrumento, que emprender la búsqueda de sus componentes últimos mediante el análisis. El enunciado se usa para ciertos fines como la herramienta se usa para producir ciertas cosas. Comprender un enunciado es hallarse en condiciones de usarlo pertinentemente en la situación a la que pertenece. Si no podemos pensar el uso de un enunciado, entonces no lo comprendemos. Los enunciados sirven para cosas diversas: describir la apariencia de objetos, dar órdenes, relatar historias, saludar, expresar nuestros sentimientos a otros, maldecir, abjurar de nuestras ideas,

⁸ Para Wittgenstein el lenguaje ya no es aquí un sistema abstracto o una estructura formal inaprehensible. El lenguaje parece crisparse y diversificarse en una multiplicidad de usos, campos de experiencia, relaciones entre hablantes. Vive, digámoslo así, en la diversidad de “juegos del lenguaje” pensados como diversas situaciones de diálogo, distintos campos de conversación entre personas concretas, donde los intercambios, el uso de las palabras está gobernado por reglas. Hablar es ser capaz de seguir una regla pertinente al juego en el que se participa.

⁹ Al igual que en el *Tractatus*, la actividad filosófica aquí es la de despejar los embrujos y fantasmagorías que en este caso produce no el lenguaje mismo, sino la teoría sobre el lenguaje.

Più mosso (♩ = ca. 92)
con espressione
loco

delicato

p *mf* *mp* *p* *p*

(Ped.)

acusar, contar y construir bromas, y no solo nombrar cosas en una lógica correspondentista. Las palabras son múltiples porque sus usos lo son, y dichos usos son propios de un horizonte irreductible de juegos del lenguaje que se haya conectado con las formas de vida, con las complejas condiciones y vínculos que entre los seres humanos se establecen en las urdimbres que los lenguajes diversos establecen.

La obra de Wittgenstein constituye el eje del “giro lingüístico” que ha propiciado el reconocimiento de la primacía de los lenguajes en el pensamiento y en las formas de la cultura. Wittgenstein permite comprender que partimos siempre de lenguajes, de urdimbres de significaciones propias de juegos lingüísticos irreductibles a normas transversales (lo elemental dirá, son las formas de vida). La tarea de la filosofía no está ya en la gestación de los grandes sistemas que definen el mundo, que establecen los principios de la verdad, la cosa parece otra: clarificar los juegos del lenguaje en los que se despliega nuestra condición humana y damos cuenta de lo que nos resulta significativo.

Ahora bien, viendo otro aspecto, Wittgenstein no tiene relación directa con el grupo fundador de la Escuela de Frankfurt. Cuando menos no resulta claramente referido en las obras de Adorno y Horkheimer. Tampoco el pensamiento marxista es una fuente significativa para Wittgenstein. Pero sin duda hay una intensa conexión en otro sentido: en el posicionamiento que un pensamiento crítico (no solo en términos marxistas, sino mucho más ampliamente) requiere ante la metafísica. La radical deconstrucción del lenguaje de la metafísica que Wittgenstein realiza es casi condición para el despliegue de una imaginación y una analítica crítica, de la que Frankfurt ha abrevado inevitablemente. Sospecho que la dilucidación del fondo instrumental de la razón, no solo pende del giro Heidegger-Nietzsche, sino también de un reposicionamiento ante el lenguaje como el que aquí está indicado. Por otra parte, la segunda generación de la Escuela de Frankfurt, especialmente Jürgen Habermas, tiene una vinculación directa e inexorable con Wittgenstein, y una clara conciencia del problema del lenguaje como asunto capital de la conformación de lo social y la política. La segunda escuela de Frankfurt se inscribe en las discusiones del “giro lingüístico”, y es inexplicable sin ella. La pragmática del lenguaje propiciada por Wittgenstein es elemento clave para explicar la Teoría de la acción comunicativa de Habermas y su prolija discusión con Karl Otto Apel.

Diego Lizarazo Arias

The image shows a musical score for piano, consisting of three staves. The top staff is the right hand, the middle is the left hand, and the bottom is the pedal. The score includes dynamic markings such as *poco rall.*, *p*, and *pp*. There are also fingerings indicated by numbers 1-5 and 3. A 'Ped.' instruction is at the bottom left. The score is written in a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

BLANCA

MARÍA ZAMBRANO

(Vélez, Málaga, España, 1904 – Madrid, 1991)

El filósofo y el pensador, como bien sabía María Zambrano, es quien practica el pensamiento y corre los riesgos que su ejercicio implica, e incluso es aquel que degusta los sabores y sinsabores de este con igual fruición. El filósofo y el pensador pueden ser una mujer o un hombre, aunque ciertamente el riesgo que comporta y el goce adopten configuraciones que hoy, y en la época de Zambrano, se suelen distinguir. Como quiera que sea para ambos la empresa habrá de ser autorreflexiva, esto es, han de pensarse las condiciones de configuración y presentación del sentido de lo pensado como parte de un único trabajo y esfuerzo; de lo contrario —opinaba Zambrano— los riesgos mencionados aumentarán. En otro sentido el goce, en ambos, vendrá siempre acompañado de preguntas, ontológicas unas, históricas las más. Precisamente aprecia la autora que no siempre la visión, a la que la ontología de los griegos preclásicos hacía referencia, es ya posible. Puesto que la visión no pertenece, como la filosofía, a una lengua particular. En este sentido las visiones (epocales) no son meras fantasías o ilusiones, sino auténticas ideas que el escritor ve configurarse en los intersticios y desviaciones del lenguaje, en el paso de la vida a la lengua, a cualquier lengua.¹ Estas ideas se ofrecen al sentido de una manera unitaria. En otro sentido la visión es un delirio que no es psicoanalizable, como tampoco deberían serlo los héroes trágicos; como ellos, la visión es una presentación al sentido y a la interpretación pensante que pasa por la comunidad, por los pueblos y las tribus, y amenaza con asediar a la historia universal, recordándole su origen singular y local. Pero es que el hombre griego vivía aún un mundo del cual él siempre fue parte y no Sujeto (centro, sentido, gobierno o finalidad). Será el monoteísmo primero el

1503

¹ Ver DELRUZE, Gilles, *Crítica y clínica*, Barcelona, Anagrama, 1996, p. 17.

Meno mosso (♩ = ca 84)

loco

pp

Più mosso (♩ = ca 100)

molto rubato
legato e cantabile

p

mp

pp

molto rit. — — — — —

8g. ...

lunga

ppp

lunga

lunga

lunga

(Ped.) →

The image shows a musical score for piano, divided into three sections. The first section is marked 'Meno mosso (♩ = ca 84)' and features a 'loco' section with a key signature of two sharps (F# and C#) and a dynamic of 'pp'. The second section is marked 'Più mosso (♩ = ca 100)' and includes the instruction 'molto rubato legato e cantabile' with dynamics 'p' and 'mp'. The third section is marked 'molto rit.' and contains a '8g.' (8va) instruction, a 'lunga' (longa) instruction, and a dynamic of 'ppp'. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and fermatas. A pedal instruction '(Ped.)' with an arrow is at the bottom left.

que introduzca la idea, descabellada para el pensamiento mítico, de un mundo hecho por dios para el individuo humano: su jardín de juegos, su coto de caza, su laboratorio, su campo de batalla, su matadero. Luego el racionalismo confirmará la soberbia monoteísta.² Frente a esta vanidad extrema al nuevo filósofo le resulta imprescindible adoptar la humildad. Para Zambrano la humildad del filósofo no racionalista no es tanto una virtud como una conducta, una experiencia de vida y la consecuente transmisión de ésta. Será pues, más bien, una tradición de la humildad. El filósofo sabe que habita un mundo ya sin magia ni ritual. Y sin esta visión unificadora aprende a escribir sobre lo que le asombra y le admira. La admiración es un rasgo distintivo de la filosofía occidental, pero también lo es la humildad con la cual se acepta la ausencia de la visión, su pérdida y la necesaria e imperiosa urgencia de escribirlo. Escribir para saberlo y para que los otros lo sepan también. Faltó a María Zambrano preguntarse, como haría ella con Platón, que si lo que se busca es la verdad y la cercanía con ésta para qué escribir sino porque sin la comunicación, sin los otros, nada sería suficiente, ni siquiera la salvación misma. Solo así vale la escritura. Porque “no deja de haber algo que impide el ver aun desde adentro, que, por lo demás, sería el único modo de visión apetecida en todo caso”.³ Sin embargo, el ver desde adentro no es una visión subjetiva, privativa, individual sino “una visión producto de una mirada que unifica, trascendiendo lo interior y la exterioridad”. Objeto y sujeto ya no son polos opuestos, ya no andan por separado sin conocerse mutuamente. Quien piensa debe ejercitarse en la humildad: aceptar que pocas veces la visión llega, y que si no llega da igual porque de lo que se trata es de escribir sin “angustias de la creación”, sin lucha; escribir como forma de estar con los otros. “Escribir lo que por lo pronto vemos, en lo que entra inevitablemente el pensar”.⁴ Así de sencillo resuelve Zambrano la oposición entre el pensamiento y la lengua. Primero entra en acción la admiración, luego la humildad, y entre ellas la palabra que viene del mundo de los otros y a ellos regresa, y no solo a los próximos en la voz, sino a los lejanos, en la escritura. Entonces, escribir lo que se ve, lo que se admira: “El ver es lo que se apetece de la manera apuntada,

² Para Zambrano “la soberbia llegó con el racionalismo europeo en su forma idealista”. “La soberbia de la razón es la de la filosofía la cual cree poseer ya, totalitariamente, aquello que busca”. Ver “Una forma de pensamiento: la Guía”, en *Obras Reunidas de María Zambrano. Primera entrega*, Madrid, Aguilar, 1971, p. 264.

³ ZAMBRANO, María, *El hombre y lo divino*, Ciudad de México, FCE, 2002, p. 9.

⁴ Ídem, p. 10.

Andante tranquilo (♩ = ca. 100)

The image shows a musical score for piano. The top staff is the right hand, and the bottom staff is the left hand. The tempo is marked 'Andante tranquilo' with a quarter note equal to approximately 100 beats per minute. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The right hand plays chords with a 'delicato' instruction and dynamic markings of *pp* and *mf*. The left hand plays a triplet pattern with a dynamic marking of *p*. There are 'Ped.' markings at the bottom of the page.

lo que se da desde su origen mismo hacia la comunicación”.⁵ El ver como la admiración, sucede; se presenta de improviso, sin acto alguno de la voluntad del individuo al que la colectividad interpela. Entonces el individuo se libera de su individualidad, de su separación del mundo y de los otros, dice Zambrano, al dar a ver lo que él ve, dando lo que se da. ⁶ Este *dar lo que se da* es la base de toda comunicación, es decir, de toda comunidad. De ahí que la escritura sea fundamental, da lo que se da pero además lo hace a través del tiempo y las generaciones, es decir en rebeldía contra la muerte y el olvido. Pero sobre todo hace posible la comunicación efectiva de una verdad “que nos haga de nuevo comunes, participantes, iguales y hermanos”.⁷

Suele suceder sin embargo que quien escribe olvida el “dando lo que se da” y cae presa de una cierta forma del olvido a la que ya Platón temía en el Fedro. Puesto que la conciencia de estar “escribiendo” viene a interferir en ocasiones, cuando por ejemplo se cree que hay que explicar algo, que hay que sostenerlo con una cierta argumentación; cuando se lo quiere hacer verídico a la fuerza y contra los otros, sin conformarse con que sea simplemente verdadero, es decir experimentable, histórico y poético. Esto es típico de la escritura filosófica occidental, racionalista. Si nos preguntamos por ella como lo hiciera Zambrano veríamos el horizonte y el suelo que la hizo posible. El racionalismo por supuesto, pero también su lucha contra la poesía porque toda filosofía es polémica, se enfrenta con fuerza siempre a algo. Fuerza que deviene poder puesto que, para arrojar de su República al poeta, Platón debió inventar la filosofía política cuyo centro “el poder, viniera a ser cosa del desinteresado saber de la filosofía”.⁸ Luego la problematización, la postura en la argumentación. La subsunción de la historia finalmente, además de la del mundo y las cosas, en la explicación. La filosofía racionalista, sistemática, se pelea contra todo. La escritura libre deberá ser por el contrario un “saber de la reconciliación”⁹ y un saber verdadero. Verdadero quiere decir aquí que el discurrir del lenguaje en la página escrita no sea como añadido o sobrepuesto al curso espontáneo del pensar, el íntimo suceso cuando se escribe. El verdadero suceso, dice

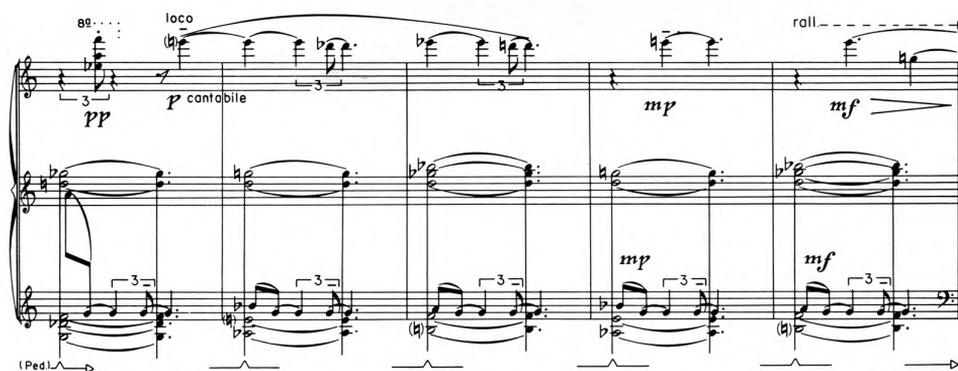
⁵ Ibidem.

⁶ Ibidem.

⁷ ZAMBRANO, María, “Una forma de pensamiento: la Guía”, *op. cit.*, p. 265.

⁸ ZAMBRANO, María, “Pensamiento y poesía en la vida española”, en *Obras reunidas...*, *op. cit.*, p. 260.

⁹ Ídem, p. 266.



Zambrano, ha de buscarse en el escribir sin conciencia que se da en los abismos del tiempo. Del tiempo que no nos deja, dice María Zambrano.

Pero aquí entra en escena, en la puesta en escena que es el pensamiento de Zambrano, una paradoja. Si bien se debe escribir para sí, es decir con humildad, también se debe escribir con admiración: puesto que la escritura sobrevive, nos sobrevive, es decir vive un tiempo que nunca coincide con el tiempo de quien escribe, su tiempo de vida. Entonces, el escribir debe hacerse sin sombra de temor —ni de esperanza— de que vaya a ser publicado. Ese escribir a solas, sin finalidad, sin proyecto y sin esperanza describe al escritor-filósofo antes que al escritor-poeta. Absoluta *poiesis* le llama Zambrano a la acción del último. Esperanza cumplida en sí misma, juego como le llama Huizinga en *Homo Ludens*. Pero a la vez, o más bien antes, siempre antes, el filósofo debe comunicar esa admiración, el filósofo también debe enseñar. El pensamiento es íntimo pero la intimidad es urgencia de comunicación; de hacer lo verdadero inscribiendo, es decir dejando huella en las cosas. Pero paradójicamente es un hacer en y con la soledad del cuerpo, de la mano, de los ojos, de la espalda, que tanto pesa cuando parece estar como protegiendo lo escrito de miradas ajenas. Una vez muerto el escritor ya no hay ojos, manos y espaldas vigilantes y protectoras. Lo escrito entonces se abre al tiempo y a la dispersión. Puede suceder entonces que, por ejemplo, leamos a los griegos y que su especificidad se nos escape. ¿Quién era ese hombre griego que escribió? ¿Cómo eran sus ojos, las manos, esa espalda doblada celosamente sobre las palabras? O también las preguntas podrían generalizarse: ¿qué es eso que a través de la historia se hace y se deshace, se despierta y se aduerme y aparece para desaparecer?, se admira Zambrano. ¿Qué es pues la historia, lo histórico? ¿Es algo siempre otro, o algo siempre lo mismo bajo todo acontecimiento? Ese algo que Hegel quiso atrapar bajo el espíritu y bajo el dictado de la razón pero que escapa, afortunadamente, más allá del poder tiránico de la filosofía y se instala a sus anchas en la *vida*. Pero no en la “vida” de los filósofos, advierte Zambrano, esa noción paralela a la razón e inventada dentro de la misma estructura del racionalismo. Mas bien la vida determinada por la temporalidad, la que hay que vivir día a día, la que tiene el poder de multiplicarse en mil acontecimientos, la que no es una línea que conduce a la muerte sino a la exaltación senequista del instante.

Ahora bien, las respuestas no agotan jamás la pregunta por la historia. Este no agotamiento de la interrogación distingue la *nueva filosofía* del racionalismo tradicional. Zambrano está convencida que la razón poética es esa tarea de hacerse una y otra vez esta pregunta por la historicidad y enseñar (mostrar) a hacer visible como se hace esa pregunta.

Meno mosso (♩ = ca. 76) A tempo (♩ = ca. 88) loco

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves (treble and bass clef). The score is divided into several sections. The first section is marked 'Meno mosso (♩ = ca. 76)' and includes dynamics 'mp' and 'p'. The second section is marked 'A tempo (♩ = ca. 88)' and includes dynamics 'pp' and 'p'. The third section is marked 'loco' and includes dynamics 'pp' and 'p'. The score features various musical notations, including triplets, slurs, and a 'lontano' section. The bottom left corner has a pedal marking '(Ped.)' with a right-pointing arrow.

La pregunta revela admiración y humildad. El filósofo de la razón poética debe preservar la sorpresa que nos

preserva de la obvedad, de considerar como muy natural y obvio lo que aparece tan luminosamente, que es uno de los peligros en que podemos caer con lo que se adelanta a recibirnos, y nos hace el regalo de su presencia; que no advirtamos su gracia, la generosidad de su donación.¹⁰

La razón poética enseña a pensar contra el sentido común. Frente a la luminosidad griega el sentido común se aleja. Él debe batirse en retirada. Este alejamiento es tarea primordial de la filosofía de la razón poética a la que el exilio ha marcado irrecusablemente. Quizás porque la propia razón poética es una interrogación de la distancia sin retorno al dogma (patria del corazón). Interrogación sin fin interesada en todo y por ende de índole dispersa. La dispersión fue para Zambrano una forma de conocimiento y una forma de acción de amor “la única quizás que podamos ejercitar sin remordimiento en los días que corren (después del ‘36 pero antes del ‘39); la única cuya responsabilidad está de acuerdo con nuestras fuerzas”.

El exilio es vivencia de la crisis. Zambrano relaciona razón poética, nueva filosofía, nueva forma de pensar con las posibilidades presentes en la lengua y manifestadas en el momento de crisis. Una crisis concebida productivamente puesto que “el pensamiento en tiempos de crisis es el pensamiento descubridor”, el que aúna la amplitud ilimitada en el horizonte y la conciencia de la pequeñez del paso que damos. Se trata de una experiencia de la crisis que afortunadamente da lugar a una cierta tradición de la crisis. “Lo que no es de extrañar, dice Zambrano, ya que la crisis pertenece a la esencia misma de la vida”. Si el hombre no estuviera en crisis, no sería hombre. Esta tradición es la razón poética, previamente desdeñada por el racionalismo, y su ejercicio o experiencia preferida es la dispersión y la prodigalidad. Lejos de Europa, cuna del racionalismo, la razón poética cumplirá su “íntima esencia” prodigándose, dispersándose, desapareciendo en la oscuridad para fecundar y ser fecundada por lo otro. Es una razón melancólica pero esperanzada; es una razón que se niega al poder.

En México, una vez exiliada, María Zambrano escribirá que esa razón melancólica es lo más noble de España. Es la cultura del fracaso. Recordemos que la historia condena al fracaso todo aquello que se le adelanta o que la desborda: lo que no puede comprender. Pero

¹⁰ ZAMBRANO, María, *Filosofía y poesía*, Ciudad de México, FCE, 2001, p. 28.

calando ----- Nostalgico, lamentoso (ca 76) stringendo -----

(Ped.) ----- Ped. ----- Ped. -----

lo que en el fracaso queda es algo que ni los hombres de poder ni la historia pueden arrebatárle. Este tipo de fracaso es garantía de un “otro modo” que corresponda efectivamente a la integridad y a la responsabilidad frente a las cosas. Esas cosas que solo se hacen evidentes cuando se renuncia a la soberbia de la razón y el mundo, entonces las cosas aparecen por primera vez y vemos en ellas huellas de experiencias, el peso de un pasado que los hombres y mujeres deben primero aceptar, confirmar que es el propio para luego deshacerse de él y poder, verdaderamente, hacer “de otro modo” las cosas.

De igual manera Zambrano relacionará escepticismo (el bueno, según dice ella, no el racionalista) con la categoría del exilio. Como el exilio es, con certeza, extremo: un momento que nos parece de extrema imposibilidad. Momento de suspensión de la credibilidad en el mundo que nos rodea y que creíamos seguro, justo o al menos comfortable; de pronto ese mundo conocido no es amigo sino enemigo. Al igual que el exilio, el escepticismo suspende la certeza del sentido común, el que nos dice que así son las cosas, naturalmente y para siempre. El sentido común es dogmático; se niega a aceptar cuan sorprendente es la transparencia de las cosas humanas. Y la sorpresa, al igual que la humildad, no son virtudes sino trabajos, labores, conductas. Es la sorpresa la que nos defiende de la “obviedad” del mundo que nos rodea, de la creencia de que una vez así las cosas nada puede ser cambiado. Esta misma sorpresa es la que nos alerta contra el olvido de la historia y de la generosidad de su donación. Solo en Grecia supieron los pensadores enfrentarse al sentido común, nosotros los modernos estamos anegados en él y solo un ejercicio de sano escepticismo nos ayudará a mantenerlo a la prudente distancia. Escepticismo que es entonces una mezcla de *sofosine* e ironía.¹¹ Pero como todo exilio tiene también algo de nostálgico, de deseo o angustia de lo tradicional, de la repetición, de lo ya conocido, incluso de la transmisión. Y finalmente, como cualquier exilado sabe, el exilio es el amor desesperado, no por lo perdido sino por las cosas que podrían perderse en cualquier momento; amor desesperado que es necesidad de aferrarse al instante. El exilio podría ser pensado en el lenguaje de Séneca, ese viejo defensor del instante, si no fuera algo tan forzado, tan violento. Oportunidad para la prodigalidad de la lengua y la del pensamiento, como pudimos comprobar en Hispanoamérica a la llegada del exilio republicano, pero sin duda experiencia del dolor. Una experiencia del dolor, de la humildad, de la aventura del descubrimiento y de la prodigalidad:

¹¹ ZAMBRANO, María, *Filosofía y poesía*, op. cit., p. 28.

(stringendo) - - - - - Allegro risoluto, con fuoco (♩ = ca. 104)

violento nervoso loco loco

legato

sf *sf* *mf* < *sf* *mf* < *sf*

89 89 89 89 89 89 89 89

1 Ped. ->

The image shows a page of a musical score. At the top, it indicates '(stringendo)' followed by a dashed line and 'Allegro risoluto, con fuoco (♩ = ca. 104)'. Below this, there are several measures of music for piano and orchestra. The piano part is marked 'legato' and features a melodic line with various dynamics including *sf* (sforzando) and *mf* (mezzo-forte). The orchestra part includes markings for 'violento', 'nervoso', and 'loco'. There are also performance instructions like '89' and 'Ped.' (pedal) with arrows. The score is written in a complex rhythmic style with many accidentals and dynamic markings.

todo esto y un poco más (poesía del instante, afirmación del otro modo de ser humanos) es la razón poética.

Es posible sostener con María Zambrano que el dolor, sobre todo si se trata del resultado de un daño histórico, colectivo, necesariamente deja su marca sobre el pensamiento. Así los que escriben desde el exilio, aunque lo hagan para el resto de su comunidad o para la generalidad de los hombres y mujeres y las distintas generaciones, tienen el deber además de la necesidad de transmitir esa experiencia no solo como una suerte de ceremonia de duelo, sino para poder dar a pensar una definición de lo humano menos complaciente, más crítica y, esperamos, más transformadora.

Ana María Martínez de la Escalera

The image shows a musical score for piano, consisting of three staves: treble, middle, and bass. The score is marked with various dynamics and performance instructions. At the top, it says "energico (lo stesso tempo)". The first staff has a dynamic marking of *ff* and a "loco" instruction. The second staff has a dynamic marking of *ff* and a "molto espressivo" instruction. The third staff has a dynamic marking of *mp* and a "loco" instruction. There are also markings for "mf subito" and "mp". The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingerings (e.g., 6, 7, 5, 7). Pedal markings are present at the bottom of the page.

NEGRA

*¡basta de actos vacíos, es hora de
pasar de los hechos a las palabras!*

Žižek

CORCHEA

SLAVOJ ŽIŽEK

(Liubiana, 1949)

Quizá debamos dejar de pensar que hay una filosofía normal.
Quizá la filosofía sea la anormalidad por antonomasia.

Slavoj Žižek, *Filosofía y actualidad*

Naturalizar equivale siempre, o por lo menos poco falta, a neutralizar.

Jacques Derrida, *Políticas de la filosofía*

La perversa teoría de la sociedad

1513

Uno de los rasgos característicos de la obra de Slavoj Žižek, dentro de las reflexiones actuales sobre la sociedad, es su insistente invitación a *pervertir* la mirada natural que del mundo tenemos. Su lectura política de Lacan, su lectura perversa del cristianismo, sus intensas discusiones con grandes teóricos,¹ sus análisis del cine comercial,² sus reflexiones sobre el

¹ Cf. BUTLER, Judith / LACLAU, Ernesto / ŽIŽEK, Slavoj, *Contingencia, hegemonía y universalidad. Diálogos contemporáneos de la izquierda*, trad. Cristina Sardoy, Buenos Aires, FCE, 2011.

² Cf. ŽIŽEK, Slavoj, comp., *Todo lo que usted quiso saber sobre Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock*, trad. Jorge Piatigorsky, Buenos Aires, Manantial, 1994.

colando
come un eco
in lontananza
loco
mp > pp
f
mf
p
più p
Ped.

café descafeinado o sobre chistes de uso coloquial,³ nos sacan de la actividad inmediata de consumo sobre ellas y nos demuestran las implicaciones ideológicas de consumirlos. Encaminado a demostrarnos que la actitud natural en el mundo no existe y que una actividad verdaderamente crítica consiste en *pervertir* la supuesta mirada natural, el pensador esloveno nos convoca a tomar el gesto de la *perversión* como el elemento indispensable dentro de toda actividad crítica que se jacte de ser una actividad verdaderamente propositiva. La *perversión*, en su desquiciamiento del orden, convocaría entonces a retroceder un poco de nuestra mirada habitual y a descubrir el fondo que la anima. Cada crítica de películas, entrevistas o lecturas que hace Žižek están bañadas de su rasgo característico de *perversión* que le permitirá lecturas nuevas que desentonen o complementen las habituales. Siguiendo la idea anterior, el pensador esloveno afirma que la filosofía no puede ser un diálogo, puesto que esta se alimenta de perversiones y malentendidos.⁴ Así pues, su acercamiento, distancia o encuentro con la Teoría crítica de la Escuela de Frankfurt se puede rastrear de las perversiones y malentendidos que de ella se hagan en una posible lectura perversida.

En *Lacrimae rerum. Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*,⁵ al concluir un análisis del film *Carretera perdida* de Lynch, podemos hallar una pista de las posibles lecturas que Žižek tiene de la Escuela de Frankfurt. Ahí nos dice:

En “El precio del progreso”, uno de los fragmentos con los que concluye *Dialéctica de la Ilustración*, citan la argumentación del fisiólogo francés del siglo XIX Pierre Flourens contra la anestesia médica con cloroformo: según Flourens, dicho en pocas palabras, en la sala de operaciones experimentamos un terrible dolor mientras nos abren en vivo, sólo que más tarde, al despertar, no lo recordamos. Para Adorno y Horkheimer por supuesto, ésta es la metáfora perfecta del destino de la RAZÓN...⁶

Es en el descubrimiento de que en el fondo de toda normalidad opera ya cierta anestesia que reprime u obstruye nuestro acceso con la realidad donde podemos ver una de las herencias al pensamiento de Žižek. Pues ¿qué es esta anestesia que bloquea la violencia fundacional en la que vivimos sino la ideología? De ser cierto lo anterior, podemos observar que la crítica de

³ Cfr. ŽIŽEK Slavoj, *El títere y el enano. El núcleo perverso del cristianismo*, trad. Alcira Bixio, Buenos Aires, Paidós, 2005.

⁴ Cfr. ŽIŽEK, Slavoj / BADIOU, Alain, *Filosofía y actualidad. El debate*, trad. Silvina Rotemberg, Buenos Aires, Amorrortu, 2011.

⁵ ŽIŽEK, Slavoj, *Lacrimae Rerum. Ensayos sobre cine y ciberespacio*, trad. Ramon Vilà, Barcelona, Random House, 2006.

⁶ ŽIŽEK, Slavoj, *op.cit.*, p. 173.

[calando]----- Lontano, estatico (♩ = 80)

ancora più p pp mf pp mf p

(Ped.)

la ideología, que configura uno de los ejes tradicionales de la Escuela de Frankfurt, es uno de los elementos primordiales que operan en la perversa mirada que el pensador esloveno tendrá de la Teoría crítica. Si bien la crítica, manifestada a la industria cultural por la Escuela de Frankfurt, revela el carácter alienante, homogeneizante y estructurador que tiene el capitalismo sobre las sociedades actuales. Para el pensador esloveno, dicha crítica no brindará una explicación suficiente del proceso que hace que los individuos actúen de esa forma. Solo en la mirada perversa de la ideología es posible comprender el deslizamiento de Žižek hacia una teoría perversa de la sociedad que no solo verá las consecuencias, efectos y modos en que la razón terminó por producir el engaño de masas en el que viven y se perpetúan las sociedades actuales, sino cómo esta mentira es constituyente y necesaria en nuestra manera de acercarnos al mundo.

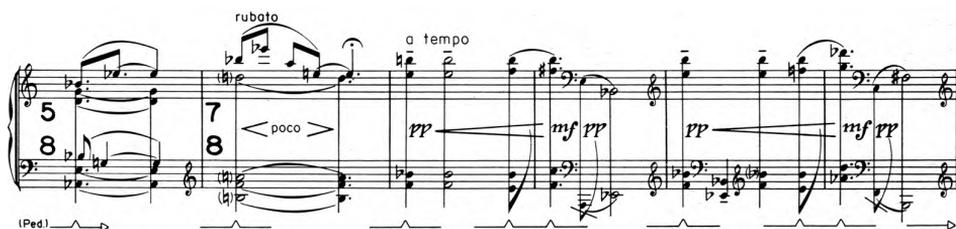
El genio de Žižek consiste en volver el problema de la ideología un problema ontológico que determina toda nuestra forma de objetividad e incluso construye nuestra realidad tal y como la percibimos. Lejos de pensar dicha anestesia como algo de lo que podemos liberarnos con tan solo reflexionar sobre sus consecuencias, Žižek considera que nuestra realidad está construida por esa anestesia que permite soportar el núcleo traumático de lo Real. Si bien la dimensión crítica de la Escuela de Frankfurt da cuenta de las ficciones en que la sociedad se construye, la perversión žižekiana descubre que es esa ficción no la que obstruye la realidad sino la que la posibilita. De esta manera, el desplazamiento perverso de la Teoría crítica de la sociedad se da en una nueva reflexión en torno a la ideología. Por eso, el teórico marxista-lacaniano manifiesta que la definición clásica de ideología no es suficiente para comprender la realidad social. En su texto *El sublime objeto de la ideología*,⁷ uno de los más importantes para reconstruir su teoría social, Žižek nos dirá:

Esta es probablemente la dimensión fundamental de la ideología: la ideología no es simplemente una “falsa conciencia”, una representación ilusoria de la realidad, es más bien a esta realidad a la que hay que concebir como ideológica –ideológica es una realidad social cuya existencia implica el no conocimiento de sus participantes en lo que se refiere a su esencia– es decir, la efectividad social, cuya misma reproducción implica que los individuos “no sepan lo que están haciendo”. “Ideológica” no es la “falsa conciencia” de un ser social sino este ser en la medida en que está soportado por la falsa conciencia.⁸

Al convertir la ideología en el centro motor de la experiencia humana, Žižek nos brinda “una nueva manera de captar fenómenos ideológicos contemporáneos (cinismo, totalitaris-

⁷ ŽIŽEK, Slavoj, *El sublime objeto de la ideología*, trad. Isabel Vericat, Ciudad de México, Siglo XXI, 1992.

⁸ *Op. cit.*, p. 63.



mo, consumismo)”,⁹ así como finca las bases para comprender la ideología como condición de posibilidad de la experiencia. Lejos de ver a Žižek como un pensador de mediana estatura que se inventa pseudoproblemas en el análisis de la sociedad, podemos verlo como un heredero de la búsqueda kantiana de las condiciones de posibilidad, pues solo poniendo en el centro de la síntesis de la experiencia a la ideología, podemos dar cuenta de ella como fundamento de la experiencia de la realidad.

Siguiendo la idea anterior, intentaré una lectura perversa del capítulo “La industria cultural. Ilustración como engaño de masas”, que pueda dar más luz sobre el modo en que el pensador esloveno convertirá la temática de la ideología en uno de los temas fundamentales de su reflexión.

El punto que quisiera destacar dentro de la reflexión de Adorno y Horkheimer es aquel que se refiere a la industria cultural conformada como un *sistema* homogeneizante. Para los pensadores de la Escuela de Frankfurt, la estructura que subyace en la nueva emergencia de organización social tendría que ver con un intento de marcar con el rasgo de semejanza a los individuos. Sus explicaciones sobre la similitud de los automóviles, de los contenidos de radio y de los programas de televisión, indican la manera en cómo los individuos ceden su distancia reflexiva y se comprometen a una inmediatez directa e irracional con sus objetos de consumo.

“Cada película es el avance publicitario de la siguiente, que promete reunir una vez más a la misma pareja bajo el mismo cielo exótico; quien llega con retraso no sabe si asiste al avance de la próxima película o a la que ha ido a ver.”¹⁰

Es como si en el fondo de los objetos se desarrollara una nueva fascinación en la que el sujeto que consume deja de ser el elemento indispensable dentro de la relación y el objeto buscara su revancha. En la lectura de este punto, Žižek explicaría la manera en que no solo los objetos se conforman en un sistema sino que, en su perversión inherente, son los objetos mismos los que alojan nuestra creencia. Una de las claves explicativas de este punto es que para Žižek, el sistema de los objetos producidos por la industria cultural, guarda una manera distinta de relacionarnos con ellos que les permite cumplir con ser el espacio de alojamiento de la creencia que el sujeto ha suspendido. Son múltiples los ejemplos donde Žižek denuncia el modo en que los objetos son el lugar donde alojamos nuestras creencias. El más socorrido

⁹ *Op. cit.*, p.13.

¹⁰ ADORNO, Theodor / HORKHEIMER, Max, *Dialectica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, trad. Juan José Sánchez, Madrid, Trotta, 1998, p. 163.

The image shows a musical score for piano, likely from a 19th-century composer given the use of *delicato* and *pp*. The score is written for the right and left hands on a grand staff. It includes various dynamic markings such as *pp*, *p*, *cresc.*, *mf*, and *f*. Performance instructions include *delicato*, *allargando*, *a tempo*, *molto rit.*, and *rit.*. There are also markings for *8^{va}* (octave up) and *8^{va}.* (octave down). The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and uses a variety of articulation marks like slurs and accents. The bottom of the page has a small instruction: (Ped.)

es el modo actual en el que portamos nuestros objetos religiosos: en las sociedades contemporáneas gran parte de los individuos expresan abiertamente no tener una convicción firme sobre alguna religión, prefieren situarse en una posición agnóstica que reclama neutralidad, cuando se les pregunta por qué siguen cargando una cruz como collar o un rosario en su automóvil. La respuesta inmediata es que uno lo porta por costumbre social.¹¹ Pareciera que nuestros objetos cumplen la función de creencia que nosotros hemos suprimido en nuestro papel social. Para Žižek, lo que se esconde detrás de esta actitud cínica, que acepta tener conciencia de la mentira que significa tener una cruz en el cuello, no es el desvanecimiento del plano ideológico en una supuesta era posideológica, sino otra de las claves para comprender la ideología como condición de posibilidad de la experiencia. Pues no es nuestra conciencia racional la que detenta el poder de la ideología, sino un plano más significativo en el que estamos inmersos: nuestros actos. De esta manera, los objetos portan nuestra necesidad de creencia no porque sea la manera más adecuada de separarnos de la ideología, sino porque es la manera más irracional de seguir creyendo sin comprometernos con las creencias. Por eso:

La experiencia que tenemos de nuestras vidas desde nuestro interior, la historia que nos narremos de nosotros mismos para poder dar cuenta de lo que hacemos, es fundamentalmente una mentira. La verdad está afuera, en lo que hacemos.¹²

Solo comprendiendo que “el nivel fundamental de la ideología, no es el de una ilusión que enmascare el estado real de las cosas, sino el de una fantasía que estructura nuestra propia realidad social”,¹³ podemos salir de la afirmación de que la crítica ideológica es una crítica insustancial para explicar las sociedades actuales, pues hacemos énfasis en la idea de que no es nuestra conciencia la que elabora la aceptación o exclusión de una ideología, sino que la ideología está funcionando ya en nuestros actos y nuestra manera de relacionarnos con los objetos. El gran logro de Žižek dentro de este descubrimiento es que, después de las profundas críticas a la ideología, que la juzgan insuficiente en la era contemporánea, la crítica

¹¹ Cf. ŽIŽEK, Slavoj, *El títere y el enano...*, op. cit.

¹² ŽIŽEK, Slavoj, *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*, trad. José Anton, Buenos Aires, Paidós, 2010, p. 64.

¹³ ŽIŽEK, Slavoj, *El sublime objeto...*, op. cit., p. 61.

The image shows a musical score for piano, consisting of four measures. The first measure is marked "a tempo" and "pp". The second measure is marked "pp". The third measure is marked "p dolce". The fourth measure is marked "allargando" and "p". The score includes dynamic markings, articulation marks, and a pedal point. The bottom left corner has a "Ped." marking with a right-pointing arrow.

Día a día me consumo entre el rigor de la
voluntad y la melancolía de la razón

SEMICORCHEA

COLABORADORES

AGUILAR RIVERO, Mariflor (Mérida, Yucatán, México, 1949). Doctora en Filosofía por la UNAM. Su especialidad y docencia son en las áreas de filosofía de las ciencias sociales, teoría crítica de la subjetividad y filosofía de la cultura. Ha centrado su trabajo en el problema de la “construcción de la subjetividad”, el cual ha estudiado desde el marco de la teoría crítica, de la hermenéutica, del psicoanálisis y del posestructuralismo. Actualmente ha iniciado el estudio de este problema desde la perspectiva del “territorio”. Ha coordinado nueve volúmenes colectivos y es autora de cuatro libros: *Teoría de la ideología* (Ciudad de México, UNAM, 1985), *Confrontación entre crítica y hermenéutica* (1995), *Diálogo y alteridad. Trazos de la hermenéutica de Gadamer* (Ciudad de México, UNAM, 2005), *Resistir es construir. Movilidades y pertenencias* (Ciudad de México, Tinta Roja, 2013).

1521

ALBERTANI, Claudio (Milán, Italia, 1952). Estudió Ciencias Políticas en la Universidad Estatal de Milán, Italia, y es doctorante en Estudios Latinoamericanos en el Celsa de la UNAM. La UNAM le dio una equivalencia de maestría por su título italiano. Albertani se considera en primer lugar un activista. Es profesor-investigador de tiempo completo adscrito a la Academia de Historia de la UACM. Autor de: *El espejo de México. Crónicas de barbarie y resistencia* (Ciudad de México, Costa Amic, 2009); *Le miroir du Mexique* (Paris, Le Monde Libertaire, 2012). Ha coordinado, entre otros libros: *Imperio y movimientos sociales en la edad global* (Ciudad de México, UACM, 2004), *La autonomía posible. Reinención de la política y emancipación social* (Ciudad de México, UACM, 2010), *Pienso luego estorbo. Textos en defensa de la UACM* (Ciudad de México, Juan Pablos Editores, 2013, segunda edición). Ha participado en la realización de los documentales: *Vlady, in memoriam* (Canal 22, 22 de julio de 2005), *El asesinato de Trotsky* (History Channel, 20 de agosto de 2007) y *Victor Serge* (Carmen Castillo, París, 2011).

Andante misterioso (♩ = ca 88)

deciso loco

Piano

pp il basso sotto voce

7/4 8/4 7/8

pp sf f p mf ff

m.s.

Ped. →

ARIZMENDI, Luis (Ciudad de México, 1964). Licenciado en Economía y maestro en Sociología por la UNAM. Profesor de Economía Política desde hace más de dos décadas y media. Actualmente director de la revista internacional *Mundo Siglo XXI* (Ciecas-IPN). Ha sido invitado a impartir conferencias magistrales e internacionales por la Universidad de Barcelona; Flaco y la Universidad Central en Ecuador; la Universidad de Bharathidasan de India, múltiples facultades de la UNAM y otras universidades del país y del extranjero. Miembro del consejo de arbitraje de diversas revistas, entre ellas *Problemas del Desarrollo* (UNAM) y *Mexican Studies / Estudios Mexicanos* (UC Mexus). Coordinador de los libros *Crisis global y encrucijadas civilizatorias* (Ciudad de México, Fundación Heberto Castillo, 2014), *Bolívar Echeverría: trascendencia e impacto para la América Latina del Siglo XXI* (Quito, IAEN, 2014) y *Horizontes de la vuelta de siglo* (Ciudad de México, Ciecas-IPN, 2011). Coautor de los libros *Nuestra América y EU: desafíos del siglo XXI* (Buenos Aires / Quito, CIEP-UNLP / UCE, 2013); junto con Gordon Welty, “Latin America and the Epochal Crisis of Capitalism”, en Berch Berberoglu, ed., *The Global Capitalist Crisis and its Aftermath* (Farnham / Burlington, Ashgate, 2014); *Bolívar Echeverría: crítica e interpretación* (Ciudad de México, UNAM, 2012), y *Para comprender la crisis capitalista mundial actual* (Ciudad de México, Fundación Heberto Castillo, 2011), entre otros. De próxima publicación el libro del que es coordinador: *Walter Benjamin: caleidoscopio iconoclasta de la modernidad*; y sus ensayos: “Los claroscuros de la nueva lectura de *El capital* en Alemania” y “Baroque Modernity and Peasant Poverty”, que será incluido en un libro coeditado por el Colmex y el CROP.

1522

BARRIOS, José Luis (Ciudad de México, 1961). Licenciado en Filosofía, La Salle; maestro en Filosofía, UIA; doctor en Historia del Arte, UNAM. Profesor investigador titular de tiempo completo nivel 5 en el Departamento de Filosofía de la UIA, profesor de asignatura en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Ha sido profesor invitado en la UC Berkeley y en el Hunter College, en 2012 y en la UNLP en 2009. Ha publicado nueve libros y cerca de cincuenta artículos y ensayos en revistas especializadas. Su más reciente publicación es *Máquinas, dispositivos, agenciamientos. Arte, afecto y representación* (Ciudad de México, UIA, 2013). Sus más recientes proyectos curatoriales fueron *Melanie Smith. Cuadrado rojo, imposible rosa* para el Pabellón de México en la Bienal de Venecia 2011 y *Los sueños de una nación, un año después*, Museo Nacional de Arte, noviembre 2011 – enero 2012.

BELAUSTEGUIGOITIA RIUS, Marisa (Ciudad de México, 1958). Antigua directora del PUEG-UNAM. Es doctora en Estudios Culturales y de Género por la UC Berkeley. Profesora titular de tiempo completo en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Ha

The image shows a musical score for piano and bass. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The score is divided into three measures. The first measure starts with a 'rall.' (ritardando) instruction and features a piano part with a forte (ff) dynamic and a mezzo-forte (mf) dynamic. The second measure begins with 'a tempo, stringendo fino al Violento con brio' and includes a 'lontano' (lento) marking for the piano part, which is marked piano-piano (pp) and 'loco'. The third measure continues with 'a tempo, stringendo fino al Violento con brio' and features a piano part marked piano-piano (pp) and mezzo-piano (mp), also marked 'loco'. The bass part in the second and third measures has a piano (p) dynamic. The score concludes with a double bar line and a right-pointing arrow.

publicado numerosos artículos en libros y revistas nacionales e internacionales. Entre sus últimos libros se encuentran: *Pedagogías en espiral. Experiencias y prácticas* (Ciudad de México, PUEG-UNAM, 2012), *Güeras y prietas: género y raza en la construcción de mundos nuevos* (Ciudad de México, PUEG-UNAM, 2009), *Enseñanzas desbordadas* (Ciudad de México, PUEG-UNAM, 2009). Su trabajo analiza las relaciones entre género, raza, identidad y cultura en Latinoamérica, e identifica procesos de resistencia y exclusión. Ha merecido diversos premios, entre otros, la Medalla Omecihuatl por el Instituto de las Mujeres del Distrito Federal.

BEN SHAI, Roy (Israel, 1974). Doctor en Filosofía por la New School for Social Research (Nueva York). Es especialista en filosofía judía, filosofía moderna y filosofía continental. Se ha desempeñado como profesor e investigador en universidades de Estados Unidos, Islandia, Israel y México. Ha publicado artículos sobre patología moral, Jean Améry y Carl Schmitt y editó con Nitzan Lebovic, *The Politics of Nihilism*, Bloomsbury Press, 2014. Algunas de sus publicaciones se encuentran en: <<http://newschool.academia.edu/RoyBenShai>>.

BERCOVICH, Susana (Buenos Aires, Argentina, 1959). Practica el psicoanálisis desde 1987. Maestra en la Facultad de Filosofía y Letras, Colegio de Pedagogía de la UNAM (licenciatura y posgrado) desde 1989. Ha impartido cursos y conferencias en diversas universidades en México y en el extranjero. Colaboradora de 17, Instituto de Estudios Críticos. Autora de más de cien textos publicados tanto en México como en el extranjero. De reciente publicación: marzo de 2013, “On coupe, on mange” en el libro *Saint Foucault, un miracle ou deux* (Paris, L’Unebévue). IncurSIONa también en el teatro y el *performance*: escribió y dirigió tres puestas en escena: *El cuadro* (sobre el caso de Freud conocido como “El pequeño Hans”), 2009; ¿Quién no es Hamlet?, 2010; y *Macbeth, brebajes feminicidas*, 2012.

BEUCHOT, Mauricio (Torreón, Coahuila, México, 1950). Es doctor en Filosofía por la UIA; profesor en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM e investigador en el Instituto de Investigaciones Filológicas de dicha universidad, donde es coordinador del Seminario de Hermenéutica, dado que es fundador de la propuesta llamada *Hermenéutica Analógica*, reconocida hoy en día como una propuesta original y novedosa en el campo de esta teoría. Es autor de más de cien libros individuales que van de la mano con temas desde Filosofía medieval y novohispana, Filosofía del lenguaje, Filosofía analítica, Estructuralismo y ante todo Hermenéutica. Algunos de sus últimos libros son *Ordo analogiae. Interpretación y construcción del mundo* (Ciudad de México, UNAM, 2012) y *Teoría semiótica* (México, IIFL, UNAM, 2015).

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves. The top staff is the right hand, and the bottom staff is the left hand. The score begins with a 'stringendo' marking and a 'p' (piano) dynamic. It features several 'loco' markings, indicating a section of improvisation or free playing. Dynamics range from 'mp' (mezzo-piano) to 'ff' (fortissimo). There are also markings for 'm.d.' (mezzo-dolce) and 'ff'. The score includes a 'Ped.' (pedal) marking at the bottom left. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs.

BRAUNSTEIN, Néstor A. (Bell Ville, Córdoba, Argentina, 1941, exiliado y naturalizado mexicano). Médico y doctor en medicina (1965) por la UNC. En sus primeros años en México se desempeña como psiquiatra en instituciones públicas para el tratamiento de niños y de adultos, y desde 1974 ejerce como psicoanalista. Funda la primera institución en México orientada a la práctica del psicoanálisis según la teoría freudiana y la clínica lacaniana (Fundación Mexicana de Psicoanálisis, 1980), y crea y dirige el primer instituto de estudios psicoanalíticos con reconocimiento oficial (Centro de Investigaciones y Estudios Psicoanalíticos en 1982). Entre 1975 y 2006 imparte seminarios de psicoanálisis freudiano y lacaniano en el Círculo Psicoanalítico Mexicano y en el departamento de Postgrado de Psicología Clínica en la Facultad de Psicología de la UNAM y dirige un seminario en la Facultad de Filosofía y Letras de la misma institución. Con frecuencia imparte cursos fuera de México y es periodista cultural especializado en psicoanálisis en distintos periódicos mexicanos de circulación general. Miembro del consejo de redacción de varias revistas psicoanalíticas internacionales editadas en español, francés, portugués e inglés, y traductor al español. Entre sus muchas publicaciones podemos mencionar: *Psicología: Ideología y ciencia* (1975); *Psiquiatría, Teoría del sujeto, Psicoanálisis (Hacia Lacan)* (1980); *Goe* (1990); *Ficcionario de psicoanálisis* (2001); *Memoria y espanto. O el recuerdo de infancia* (2008); *El inconsciente, la técnica y el discurso capitalista*; *La memoria del uno y la memoria del otro, El inconsciente y la historia* (2012), *Traducir en psicoanálisis. Traducción, transferencia e interpretación* (2012) y *Clasificar en psiquiatría* (2013–2014).

1524

BUBNOVA, Tatiana (San Petersburgo, Rusia). Se graduó en Filología Romance por la Universidad de San Petersburgo (Leningrado) y se doctoró por el Colmex en Literaturas Hispánicas. Vive en México desde 1972. Es profesora e investigadora de la UNAM (FFyL, Ifil). Enseña y escribe sobre teoría literaria y literaturas hispánicas; ha sido profesora y conferencista en varios países latinoamericanos, en Estados Unidos, Canadá y Europa. Tradujo del ruso al español las obras del pensador ruso Mijaíl M. Bajtín, así como a algunos poetas rusos de los siglos XIX y XX. Es autora de numerosos artículos especializados y de algunos libros sobre semiología, teoría literaria, filosofía del lenguaje, literatura española del Siglo de Oro, literatura mexicana, literatura y cultura rusa.

The image shows a musical score for piano, consisting of two systems of music. The first system begins with a *stringendo* marking and a dynamic of *mf*. The right hand plays a series of chords and single notes, while the left hand provides a bass line. The second system continues the piece, featuring a *loco* marking and a dynamic of *ff*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. At the bottom left, there is a *Ped* marking with a pedal symbol.

CAMPBELL, Sergio (Buenos Aires, Argentina, 1961). Apenas nacido, por cuestiones de salud de mi madre, nos mudamos a Córdoba, donde terminé los estudios secundarios para volver a Buenos Aires y estudiar Psicología en la UBA. Egresé en 1989 y me fui a Chaco a realizar la residencia interdisciplinaria de salud mental, de la que luego fui instructor. Ya de regreso en Córdoba me incorporé a la Facultad de Psicología de la UNC, en la que ejerzo la docencia hasta la actualidad. En este momento participo de un equipo de investigación de la UNC, avalada por la Secyt (Secretaría de Ciencia y Técnica) sobre biopolítica. Tengo un libro en prensa: *Actas del Coloquio Sacher Masoch, entre la literatura y el psicoanálisis* (a editar por la UAQ) y otro libro, *Sacher Masoch, análisis de un amor impuro* (a la espera de una respuesta de Paidós, que está interesada). He publicado en las revistas *Me Cayó el Veinte* (México) y *Nácate* (Uruguay). Soy miembro de la École Lacanienne de Psychanalyse y practico el psicoanálisis en la ciudad de Córdoba.

CASSIGOLI, Rossana (Santiago de Chile, 1955). Antropóloga y ensayista chilena-mexicana. Es doctora en Antropología por el IIA de la UNAM y maestra en Ciencias Sociales por la Flacso. Ha realizado trabajo de campo en México y Chile, y ha sido profesora de antropología en diversas universidades chilenas y mexicanas. Actualmente es investigadora y profesora titular de tiempo completo del Cela y el posgrado en Estudios Latinoamericanos de la UNAM. Desde 2008 dirige el proyecto “Ética y política. El ‘sur’ y otros contextos culturales” (Papime 2007 / Conacyt 2009 / Papiit 2011–2013). Ha publicado dos libros en calidad de autora y cuatro en calidad de coordinadora y editora. Es autora de 35 ensayos y crónicas sobre teoría de la cultura, teoría de la memoria y antropología filosófica y fenomenológica. Su publicación más importante es el libro *Morada y memoria. Antropología y poética del habitar humano* (Barcelona, Gedisa, 2011). Y la más reciente, *El exilio como síntoma: literatura y fuentes* (Chile, Ediciones Metales Pesados-UNAM, 2016).

COHEN, Esther (Ciudad de México, 1949). Licenciada y Maestra en Letras Modernas y Doctora en Filosofía. Es investigadora de tiempo completo en el Centro de Poética del Ifil, UNAM. Actualmente coordina el proyecto Papiit “El pensamiento crítico de Walter Benjamin. Afinidades en tiempos de oscuridad”. Es autora de los libros *El silencio del nombre* (editado en francés por Éditions des Femmes), *La palabra inconclusa* y *Con el diablo en el cuerpo*

(stringendo) Violento, con brio (♩ = ca. 100)

89 89 colando

loco sf fff sf fff mf

5 loco sf fff mp mf

(Ped.)

(editado en francés por Lignes; en italiano por Ombre Corte y Mondadori); su último libro, *Los narradores de Auschwitz*, ha sido recitado por Paidós y traducido al francés por Presses Universitaires de l'Université de Montréal.

CUNINGHAME, Patrick (Portadown, Irlanda del Norte, 1959). Maestría en Historia, Universidad de Edimburgo, Escocia, 1983, diploma en Italiano del Instituto de Lingüistas, Londres, Inglaterra, 1994, y doctorado en Sociología, Universidad de Middlesex, Londres, Inglaterra, 2002. Profesor titular B en Sociología en el Departamento de Relaciones Sociales de la División de Ciencias Sociales y Humanidades, Universidad Autónoma Metropolitana- Unidad Xochimilco.

DAHMER, Helmut (Gotinga, Alemania, 1937). Sociólogo. Estudió sociología, filosofía y literatura en las universidades de Bonn, Gotinga y Frankfurt am Main (con Max Horkheimer, Theodor W. Adorno y Jürgen Habermas). De 1968 a 1992 fue editor en jefe de la revista psicoanalítica mensual *Psyche*, fundada en 1947 por Alexander Mitscherlich. Entre 1974 y 2002 enseñó sociología en la Universidad Tecnológica de Darmstadt. Es miembro de la Asociación Alemana de Sociólogos (DGS) y ha sido profesor invitado en las universidades de Berna, Lima e Innsbruck. Fue cofundador del Instituto para la Investigación Social de Hamburgo en 1984 y del Centro Psicoanálisis y Sociedad, de Lima, en 1986. Dahmer es editor de una colección anotada en alemán de diez volúmenes de los *Escritos de León Trotsky*. Algunos de sus libros son: *Libido und Gesellschaft: Studien über Freud und die Freudsche Linke* (Frankfurt, Suhrkamp, 1973; 3ra. edición ampliada, Münster, Westfälisches Dampfboot, 2013) [*Libido y sociedad. Estudios sobre Freud y la izquierda freudiana*, Madrid/Ciudad de México, Siglo XXI, 1983]; *La sociología después de un siglo de barbarie* (Lima, Friedrich Ebert-Stiftung, Serie Cuestión Perú, 2005); y *Divergenzen. Collected Papers* (Münster, Westfälisches Dampfboot, 2009).

DUSSEL, Enrique (Mendoza, Argentina, 1934, nacionalizado mexicano). Licenciado en Filosofía, Universidad Nacional del Cuyo, Mendoza, Argentina; doctor en Filosofía, Universidad Central de Madrid; licenciado en Estudios de la Religión, Instituto Católico de París; doctor en Historia, La Sorbonne, París, doctor *Honoris Causa*, Freiburg, Suiza, y Universidad Mayor de San Andrés, La Paz, Bolivia. Ha trabajado como profesor desde mediados de los

(calando)-----

Meno mosso (♩ = ca. 88) poco rall. ----->

82. nervoso

89.

loco 159...

7 8

(Ped.)

años 60 en diversas instituciones, entre otras: profesor titular “C” de tiempo completo del Departamento de Filosofía en la UAM-Iztapalapa, México, como profesor de Ética y de Filosofía Política en el Colegio de Filosofía, Facultad de Filosofía de la UNAM, y en Historia de la Filosofía Latinoamericana en el Posgrado de la misma Facultad. Fue Rector Interino de la UACM (2013–14). Ha dictado conferencias, seminarios y cursos en las universidades más importantes de diversas partes del mundo. Es investigador Nacional Nivel III, del SNI (2004–2014). Ha sido reconocido con distintos premios, entre los que destacan: Reconocimiento “Al Mérito Universitario” por la UNAM, Rectoría General (2002) y el Frantz Fanon Prize (2009). Entre sus obras (que pueden ser consultadas en <www.enrique-dussel.org>) destacan: *Filosofía de la Liberación*, Edicol, 1977 y posteriores ediciones; *Apel, Ricoeur, Rorty y la Filosofía de la liberación*, Universidad de Guadalajara, 1993; *Ética de la liberación en la edad de la globalización y de la exclusión*, Ciudad de México, Trotta / UAM-Iztapalapa / UNAM, 1998; *Towards an Unknown Marx. A Commentary on the Manuscripts of 1861-1863*, New York, Routledge, 2001; *Política de la liberación. Historia mundial y crítica*, Madrid, Trotta, 2007; *Política de la liberación. La arquitectónica*, vol. II, Madrid, Trotta, 2009, y *Filosofías del Sur. Descolonización y Transmodernidad*, México, Akal, 2016, entre otros libros.

ECHEVERRÍA ANDRADE, Bolívar (Riobamba, Ecuador, 1941 – Ciudad de México, 2010). Intelectual de origen ecuatoriano, nacionalizado mexicano, que ocupa un sitio destacado en la historia del pensamiento crítico contemporáneo. Obtuvo dos licenciaturas en la Universidad Central del Ecuador, en Filosofía y Derecho, en 1961. Magister artium en Filosofía en la Universidad Libre de Berlín, 1962-1966. En la UNAM obtuvo tres grados: licenciatura en Filosofía, 1974, maestría en Economía, 1991, y doctorado en Filosofía (1995). En esta misma universidad, desde el inicio mismo de su carrera como docente, en 1973, fue capaz de atraer auditorios de gran magnitud. Recibió el Premio Universidad Nacional a la Docencia (México, 1997), el Premio Pio Jaramillo Alvarado (Flacso-Quito, 2004) y el Premio Simón Bolívar Libertador al Pensamiento Crítico (Caracas, 2007). Fue reconocido con el nombramiento de Profesor Emérito en la UNAM. Revolucionó la lectura e interpretación de la obra de Marx desde su centro, *El capital*, y la proyectó teóricamente hacia terrenos novedosos. Su libro *El discurso crítico de Marx* y su participación en el consejo editorial de revistas como *Cuadernos Políticos*, marcaron un hito en la “teoría crítica de la sociedad” en América Latina. Su obra escrita comprende libros imprescindibles para la crítica de la modernidad

Più mosso (♩ = ca. 92)
con espressione
loco

delicato

(Ped.)

capitalista como *Las ilusiones de la modernidad*, *Vuelta de siglo*, *Valor de uso y utopía* y *La modernidad de lo barroco*. Destaca dentro de su legado teórico una original Teoría de la cultura, que le permitió edificar su conceptualización crítica del cuádruple etos de la modernidad, desde la cual descifra al barroquismo como una forma de resistencia cultural en Latinoamérica mediante la cual es posible y viable una “modernidad alternativa”, o sea, una “modernidad no-capitalista”. Cuenta con dos obras publicadas de modo póstumo: *Modernidad y blanquitud* y su brillante conceptualización crítica de la teoría histórico-crítica de la ciudad en *Modelos elementales de la oposición campo-ciudad. Anotaciones a partir de una lectura de Braudel y Marx*.

ESCALANTE, Evodio (Durango, México, 1946). Profesor fundador de la UAM-Iztapalapa donde imparte cursos de “Historia de la crítica literaria” y de “Poesía mexicana de los siglos XX-XXI”. Ha publicado diversos libros de crítica y ensayo entre los que se encuentran *José Gorostiza. Entre la redención y la catástrofe* (2001), *La vanguardia extraviada* (2003), *Breve introducción al pensamiento de Heidegger* (2007) y *Metafísica y delirio. El Canto a un dios mineral de Jorge Cuesta* (2011). Publicó al lado de Serge Fauchereau la edición facsimilar de *Irradiador. Revista de vanguardia* (UAM-Iztapalapa, 2012) que lanzaron a finales de 1923 en la Ciudad de México los estridentistas Manuel Maples Arce y Fermín Revueltas. Su libro más reciente es *Las sendas perdidas de Octavio Paz* (UAM-Iztapalapa-Ediciones sin Nombre, 2013).

ESPINOSA MIJARES, Óscar (Ciudad de México, 1979). Estudió Filosofía en la Universidad Iberoamericana y cursó la maestría de Comunicación y Cultura en la Universidad de Buenos Aires. Ha sido profesor en la UIA y Centro. Entre sus ensayos publicados se encuentran: “La infancia del cine, una revisión de la teoría cinematográfica de Siegfried Kracauer”, en *Historia y Grafía*, núm. 36, UIA, Ciudad de México, 2011; “Imágenes especulares de la modernidad: Benjamin y la fantasmagoría del s. XIX”, en José Luis Barrios, ed., *Fantasmagorías, mercancía, imagen, museo*, Ciudad de México, UIA, 2009 y “Tecnologías de lo público”, en Francisco Castro Merrifield, coord., *Comunicación, tecnología y subjetividad*, Ciudad de México, UIA, 2009. Actualmente es director general de Contorno, Centro de Prospectiva y Debate <www.contorno.org.mx>.

FERNÁNDEZ GONZALO, Jorge (Madrid, ESPAÑA, 1982). Doctor en Filología Hispánica por la Universidad Complutense, es además poeta, ensayista y traductor. Como poeta ha publica-

poco rall. -----

(Ped.)

autora de *El loco, el guerrero, el artista. Fabulaciones sobre la obra de Michel Foucault* (Ciudad de México, Plaza y Valdés / UAM-X, 1990); *El Señor de las uvas. Cultura y género* (Ciudad de México, UAM-X, 1997); *Foucault y el Poder* (Ciudad de México, UAM-X, 2002-2005), y es coautora de *El tiro de gracia* (Ciudad de México, Conaculta, 1998); también ha escrito numerosos artículos para libros colectivos y para diferentes revistas nacionales y extranjeras.

GARCÍA MORENO, José Ángel (Ciudad de México, 1961). Estudió en la Escuela de Cine en Praga, FAMU, y trabajó como aprendiz en los prestigiosos estudios de animación Bratři vříku, fundados por Jiří Trnka, en donde dirigió su primer cortometraje animado. Continuó su educación con una beca Fulbright en el taller de animación de la Escuela de Cine de la Universidad de California en los Ángeles (UCLA), en donde recibió el grado de MFA (Master in Fine Arts). Su trabajo ha sido exhibido y galardonado en los más importantes festivales de cine en el mundo. Ha recibido premios en La Habana, Toronto, San Francisco, México y Japón. Además ha sido nominado al Ariel y obtenido la prestigiosa beca de la Fundación MacArthur. En el 2010 fue nombrado por el Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey (ITESM) como uno de los más importantes “líderes académicos en el mundo”. Su trabajos más recientes incluyen cuatro cortometrajes sobre el tema de esclavitud y tráfico de personas, coproducidos por la estadounidense CAST (Coalition to Abolish Slavery and Human Trafficking) y el ITESM. Sus observaciones sobre narrativa visual, *Animando al dibujo del guion a la pantalla*, fueron publicadas en el 2013 por la ENAP como parte de la serie PAPIME (Programa de Apoyo a Proyectos para la Innovación y Mejoramiento de la Enseñanza). García Moreno vive en California y trabaja actualmente en colaboración con el Instituto Max Planck de Ienna, Alemania y el Taller de Animación Brinca en la pre-producción de un largometraje animado.

GARCÍA RUIZ, Pedro Enrique (Ciudad de México, 1970). Doctor en Filosofía por la UNAM. Realizó estudios posdoctorales en la Universidad Complutense de Madrid. Actualmente es profesor titular “a” de tiempo completo en la FFyL de la UNAM, donde imparte cursos tanto en la licenciatura como en el Programa de Maestría y Doctorado en Filosofía del cual es tutor en las áreas de Ética, Filosofía de la Cultura y Filosofía Política. Es miembro ordinario del Círculo Latinoamericano de Fenomenología (Clafen), miembro fundador de la Academia Mexicana de Ciencias, Artes, Tecnología y Humanidades, de la Association for Phenomenology and Cognitive Science, y del SNI. Áreas de investigación: filosofía moral,

1530

Andante tranquilo ♩ = ca. 100

delicato $89 \dots$

pp mf

(Ped.)

racionalidad práctica, hermenéutica y fenomenología. Ha publicado dos libros de su autoría y uno como coordinador, y 40 artículos (revistas especializadas y capítulos de libros) en Argentina, Colombia, Chile, España, México, Perú, y Portugal.

GARRIDO ELIZALDE, Patricia (Ciudad de México, 1962). Miembro de L'École Lacanienne de Psychanalyse. Practica el psicoanálisis en México. Doctorada en Psicología clínica por la UNAM con un estudio sobre las problemáticas autoinmunes y la discursividad médica. Interesada en la cuestión del cuerpo en la enseñanza de Jacques Lacan, sostiene una actividad que comporta un recorrido por los textos escritos y los seminarios. En su atención por los asuntos del cuerpo, sus expresiones y sus figuras, conjunta el psicoanálisis y las matemáticas a través de su tensión en la topología. Despojada de toda clínica referencial, como entidades personológicas, se ocupa del psicoanálisis en extensión. Ha participado en actividades en la Universidad París VIII y el Instituto Cervantes en París. Invitada a impartir seminarios sobre psicoanálisis para el doctorado en Psicología clínica de la UAQ y actividades en la Universidad Autónoma de Coahuila. En colaboración con otros miembros de L'École Lacanienne de Psychanalyse y *Campus expandido* sostuvo, en 2012, un seminario sobre “El sur y sus sujetos deseantes”, en el MUAC.

GASCA SALAS, Jorge (Ciudad de México, 1963). Doctor en Filosofía por la UNAM y profesor-investigador de la Sección de Estudios de Posgrado e Investigación (Planeación Territorial), ESIA-Zacatenco, IPN. Autor de los libros: *La ciudad, pensamiento crítico y teoría* (Ciudad de México, IPN, 2005) y *Pensar la ciudad: entre ontología y hombre* (Ciudad de México, IPN, 2007). Co-coordinador del libro *Territorialidades y corporalidades. Ensayos de ciencias sociales* (Ciudad de México, Ciecás-IPN, 2011). Editor del libro *Modelos elementales de la oposición campo-ciudad*, de Bolívar Echeverría (Ciudad de México, Itaca, 2013).

GÓMEZ, Rodolfo (Buenos Aires, Argentina, 1969). Licenciado en Ciencias de la Comunicación, Magíster en Investigación en Ciencias Sociales, y candidato a Doctor en Ciencias Sociales (UBA). Se desempeña como docente de la UBA y como investigador y docente en la Facultad de Educación y de Comunicación Social de la Usal. En la misma unidad académica dicta además cursos de Metodología de la Investigación en las Maestrías de Periodismo de Investigación, de Marketing Político y de Educación. En el Programa Latinoamericano de Educación a Distancia (PLED), que cuenta con el apoyo del Programa de

The image shows a musical score for piano, consisting of three staves. The top staff is the right hand, the middle is the left hand, and the bottom is the bass line. The music is in a key with one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The score includes various dynamic markings: *pp* (pianissimo), *p cantabile* (piano cantabile), *mp* (mezzo-piano), and *mf* (mezzo-forte). There are also articulation markings: *loco* (loco) and *rall.* (rallentando). The score features several slurs and phrasing marks. The piece ends with a pedal point in the left hand, indicated by a 'Ped.' marking and a double bar line.

Estudios de Posgrados Latinoamericanos (PPEL) de la UNAM, dicta –junto con Eduardo Grüner– el curso “La Escuela de Frankfurt: controversias sobre su legado teórico”; y en la Facultad de Humanidades de la Unicen se encuentra dictando el seminario “La Escuela de Frankfurt: de la negatividad a la acción comunicativa y la metamorfosis de la crítica cultural a inicios del siglo XXI”. Entre sus principales publicaciones tenemos: “Políticas públicas de comunicación y Estados capitalistas en América Latina: una interpretación desde tres teorías (del Estado, la comunicación y el conflicto social)”, en Marcos Dantas, comp., *Avances en los procesos de democratización de la comunicación en América Latina*, Buenos Aires, Clacso, 2014; “Esfera pública, medios masivos de comunicación y conflicto sindical en el marco de la crisis económica argentina”, en Atilio Boron, comp., *Sujetos y conflictos en la teoría política* (Buenos Aires, Luxenburg, 2011), y “Las miradas de Habermas y Offe sobre el Estado benefactor”, en Mabel Thwaites Rey, comp., *Estado y marxismo. Un siglo y medio de debates* (Buenos Aires, Prometeo, 2007).

GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Mauricio (Ciudad de México, 1975). Tiene estudios de licenciatura en Etnología por la ENAH, con especialidad y maestría en Desarrollo Rural por la UAM-X, donde estudia el doctorado. Asimismo, cuenta con estudios de maestría en Teoría Psicoanalítica en el CPL, que actualmente coordina. Practica el psicoanálisis y trabaja como profesor de asignatura de la licenciatura en Antropología Social de la ENAH, en la licenciatura en Etnomusicología de la Escuela Nacional de Música de la UNAM, en la maestría en Teoría Psicoanalítica del CPL y como asesor del Sistema de Universidad Abierta y Educación a Distancia de la FCPyS de la UNAM. Es miembro del Centro de Investigación y Capacitación Rural (Cedicar), del consejo editorial de *Textur-a*, revista de psicoanálisis y colaborador del suplemento *La Jornada del Campo* del periódico *La Jornada*.

GUILLÉN, Manuel (Ciudad de México, 1972). Es licenciado y maestro en Filosofía por la UNAM. Ha sido profesor de Filosofía y periodista cultural desde 1996, en diversas publicaciones nacionales. Su campo de estudio es la estética y la filosofía política. Es profesor virtual en el SUAED de la UNAM e instructor empresarial independiente. Actualmente realiza su investigación doctoral sobre Fredric Jameson y las estrategias textuales del análisis cultural.

HERNÁNDEZ, Manuel (Ciudad de México, 1963). Practica el psicoanálisis en la Ciudad de México. Es miembro de la ELP, de la que fue director en el período 2004-2008. En

Meno mosso (♩ = ca. 76) A tempo (♩ = ca. 88) loco loco

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves (treble and bass clef). The score is divided into several sections. The first section is marked 'Meno mosso (♩ = ca. 76)' and includes dynamics 'mp' and 'p'. The second section is marked 'A tempo (♩ = ca. 88)' and includes dynamics 'pp' and 'p'. The third section is marked 'loco' and includes dynamics 'pp' and 'p'. The fourth section is also marked 'loco'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and triplets. There are also markings for 'lontano' and 'loco' above the staff. The bottom left corner has a pedal marking '(Ped.)' with a right-pointing arrow.

2009 participó en la fundación de “e-diciones”, editorial electrónica de la ELP que publicó su libro *El sueño de la inyección a Irma*. Coordina desde el año 2009 el seminario llamado “Transformarse en analista” que estudia las principales propuestas de lo que se suele llamar *formación de psicoanalistas*. Actualmente está en su tercera etapa, “Lectura serial de los seminarios de Jacques Lacan”. Ha publicado en diversas revistas de México y el extranjero, y lo más reciente es *Lacan en México. México en Lacan. Miller y el mundo*, México, Ediciones Navarra y Anchomundo, 2016.

HONNETH, Axel (Essen, Alemania, 1949). Cursó filosofía, sociología y germanística en las universidades de Bochum y de Bonn, hizo su doctorado en Berlín en 1983 y obtuvo la habilitación en el área de filosofía por la Universidad de Frankfurt en 1990. Desde 1996 es profesor en el área de Filosofía en la Universidad de Frankfurt, y desde el 2001, también director del Instituto de Investigación Social de la misma Universidad. Desde el 2011 es, además, Jack C. Weinstein Professor for the Humanities en el Departamento de Filosofía de la Columbia University. Entre sus obras más relevantes se cuentan: *Kritik der Macht* (1983) [*Crítica del poder: fases en la reflexión de una teoría crítica de la sociedad*, Madrid, Machado, 2009]; *Kampf um Anerkennung. Zur moralischen Grammatik sozialer Konflikte* (1994) [*La lucha por el reconocimiento: por una gramática moral de los conflictos sociales*, Barcelona, Crítica, 1997]; *Umverteilung oder Anerkennung? Eine politisch-philosophische Kontroverse* (2003) [*¿Redistribución o reconocimiento?: un debate político-filosófico*, La Coruña, Fundación Paideia Galiza; Madrid, Morata, 2006]; *Verdinglichung* (2005) [*Reificación: un estudio en la teoría del reconocimiento*, Buenos Aires, Katz, 2007], y *Das Recht der Freiheit: Grundriß einer demokratischen Sittlichkeit* (2011), todavía sin traducción al español, su última publicación relevante. En español existe también la colección de artículos: *Crítica del agravio moral*, México / Buenos Aires, UAM / FCE, 2009, *El derecho de la libertad*, Buenos Aires / Madrid, Katz, 2014, y *Patologías de la libertad*, Buenos Aires, Editorial Las Cuarenta, 2016.

ILG, Andreas (Bonn, Alemania, 1973). Psicoanalista y crítico literario. Imparte cursos en la UNAM, en la UIA y en 17, Instituto de Estudios Críticos. Realizó su doctorado en Literatura Comparada en la UNAM con un proyecto sobre “Walter Benjamin y las crónicas de la Ciudad de México”. Sus investigaciones se concentran, por un lado, en el psicoanálisis y, por el otro, en la Teoría crítica, particularmente el pensamiento de Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y las reflexiones de Jacques Derrida en torno de la escritura.

calando ----- Nostalgico, lamentoso (♩ = ca. 76) stringendo -----

(Ped.) → * Ped. * Ped. →

al portugués; al rumano, al búlgaro y al italiano. E incluida como Filósofa Latinoamericana en *Biographical Dictionary of Twentieth-Century Philosophers*, London and New York, Routledge, y en *Identidad, Integración y Creación cultural en América Latina. El desafío del Mercosur*, UNESCO, Argentina, Editorial de Belgrano.

LARRAURI OLGUÍN, Gibrán (Ciudad de México, 1980). Psicoanalista. Doctorando en Filosofía por la UIA y maestro en Psicoanálisis y Cultura por la Escuela Libre de Psicología de Puebla. Licenciado en Psicología por la Universidad Justo Sierra. Docente de los departamentos de Filosofía y Comunicación de la UIA, docente de Dimensión Psicoanalítica, del Colegio de Psicoanálisis Lacaniano y de la Maestría en Arte del Instituto Cultural Helénico. Ha publicado diversos artículos sobre psicoanálisis en México, Argentina, Brasil, Ecuador, Chile, Colombia, Costa Rica y España.

LAVISTA, Mario (Ciudad de México, 1943). Estudió en el Taller de Composición de Carlos Chávez, y análisis musical con Rodolfo Halffter en el Conservatorio Nacional de Música; de 1967 a 1969 fue becado por el gobierno francés para estudiar con Jean Etienne Marie en la Schola Cantorum. Asistió a seminarios sobre música nueva impartidos por Henri Pousseur. En 1969 fue alumno en el Curso de Música Nueva impartido por Karlheinz Stockhausen en la Reinische Musikschule de Colonia y participó en los Cursos Internacionales de Música Nueva en Darmstadt, Alemania. Desde hace años ha trabajado en estrecha colaboración con algunos notables instrumentistas interesados en la exploración y la investigación de las nuevas posibilidades técnicas y expresivas que ofrecen los instrumentos tradicionales. En 1987 le otorgaron la beca de la Fundación Guggenheim para escribir su ópera *Aura* basada en el relato de Carlos Fuentes, y fue nombrado miembro de la Academia de Artes. En 1991 recibió el Premio Nacional de Ciencias y Artes y la medalla Mozart y dos años después el Conaculta lo distinguió como creador emérito. En 1998 ingresó a El Colegio Nacional. En 2013 recibió el Premio de la Música Iberoamericana Tomás Luis de Victoria que otorga la Sociedad de Compositores de España. Actualmente imparte las cátedras de análisis y lenguaje musical del siglo XX en el Conservatorio Nacional de Música, y es director de *Pauta*, cuadernos de teoría y crítica musical. Entre sus obras recientes están: *Salmo* para soprano, cuatro crócalos y contrabajo, *Tres cantos a Edume* para orquesta y *Músicas de cristal* para armónica de cristal y percusiones.

The image shows a musical score for piano, consisting of three staves (treble, middle, and bass clefs). The score is marked with various dynamics and performance instructions. At the top, it says "energico (lo stesso tempo)". The first staff has a "loco" marking and a "6" indicating a sextuplet. The first measure is marked "ff". The second measure has a "7" and "loco" marking. The third measure is marked "mp". The fourth measure is marked "mf subito". The second staff has a "7" and "loco" marking. The third staff has a "6" and "mf subito" marking. The score is marked with "ff" in the first and second measures, and "mp" and "mf subito" in the third and fourth measures. There are also some "89" markings above the staves. At the bottom left, there is a "(Ped.)" marking with a line extending to the right.

LEÓN DEL RÍO, Yohanka (La Habana, Cuba, 1962). Master of Arts en Filosofía, Minsk, URSS, 1985, Master en Pensamiento Latinoamericano, Santa Clara, 1998, y doctora en Filosofía por la Universidad de La Habana, Cuba (2006). Profesora de Filosofía y del idioma ruso, Minsk, URSS, 1985; profesora titular de Filosofía en la Universidad de La Habana, 2006, e investigadora auxiliar en la Academia de Ciencias de Cuba y en el Instituto de Filosofía, La Habana. Ha publicado, entre otros: “Debate en torno a la utopía en el pensamiento social crítico-alternativo al pensamiento único”, en *Paradigmas emancipatorios en América Latina. Diversidad y articulación de pensamientos y prácticas*, Editorial Academia, Instituto de Filosofía, 2005, pp. 161-185; “Las razones de la utopía del mundo sin utopías”, en Concurso Internacional Pensar a contracorriente III, Editorial Ciencias Sociales, La Habana, 2006, pp. 399-491, *La filosofía en su tiempo histórico*, coordinadora Editorial Ruth-Ciencias sociales, 2013 y “¿Para qué sirve Žižek?”, reseña en *Revista Cubana de Ciencias sociales*, No 43, 2013.

LEYVA, Gustavo (Ciudad de México, 1959). Estudios de Doctorado en Filosofía en la Eberhard-Karls-Universität Tübingen en Alemania con una beca del DAAD (Deutscher Akademischer Austausch Dienst – Servicio Alemán de Intercambio Académico) (1991-1996). Estancia posdoctoral en el Philosophisches Seminar de la Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg en el marco de una beca de la Fundación Alexander von Humboldt (2001-2002). Profesor e investigador de tiempo completo del Departamento de Filosofía de la UAM-I desde 1991. Es miembro del SNI. Entre sus publicaciones destacan *Intersubjetividad y Gusto. Un ensayo sobre el enjuiciamiento estético, el sensus communis y la reflexión en la “Crítica de la Facultad de Juzgar”* (México, 2002), así como sus ediciones de *Política, identidad y narración* (México, 2003), *La Teoría Crítica y las tareas actuales de la crítica* (Barcelona, 2005) y *La Filosofía de la Acción. Un análisis histórico-sistemático de la acción y la racionalidad práctica en los clásicos de la filosofía* (Madrid, 2008).

LINDIG CISNEROS, Erika (Ciudad de México, 1971). Doctora en Filosofía por la UNAM y profesora de filosofía del lenguaje y estética en la FFyL de la misma institución. Ha publicado diversos artículos sobre análisis y crítica del discurso, escritos individualmente o en coautoría como resultado del debate interdisciplinario. A partir del año de 1999 participa en diversos proyectos de investigación que han abordado desde una perspectiva crítica los

1536

The image shows a musical score for piano, likely from a 19th-century composer given the performance directions. The score is written for three staves: the upper staff for the right hand, the middle staff for the left hand, and the lower staff for the bass. The music is in a minor key, indicated by the key signature. The score is divided into four measures. The first measure is marked 'calando' and '89', with a dynamic of 'p'. The second measure is marked 'come un eco' and '89', with a dynamic of 'pp'. The third measure is marked '89' and has a dynamic of 'ppp'. The fourth measure is marked 'in lontananza' and '89', with a dynamic of 'pp' and a 'loco' marking. The score includes various dynamic markings: 'f', 'mf', 'mp', 'p', 'ppp', and 'più p'. There are also performance instructions like 'mp > pp' and '3' (triplets). The score is numbered 6, 7, and 8 at the bottom of the staves. A 'Ped.' marking is at the bottom left.

problemas de la alteridad en relación con el discurso de las humanidades. Sus publicaciones más recientes son: “Hacia un vocabulario para pensar el sujeto. Sujeto y discurso en el trabajo de M. Bajtín”, en María Stoopen Galán, coord., *La cuestión del sujeto en torno al relato* (Ciudad de México, FFyL-UNAM, 2012); “Estrategias discursivas carnalescas: algunas posibilidades críticas”, en Irene Fenoglio, et al., coords., *Análisis del discurso: Estrategias y propuestas de lectura* (Ciudad de México, Bonilla Artigas / UAEM, 2012), y Ana María Martínez de la Escalera y Erika Lindig, coords., *Alteridad y exclusiones. Vocabulario para el debate social y político* (Ciudad de México, FFyL-UNAM / Juan Pablos).

LIZARAZO ARIAS, Diego (Bogotá, Colombia, 1970). Maestro y Dr. en Filosofía por la UNAM y profesor-investigador de tiempo completo en la UAM-X. Miembro del SNI, nivel II. Premio 2008 a la Investigación en Ciencias Sociales y Humanidades y Premio 2007 a las Áreas de Investigación Educación y Comunicación Alternativa de la UAM. Fue director del seminario *Fronteras de la interpretación* del IIS de la UNAM. Autor de más de cincuenta artículos sobre Hermenéutica de la cultura, Teoría de la imagen y Filosofía de la comunicación. Es autor de los libros: *Los anillos signícos; fuerzas, signos y juegos* (1997); *La reconstrucción del significado* (1998); *Un rastro en la nieve* (2002); *La fruición filmica* (2004); *Iconos, figuraciones, sueños. Hermenéutica de las imágenes* (2004); *El espacio lúdico* (2006), *La dislocación del sentido* (2008) y *La sociedad eléctrica* (2008). Así como coordinador de los libros: *Sociedades icónicas* (2007); *Interpretaciones icónicas* (2007); *Íconicas mediáticas* (2007) y *Semántica de las imágenes* (2007).

Löwy, Michael (São Paulo, Brasil, 1938). Estudió Ciencias Sociales en la USP y en 1976 obtuvo un doctorado en la Université Paris V. Vive en París desde 1969. Director de investigaciones emérito y medalla de plata del CNRS en 1994. Sus trabajos sobre filosofía política y sociología de la cultura han sido publicados en 29 idiomas. Entre sus obras cabe destacar: *El pensamiento del Che Guevara* (Ciudad de México, Siglo XXI, 1971), *La teoría de la revolución en el joven Marx* (Ciudad de México, Siglo XXI, 1971), *Guerra de los dioses. Religión y política en América Latina* (Ciudad de México, Siglo XXI, 1999), *Walter Benjamin: Aviso de incendio* (Buenos Aires, FCE, 2012), *El marxismo en América Latina. Antología* (Santiago de Chile, LOM, 2007) y *Ecosocialismo. La alternativa radical a la catástrofe capitalista* (Buenos Aires, Herramienta, 2011).

LOZANO DE LA POLA, Rían (Cuenca, España, 1980). Dirigió la Secretaría de Investigación y Proyectos Académicos del Programa Universitario de Estudios de Género (PUEG) de la UNAM, México, entre 2011 y 2014. Licenciada en Historia del Arte, Rían Lozano

(calanda)----- Lontano, estatico (♩) = ca 80

5 8 *ancora più p* 7 8 *pp* 5 8 *mf* 7 8 *pp* 5 8 *mf* 7 8 *p* 5 8

(Ped.) →

es doctora en Filosofía por la Universitat de València (España). Ha realizado estancias de investigación predoctoral en Goldsmiths College (University of London) y en el PUEG (UNAM), y posdoctoral en la Université Rennes 2 (Francia). Ha sido profesora en diferentes universidades de España y actualmente imparte clases de posgrado en la UNAM. Curadora independiente y crítica de arte. Su trabajo se centra en el análisis de prácticas culturales (no normativas) y sus conexiones con la pedagogía, la creación de *otras* epistemologías, la acción política, el feminismo, la subalternidad y las nociones de representación y poder. En 2010 publicó el libro *Prácticas culturales a-normales* y en 2012 coordinó, junto con M. Belasutegui-goitia, el libro *Pedagogías en espiral. Experiencias y prácticas* (PUEG-UNAM).

MADUREIRA, Miriam M.S. –Mesquita-Sampaio de Madureira, Miriam– (Sao Paulo, Brasil, 1966). Doctora en Filosofía por la Johann Wolfgang Goethe Universität de Frankfurt donde realizó sus estudios bajo la dirección de Axel Honneth. Actualmente es profesora-investigadora de tiempo completo del Departamento de Humanidades de la UAM-C. Es autora de los libros *Leben und Zeitkritik in Hegels frühen Schriften* (Frankfurt, Peter Lang, 2005) y *Kommunikative Gleichheit* (Bielefeld), además de artículos de investigación. Pertenece al SNI.

MALDONADO GOTI, Helena (Ciudad de México, 1971). Cursó sus estudios de licenciatura en la Facultad de Psicología en la UNAM y sus estudios de maestría y doctorado en Filosofía, también en la UNAM. Desde el año 2005, se dedica a la práctica psicoanalítica; es miembro de la École Lacanienne de Psychanalyse y ha impartido seminarios y cursos en diversas instituciones del país como la Universidad Iberoamericana; la UPN; en el Instituto ELEIA, en el Círculo Psicoanalítico Mexicano y en el Colegio Lacaniano de Psicoanálisis.

MARTÍNEZ DE LA ESCALERA, Ana María (Montevideo, Uruguay, 1953). Licenciada, maestra y doctora en Filosofía por la UNAM. Catedrática de Estética en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, y coordinadora del proyecto de investigación *Alteridad y exclusiones* del Programa Universitario de Estudios de Género (PUEG) y de la misma Facultad. También es integrante del SNI. Su apuesta crítica más reciente aparece en dos pequeños libros que reflejan cómo la inteligencia puede trabajar colectivamente: *Estrategias de resistencia* (Ciudad de México, UNAM, 2007) y *Feminicidio. Actas de denuncia y controversia* (Ciudad de México, UNAM, 2010).

MIER, Raymundo (Apatzingán, Michoacán, México, 1953). Lingüista por la ENAH y Doctor en Filosofía por la Universidad de Londres. Profesor-investigador en la UAM-X, en el Departamento de Educación y Comunicación / Posgrado en Ciencias Sociales. Profesor

1538

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves (treble and bass clef). The score is divided into measures, with specific measures highlighted: measure 5, measure 7, and measure 8. Measure 5 is marked with a '5' above the staff and an '8' below it. Measure 7 is marked with a '7' above the staff and an '8' below it. Measure 8 is marked with an '8' above the staff. The score includes dynamic markings such as *pp* (pianissimo) and *mf* (mezzo-forte). There are also tempo markings: *rubato* above measure 5, and *a tempo* above measure 7. A *poco* marking is placed between measures 7 and 8. Performance instructions include *(Ped)* at the bottom left and *pp* at the bottom right. The music features complex rhythmic patterns and chromatic movement.

de Teoría Antropológica y de Filosofía del Lenguaje en la ENAH. Profesor-investigador desde 1977 hasta la fecha, en la UAM-X. Autor de numerosas publicaciones en México y en el extranjero, con más de noventa capítulos en libros colectivos y cerca de cien artículos y textos producto de la investigación. Entre sus libros tenemos: *Introducción al análisis de textos* (Trillas, 1984); *El desierto de espejos* (Plaza y Valdés, 2002); *Identidades en movimiento* (UIA, 2004), *Malinalco. La congregación de los tiempos* (UAEM, 2005), y *Freud and the Baroque. Allegory, Aesthetics and Silence in Psychoanalytic Theory* (IPOC, 2013).

MILLÁN MONCAYO, Márgara (Ciudad de México, 1954). Es socióloga y doctora en Antropología Social. Profesora e Investigadora de la FCPyS de la UNAM, en la carrera de Sociología. Adscrita al Celsa de esa Facultad. Sus líneas de trabajo han sido género y cultura, movimientos sociales y crítica a la modernidad. Es autora del libro *Derivas de un cine en femenino* (Ciudad de México, Miguel Ángel Porrúa, 2000). Entre sus publicaciones más recientes se encuentran: “El *ethos* barroco y los anclajes de una modernidad no capitalista”, en *Bolívar Echeverría. Crítica e interpretación*, Diana Fuentes, Carlos Oliva e Isaac García Venegas eds. (Ciudad de México, Itaca, 2012, pp. 281–292); “Apuesta por el ‘valor de uso’: aproximación a la arquitectónica del pensamiento de Bolívar Echeverría”, en coautoría con Daniel Inclán y Lucía Linsalata, Ecuador, revista *Iconos*, Flacso, núm. 43, mayo de 2012; “De la *périphérie* vers le centre: origines et héritages de feminismes latino-américaines”, en *Revue Tiers Monde*, núm. 209, enero-marzo 2012, Institute d’Etude du developpement économique et social, Université de Paris I, Armand Colin / Université Paris I, IEDES, pp. 37–52, y “Feminismos, postcolonialidad, descolonización: ¿Del centro a los márgenes?”, en revista *Andamios*, vol. 8, núm. 17, sept-dic., 2011, pp. 11–36.

1539

MODONESI, Massimo (Roma, Italia, 1971). Maestro y doctor en Estudios Latinoamericanos por la UNAM. Profesor titular de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México, donde fue Coordinador del Centro de Estudios Sociológicos. Director de la revista *OSAL* del Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (Clacso) desde 2010. Ha publicado los siguientes libros: *Subalternidad, antagonismo, autonomía. Marxismo y subjetivación política* (Buenos Aires, Prometeo / Clacso, 2010; en inglés: Londres, Pluto Press, 2013); *El Partido de la Revolución Democrática* (Ciudad de México, Nostra, 2009); *La crisis histórica de la izquierda socialista mexicana* (Juan Pablos / UACM, 2003) y, como coordinador (con Julián Rebón), *Una década en movimiento. Luchas populares en Amé-*

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves. The score includes various dynamic markings such as *pp*, *p*, *mf*, and *f*, as well as performance instructions like *delicato*, *cresc.*, and *rit.*. Tempo markings include *se*, *allargando*, *a tempo*, *molto rit.*, and *rit.*. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and is marked with a *Ped.* (pedal) instruction at the bottom left.

rica Latina (2000-2009), (Buenos Aires, Prometeo / Clacso, 2011); con Claudio Albertani y Guiomar Rovira, *La autonomía posible. Emancipación y reinención de la política* (Ciudad de México, UACM, 2009) y con Elvira Concheiro y Horacio Crespo, *El comunismo: otras miradas desde América Latina* (Ciudad de México, CEEICH-UNAM, 2007); *Horizontes gramscianos* (Ciudad de México, FCPyS-UNAM, 2013).

OLIVER COSTILLA, Lucio Fernando (Guadalajara, México, 1950). Licenciado en Relaciones Internacionales por el Colmex, maestría y doctorado en Sociología por la UNAM y posdoctorado en Sociología Política por el Posgrado en Sociología de la UFC. Actualmente es Profesor titular C de tiempo completo; SNI II, Conacyt. Adscripción laboral: Cela (investigación) / CES (docencia), FCPyS, UNAM y Programa de Posgrado en Estudios Latinoamericanos (docencia), UNAM. Publicaciones recientes: *Gramsci: la otra política* (responsable), México, Itaca, 2013; *Dominação e hegemonia burguesa na transnacionalização do capital. O estado do Ceará na "Era Tasso" (1987/2002)*, Brasil, UECE, 2012, *El Estado ampliado en Brasil y México*, Ciudad de México, UNAM, 2009, y *Poder y política en América Latina* (autor y coordinador con Teresa Castro), Ciudad de México, Siglo XXI, 2005. Experiencia académica administrativa: coordinador del Programa de Posgrado en Estudios Latinoamericanos, UNAM (2005-2010) y coordinador del Cela, FCPyS, UNAM (1994-1996).

OROZCO GARIBAY, José Manuel (Ciudad de México, 1956). Licenciado en Filosofía por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM; maestro en Filosofía por la Escuela de Graduados en Artes y Ciencias de la Universidad de Nueva York, doctor en Filosofía por la UIA, y Becario Fullbright-Laspau generación 1980-1986. Catedrático de tiempo completo del ITAM, en el Departamento Académico de Estudios Generales. Ha impartido los cursos de Ideas e Instituciones Políticas y Sociales I, II y III. Actualmente enseña Historia Socio-Política de México y Problemas de la Realidad Mexicana Contemporánea. Ha publicado, entre otros libros: *En torno a Hegel* (Ciudad de México, ETM, 2006), *Tres ensayos sobre la muerte* (Ciudad de México, ETM, 2009) y *De la ausencia. Cinco ensayos* (Ciudad de México, ETM, 2012).

ORTEGA ORTIZ, Reynaldo Yunuen (Ciudad de México, 1968). Doctor en Ciencia Política por la Universidad de Columbia en Nueva York y maestro en Gobiernos Comparados

1540

The image shows a musical score for piano, consisting of four measures. The first measure is marked 'a tempo' and 'pp'. The second measure is marked 'pp'. The third measure is marked 'p dolce'. The fourth measure is marked 'allargando' and 'p'. The score includes dynamic markings, articulation marks, and a pedal point at the bottom.

por la LSE. Profesor-investigador del Centro de Estudios Internacionales del Colmex desde 1998, fue director de la revista *Foro Internacional*. Obtuvo el Premio Nacional de Investigación Social y Opinión Pública 2012. Sus libros más recientes son: *Movilización y democracia: España y México* (Ciudad de México, Colmex, 2008); *Caminos a la democracia* (Ciudad de México, Colmex, 2001). Con Salvador Martí i Puig y Fernanda Somuano, eds., *La democracia en México. Un análisis a 10 años de la alternancia*, Barcelona, Bellaterra, 2011; con Gustavo Vega, *Poder y política en los Estudios Internacionales*, Ciudad de México, Colmex, 2011, *Poder y política en el mundo contemporáneo*, Ciudad de México, Colmex, 2011 y con Luis Fernando Lara y Martha Lilia Tenorio, eds., *De Amicitia et Doctrina. Homenaje a Martha Elena Venier*, Ciudad de México, Colmex, 2007. También ha publicado en revistas especializadas como: *Democratization, Journal of Latin American Studies* e *International Journal*.

PEREYRA, Guillermo (Córdoba, Argentina, 1979). Licenciado en Ciencia Política por la Universidad Nacional de Villa María (Argentina), y maestro y doctor en Ciencias Sociales por la Flacso-México. Realizó una estancia de investigación posdoctoral entre febrero de 2010 y enero de 2012 en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM. Se ha desempeñado como Profesor de Tiempo Parcial en la Maestría en Derechos Humanos y Democracia de la Flacso, México, y como profesor de asignatura en la Facultad de Ciencias Políticas de la UNAM y el Instituto Tecnológico Autónomo de México. Ha publicado el libro *Sobre la soledad. En torno a una política imposible*, Buenos Aires, Ediciones del Signo, 2010. Es autor de diversos artículos publicados en revistas que incluyen *Revista Mexicana de Sociología*, *Andamios*, *Signos filosóficos*, *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, *Perfiles Latinoamericanos*, *Metapolítica*, y *Utopía y Praxis Latinoamericana*. Actualmente se desempeña como profesor en la Maestría en Teoría crítica de 17, Instituto de Estudios Críticos, y como profesor de asignatura en el Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora.

POLIDORI, Ambra (Ciudad de México, 1954). Hija de padres italianos. Es Licenciada en Lengua y Literaturas Hispánicas por la UNAM, investigadora y periodista cultural. Se desarrolla de manera autodidacta en el campo de las artes, haciendo video, fotografía, instalación y ambientación desde 1985. En 1988 se casa con el artista multidisciplinario Raymundo Sesma, con quien vive en la actualidad. Su obra se ha expuesto de manera individual en México, Estados Unidos, Francia, Italia, España y Cuba. De manera colectiva ha participado

(allargando) ----- Grave, oscuro (♩ = ca. 69) rall. e perdendosi ----- lunga

1891 sotto voce p più p pp lunga

pp ppp lunga

il bosso legato es

(Ped.)

en más de cien exposiciones. Su trabajo se encuentra en numerosas colecciones privadas y en 30 colecciones públicas, entre las cuales podemos mencionar: El Museo del Barrio, Nueva York; Maison Européenne de la Photographie y Bibliothèque Nationale, París; Accademia Carrara, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, Bergamo, Italia; Banco de España, Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), Valencia, y el Museo Municipal de Bellas Artes, Santa Cruz de Tenerife, Islas Canarias, España; Museo Nacional de Bellas Artes y Fototeca de Cuba, La Habana; Museo de Arte Moderno (MAM), Centro de la Imagen, Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC), Museo de Arte Carrillo Gil y La Colección Jumex, Ciudad de México. En la actualidad trabaja con la Galería Fernando Pradilla en Madrid y la Galería Patricia Conde en la Ciudad de México.

RABINOVICH, Silvana (Rosario, Argentina, 1965). Doctora en Filosofía por la FFyL de la UNAM, MA en Filosofía por la Universidad Hebrea de Jerusalén y Licenciada en Filosofía por la Universidad Nacional de Rosario, Argentina. Investigadora de tiempo completo en el IIFL, UNAM. Tutora en el Posgrado en Filosofía de la FFyL UNAM. Autora de, entre otros, *La Biblia y el drone. Sobre usos y abusos de figuras bíblicas en el discurso político de Israel* (Madrid, IEPALA, 2013), y *La huella en el palimpsesto. Lecturas de Levinas* (Ciudad de México, UACM, 2005) [*La trace dans le palimpseste. Lectures de Lévinas*, Paris, L'Harmattan, 2003]. Traductora del hebreo de Buber y del francés de Levinas, Cixous y Traverso, entre otros. Miembro del SNI.

1542

RAUNIG, Gerald (Klagenfurt, Austria, 1963). Filósofo y teórico del arte, vive en Viena. Profesor en la University of Klagenfurt y la University of Luneburg. Trabaja en la Universidad de Zurich y es coeditor del EIPCP (European Institute for Progressive Cultural Policies), Viena, así como coordinador de los proyectos de investigación transnacionales Republicart (<http://republicart.net>, 2002–2005), Transform (<http://transform.eipcp.net>, 2005–2008) y Creating Worlds (<http://creatingworlds.eipcp.net>, 2009–2012). Es asimismo miembro y editor del colectivo editorial de la revista austriaca *Journal for Radical Democratic Cultural Politics, Kulturrisse*. Autor de varios libros y ensayos sobre teoría del arte, estética política, políticas culturales y políticas de la diferencia. Entre sus libros tenemos: *Arte y Revolución* (2005), *Mil máquinas* (2008) y *Fábricas del saber, industrias de la creatividad* (2012).

RAY, Gene (Syracuse, Nueva York, EU, 1963). Recibió su Doctorado en Estudios Interdisciplinarios (filosofía, literatura comparada, historia del arte y estudios de cine y medios) de

The image shows a musical score for piano. The tempo is marked 'Andante misterioso (♩ = ca. 88)'. The score is in 4/4 time and features a complex rhythmic structure with many sixteenth and thirty-second notes. Dynamic markings include *pp* (pianissimo), *ff* (fortissimo), and *mf* (mezzo-forte). There are also performance instructions like 'il basso sotto voce' and 'deciso', 'loco'. The score includes a 'Ped' (pedal) marking at the bottom left. The piece is marked with '7' and '8' at the beginning and end of sections, possibly indicating fingerings or measures. The notation includes various articulations and slurs.

la Universidad de Miami en 1997. Es Profesor Asociado en el programa de Maestría CCC –un programa de investigación– en la Universidad de Arte y Diseño de Génova. Es autor de *Terror and the Sublime in Art and Critical Theory* [El terror y lo sublime en el arte y la Teoría crítica] (Palgrave Macmillan, 2005); y editor de *Joseph Beuys: Mapping the Legacy* [Joseph Beuys: mapeo de un legado] (DAP, 2000). Además es coeditor de *Critique of Creativity: Precarity, Subjectivity and Resistance in the “Creative Industries”* [Crítica de la creatividad: precariedad, subjetividad y resistencia en las “industrias creativas”] (Mayfly, 2012), y de *Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique* [Arte y práctica crítica contemporánea: reinención de la crítica institucional] (Mayfly, 2009).

REGUILLO CRUZ, Rossana (Guadalajara, México, 1955). Licenciada y Maestra en Comunicación por el ITESO y Doctora en Ciencias Sociales por el Ciesas / Universidad de Guadalajara, Jalisco, México. Profesora invitada en diversas universidades de Latinoamérica, España y Estados Unidos, e investigadora y analista de la cultura y de la comunicación. Premio Nacional de Antropología a la mejor investigación otorgado por el INAH, México, 1995 y Miembro de la Academia Mexicana de las Ciencias. Autora de una amplia obra que ha aparecido tanto en publicaciones nacionales como internacionales. Entre sus libros se cuentan: *Estrategias del desencanto. La emergencia de culturas juveniles en Latinoamérica* (Buenos Aires, Norma, 2000); *Horizontes fragmentados. Comunicación, cultura, pospolítica. El (des)orden global y sus figuras* (Guadalajara, ITESO, 2005); *La construcción simbólica de la ciudad: sociedad, desastre y comunicación* (Guadalajara, ITESO, 2008), y *Culturas juveniles. Formas políticas del desencanto* (Buenos Aires, Siglo XXI, 2012), entre otros.

1543

REYNOSO POHLENZ, Jorge (Ciudad de México, 1968). Estudió arquitectura en la UNAM. Ha sido subdirector del Museo de Arte Carrillo Gil (INBA) y de la Dirección General de Artes Plásticas de la UNAM, así como director de la Sala de Arte Público Siqueiros del INBA. Fue Secretario Técnico de la Dirección General de Artes Visuales de la UNAM. Se ha dedicado desde 1991 a la museografía, la curaduría y la divulgación del arte contemporáneo. Es profesor del Colegio de Teoría e Historia de la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado, “La Esmeralda”, así como de contexto estético en Centro. Ha publicado textos sobre artistas (como Helen Escobedo, Manuel Felguérez, Miguel Calderón, Semefo, etc.) y sobre arte moderno y contemporáneo tanto en publicaciones colegiadas (*Anales, IIE*) como de divulgación (como *Saber Ver, Código, Litoral*, etc.), incluyendo un libro infantil: *Cómo hacer arte con el mundo* (Santillana, 2004).

The image shows a musical score for piano and bass. The piano part is in treble clef with a 7/8 time signature. It begins with a *sf* dynamic marking, followed by a *mf* marking. The score includes performance instructions such as *rall* (rallentando), *a tempo, stringendo fino al Violento con brio* (return to tempo, then gradually increasing to a very fast tempo with vigor), and *loco* (ad libitum). The bass part is in bass clef and features a *p* (piano) dynamic marking. The score is marked with a first pedal point (Ped.) and includes various articulation marks like accents and slurs.

RIVERA LUGO, Carlos (Nueva York, EUA, 1948). Es fundador y catedrático de la Facultad de Derecho Eugenio María de Hostos, en Mayagüez, Puerto Rico. Asimismo, es profesor de Ciencia Política en la Universidad de Puerto Rico, recinto de Mayagüez. Posee un Doctorado en Derecho de la Universidad del País Vasco; una Maestría en Derecho de la Universidad de Columbia, Nueva York, y un Doctorado en Jurisprudencia de la Universidad de Puerto Rico. Ha publicado: *La Rebelión de Edipo y otras insurgencias jurídicas* (San Juan, Ediciones Callejón, 2004); y coeditado junto a Óscar Correas Vázquez, el libro titulado *El comunismo jurídico* (Ciudad de México, CEIICH-UNAM, 2013). En mayo de 2014 la Editorial de la Facultad de Derecho de la Universidad Autónoma San Luis Potosí publicó su más reciente libro titulado *¡Ni una vida más para el Derecho! Reflexiones sobre la crisis actual de la forma-jurídica*.

ROBERT, Jean (Moutier, Jura, Suiza, 1937). Estudia arquitectura en Zürich y Amsterdam. En 1963 es bastante cercano al movimiento Provo, que quiere mantener a Amsterdam en su calidad de refugio (*mokum*) de los peatones urbanos. En 1973, encuentra a Iván Illich y coincide con él en denunciar el transporte motorizado como la peor forma de explotación de la época moderna. Sin embargo, no está opuesto a todo vehículo de motor, sino al aplastamiento de toda movilidad autónoma por las formas heterónomas de movilidad. En sus clases y charlas, aboga por un urbanismo que considere que el hombre tiene una habilidad atávica de caminar. Robert ve una analogía por la que pocos tienen sensibilidad: el transporte motorizado vuelve la marcha a pie peligrosa o imposible; análogamente, el sexo económico extingue el género vernáculo.

RODRÍGUEZ BLANCO, Sergio (Madrid, España, 1979). Crítico de arte, investigador, ensayista y periodista. Vive y trabaja en la Ciudad de México. Recibió el Premio Bellas Artes de Literatura Luis Cardoza y Aragón para crítica de artes plásticas (2009) y el Premio Nacional de Ensayo sobre Fotografía (2014). Es autor del libro *Alegorías capilares* (Ciudad de México, Trilce, 2011) y *Palimpsestos mexicanos* (Ciudad de México, Conaculta / Centro de la Imagen, 2015), colaborador del suplemento cultural *El Ángel* (periódico *Reforma*), y las revistas *Nierika*, *Gatopardo*, *Chilango* (México) y *El Malpensante* (Colombia). Estudió el doctorado en Historia del Arte (UNAM), la maestría en Historia del Arte (UNAM) y la licenciatura en Periodismo (Universidad Complutense de Madrid). En 2012 realizó una estancia de investigación sobre arte contemporáneo en la New York University. Fue becario de Jóvenes Creadores del Fonca (2008 y 2011) en la categoría Ensayo creativo. Es profesor en la Maestría en Comunicación de la UIA, evaluador profesional del CLAEF y forma parte del consejo editorial del Departamento de Estudios de Arte de la UIA.

(stringendo) -- >

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves. The top staff is the right hand and the bottom staff is the left hand. The score includes various dynamic markings: *mp* (mezzo-piano), *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), and *ff* (fortissimo). There are also performance instructions such as "loco" and "m.d." (mezzo-dolce). The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and is marked with slurs and accents. The tempo is indicated as "(stringendo)" with a right-pointing arrow. The piece concludes with a double bar line and a right-pointing arrow.

(Ped) -- >

RODRÍGUEZ BRONDO, Elsa (Ciudad de México). Doctora en Letras Latinoamericanas por la UNAM. Desde el 2002 es profesora de Teoría Literaria en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Actualmente edita la revista *Acta Poética* en el Centro de Poética del Instituto de Investigaciones Filológicas. Ha participado en proyectos de investigación PAPIIT y publicado numerosos artículos y capítulos de libro. Sus investigaciones se centran en el pensamiento de Walter Benjamin y su relación con la literatura latinoamericana, las artes visuales, las redes sociales y la política.

RODRÍGUEZ ROJAS, Juan Manuel (Ciudad de México, 1982). Licenciado y Maestro en Filosofía y doctorante en Filosofía Política por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Áreas de Investigación: filosofía política contemporánea y filosofía francesa contemporánea.

ROSSELLO, Diego H. (Buenos Aires, Argentina, 1975). Licenciado en Ciencia Política por la UBA, Magister y doctor en Ciencia Política por la Universidad Northwestern en Chicago, IL, EUA. Actualmente se desempeña como profesor asistente de Teoría Política en el Instituto de Ciencia Política de la UC y como editor de *RCP, Revista de Ciencia Política*. Ha sido Junior Scholar del Law and Humanities Junior Scholar Workshop en la Universidad de Columbia, Graduate Affiliate del Center for the Humanities en Northwestern y Fellow del Paris Program en Critical Theory. Traductor al castellano de dos libros y de más de una docena de artículos sobre teoría política y teoría crítica. Su trabajo ha sido publicado en *Revista de Filosofía*, *Theory and Event* y *New Literary History: a Journal of Theory and Interpretation*.

1545

SAETTELE ZUEND, Hans Robert (Suiza, 1943). Doctor en Filosofía por la Universidad de Zürich, Suiza. Psicoanalista por el Círculo Psicoanalítico Mexicano, A.C. Profesor-investigador, Titular C, tiempo completo, UAM-X. Miembro de Assoziation für die Freudsche Psychoanalyse (Asociación para el Psicoanálisis Freudiano) con sede en Berlín. Miembro del comité editorial de la revista *Signos filosóficos* de la UAM-I y miembro fundador de Dimensión Psicoanalítica, A.C.

SANTANGELO, Eugenio (Nápoles, Italia, 1983). Realizó estudios de licenciatura y maestría en Letras Modernas en la Universidad de Bolonia (Italia), y es Doctor en Letras por la UNAM. Profesor de asignatura en la misma universidad. Lleva a cabo una investigación

The image shows a musical score for piano, consisting of three systems of music. The first system begins with a *stringendo* marking and a tempo of 89. The music is written for the right hand (treble clef) and left hand (bass clef). The right hand features a series of chords and melodic lines, with dynamic markings of *f*, *ff*, and *loco*. The left hand provides a harmonic accompaniment, starting with a *mf* dynamic. The second system continues the piece, with the right hand playing *loco* and *ff* dynamics. The third system concludes the passage, with the right hand playing *f* and *loco* dynamics. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. A *Ped.* (pedal) marking is present at the bottom of the first system.

sobre la obra narrativa de Roberto Bolaño. Se ocupa de teoría literaria, hermenéutica, literatura latinoamericana y literatura italiana contemporáneas.

SCAFOGLIO, Luca (Nápoles, Italia, 1972). Filósofo por la Universidad Federico II de Nápoles, obtuvo el Doctorado en Investigación sobre Ética y Filosofía Político-Jurídica en la Universidad de Salerno, Italia, donde actualmente desarrolla la actividad de investigador. Se interesa sobre todo en la Teoría crítica de Horkheimer, Adorno y Marcuse, a quien ha dedicado el libro *Forme della dialettica. Herbert Marcuse e l'idea di Teoria critica* (Roma, Manifestolibri, 2009), y cuenta con numerosos ensayos que analizan la relación de la teoría crítica con las ciencias sociales, el psicoanálisis y la estética. Actualmente colabora en la edición crítica italiana de los escritos de Marcuse y se ha ocupado además de la crítica de la sociedad moderna en R.G. Collingwood.

SESMA, Raymundo (San Cristóbal de las Casas, Chiapas, México, 1954). Artista multidisciplinario. Sus obras se encuentran en numerosas colecciones como: The Metropolitan Museum of Art, N.Y.; The Victoria and Albert Museum, Londres; Musée d'Art Moderne, París; The National Museum of Modern Art, Tokio; Museo de Arte Moderno, México y la Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa. Ha participado dos veces en la *Esposizione Internazionale d'Arte Biennale di Venezia* en 1986 y 1993, la primera invitado por los curadores de la misma y la segunda representando a México. En 2007 recibió el *Honor Award* por parte del American Institute of Architects (AIA) por una de las tantas intervenciones murales que ha realizado en diversas partes del mundo. Ha expuesto en el Kunstmuseum, Bonn; The Kemper Museum of Contemporary Art and Design, Kansas City, EUA; en Lattuada Studio, Milán; en la Bienal de Arquitectura en Venecia, Italia y en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México, entre otros espacios. En la actualidad trabaja con la Galería Luis Adelantado en la Ciudad de México. En 1995 crea Advento, A.C. con el concepto de "arquitectura social", cuyo fin es desarrollar una serie de acciones y objetos relacionados con la sociedad, el arte contemporáneo y el diseño.

SIGÜENZA REYES, F. Javier (Ciudad de México, 1975). Licenciado y maestro en filosofía por la UNAM. Ha realizado estudios en esta misma área en la Universidad Complutense de Madrid, y estancias de investigación en la Freie Universität Berlin y la Albert-Ludwigs-

(stringendo) Violento, con brio (♩ = ca. 100) calando

The image shows a musical score for a string quartet. It features four staves: two for the first violin and two for the second violin. The score is divided into two main sections. The first section is marked '(stringendo)' and includes dynamics such as *sf* (sforzando) and *fff* (fortissimo). The second section is marked 'Violento, con brio (♩ = ca. 100)' and includes dynamics like *mf* (mezzo-forte) and *mp* (mezzo-piano). The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and accents. There are also performance instructions like 'loco' and 'calando'. The bottom left corner has a pedal instruction '(Ped.)' with a right-pointing arrow.

Universitat Freiburg. Ha impartido cursos en el área de Filosofía de la Historia, Estética y Estudios Latinoamericanos en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Actualmente es profesor de Filosofía de la historia; doctorando en Filosofía en la FFyL UNAM, y miembro del Seminario: “La modernidad versiones y dimensiones” de la UNAM, desde 2006. Sus intereses académicos se centran en la filosofía de la historia, filosofía de la cultura y la estética en relación a la Teoría crítica, así como su recepción e influencia en América Latina. En sus investigaciones se ha ocupado principalmente del pensamiento de Guy Debord, la Internacional Situacionista, Karl Marx, Walter Benjamin, Theodor Adorno, Max Horkheimer y Bolívar Echeverría.

TISCHLER VISQUERRA, Sergio (Guatemala, 1954). Maestro en Sociología por la Flaco y doctor en Estudios Latinoamericanos por la UNAM; así como profesor-investigador del Posgrado de Sociología del Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades “Alfonso Vélaz Pliego” de la BUAP. Ha escrito varios libros y numerosos artículos en revistas especializadas, entre los que destacan *Memoria, tiempo y sujeto* (F&G editores); *Mijaíl Bajtín y Walter Benjamin en la Selva Lacandona* (F&G editores); *Imagen y dialéctica. Mario Payeras y los interiores de una constelación revolucionaria* (F&G editores); compilador con John Holloway y Fernando Matamoros del libro *Negatividad y revolución. Theodor Adorno y la política* (Argentina, BUAP/Herramienta ediciones, traducido al inglés y editado por Pluto Press en Inglaterra). Entre los artículos recientes están: “La memoria ve hacia adelante. Walter Benjamín y las nuevas rebeldías sociales” (en *Constelaciones, revista de Teoría Crítica*, Universidad de Salamanca) y “Revolution and Detotalization: An approach to John Holloway’s *Crack Capitalism*” (*Journal of Classical Sociology*, Gran Bretaña).

TRUCCO, Onelio (Villa Dolores, Argentina, 1963). Licenciado en Filosofía, Área Práctica, Facultad de Filosofía y Humanidades, UN Córdoba, 1998, con la tesis *T. W. Adorno: el materialismo moral*. Magíster en Ética Aplicada, Facultad de Ciencias Humanas, UN de Río Cuarto, 2002, con la tesis *Alasdair MacIntyre: tradición y política*. Doctor en Filosofía, Área: Filosofía Moral y Política, IFCH, UFRGS, 2008. Tesis de doctorado: *A democracia em Habermas: além do liberalismo e o comunitarismo*. Ha publicado, entre otros libros, *A. MacIntyre: tradición y política*, Río Cuarto, ICALA, 2004; con R. Caro, *Lecturas sobre T.W. Adorno*, Villa María, Eduvim, 2008; *Soberanía popular e razão política. Um confronto entre Habermas, Rawls e Taylor*, Villa María, Eduvim, 2010.

The image shows a musical score for piano, likely from a 19th-century work. It is divided into two main sections. The first section is marked '(calando)' and contains measures 88 and 89. It features a melodic line with a fermata over measure 89 and a bass line with a triplet. Dynamics include *pp* and *p*. The second section is marked 'Meno mosso' and 'poco rall.' with a tempo marking of a quarter note equal to 88. It starts at measure 159 and includes markings for 'lunga' and 'loco'. Dynamics include *p* and *mp*. The score is written in a key with two flats and a 4/4 time signature.

línea teórica de Walter Benjamin y la Escuela de Frankfurt, con una tesis que trata sobre la polémica filosófica entre Benjamin y Adorno. Actualmente prepara su proyecto de Maestría, el cual investigará algunos antecedentes teóricos del concepto de *biopolítica* en Benjamin, Adorno y Horkheimer.

ZEBADÚA YÁÑEZ, Verónica (Ciudad de México, 1975). Candidata al doctorado en Ciencia Política por la New School for Social Research (Nueva York). Se ha especializado en filosofía política moderna y contemporánea y ha sido profesora de teoría política y estudios de género en universidades de México, Estados Unidos e Islandia. Actualmente escribe una tesis sobre el concepto de libertad en Hannah Arendt, Simone de Beauvoir y Simone Weil. Trabaja en ONU Mujeres, en la Ciudad de Nueva York.

ZERMEÑO PADILLA, Guillermo (León, Guanajuato, México, 1947). Doctor en Ciencias Sociales con especialidad en Historia por la Universidad Johann Wolfgang Goethe, Frankfurt (1983). Profesor-investigador en el Colmex y miembro del SNI. Recientemente ha coordinado el equipo mexicano y la voz transversal “Revolución” dentro del Proyecto internacional: “Por una historia conceptual comparada del mundo iberoamericano, (1770-1870)” y continúa sus investigaciones sobre la historia de la escritura moderna de la historia (siglos XVIII-XX). Actualmente enseña y desarrolla investigaciones en el campo de la nueva historia cultural y conceptual, la historiografía y la teoría de la historia. Algunos de sus libros y artículos más recientes son: *La cultura moderna de la historia. Una aproximación teórica e historiográfica*, Ciudad de México, Colmex, 2010, 3ª ed.; coeditor del *Diccionario político y social del mundo iberoamericano. La era de las revoluciones, 1750-1850* (2009); autor de “México: 1945 to the Present”, en *The Oxford History of Historical Writing. Historical Writing Since 1945* (2011); “De viaje tras el encuentro entre archivo e historiografía”, *Historia y Grafía*, UIA, núm. 38, enero-junio de 2012, pp. 13-57, y, finalmente, SÁNCHEZ CUERVO, Antolín y ZERMEÑO PADILLA, Guillermo (Eds.), *El exilio español del 39 en México. Mediaciones entre mundos, disciplinas y saberes*, México, El Colegio de México, 2014.

The image shows a musical score for piano, consisting of three staves: treble, bass, and a lower bass staff. The music is in a minor key, indicated by a key signature of one flat. The tempo marking is "poco rall." (poco rallentando), indicated by a dashed line above the staff. The dynamics are marked "p" (piano) and "pp" (pianissimo). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingerings (e.g., 3, 5, 7). A "Ped." (pedal) marking is present at the bottom left. The score ends with a double bar line and a fermata.

Raymundo MIER. Lingüista por la ENAH y Doctor en Filosofía por la Universidad de Londres. Profesor-investigador en la UAM-X, en el Departamento de Educación y comunicación / Posgrado en Ciencias Sociales. Profesor de Teoría Antropológica y de Filosofía del Lenguaje en la ENAH. Autor de numerosas publicaciones en México y en el extranjero, con más de noventa capítulos en libros colectivos y cerca de cien artículos y textos producto de la investigación. Entre sus libros tenemos: *Introducción al análisis de textos* (Trillas, 1984); *El desierto de espejos* (Plaza y Valdés, 2002); *Identidades en movimiento* (UIA, 2004), *Malinlco. La congregación de los tiempos* (UAEM, 2005), y *Freud and the Baroque. Allegory, Aesthetics and Silence in Psychoanalytic Theory* (IPOC, 2013).



Filosofía
Serie CLA·DE·MA

gedisa
editorial

Editores

Ambra Polidori y Raymundo Mier

nicht für immer! ¡no para siempre!

Introducción al pensamiento crítico y la Teoría crítica frankfurtiana

El pensamiento contemporáneo emerge de una condición primordial: la posibilidad de formular una interrogación sobre la naturaleza, el sentido y la expresión del propio pensamiento, de sus condiciones, alcances y finitud; de su realización constitutiva en la fuerza de las secuelas potenciales de su acción, impulsos y realización en la trama de los vínculos, en la conformación de las colectividades. Esa interrogación involucra, intrínsecamente también, la génesis y la instauración de formas de dominación y exclusión, de estrategias de sometimiento, regímenes de prohibición y prescripción y tramas del control social. Interroga además el lugar que en esta trama de pensamientos, vínculos y acciones ocupan los cuerpos y las afecciones. Pregunta por sus tiempos, duraciones, memorias y territorios. Es una vasta trama de tópicos que ha conformado un dominio particular de la experiencia: la del pensamiento crítico.

Los dos tomos que constituyen la presente compilación pretenden indagar las interrogaciones y los planteamientos que han surgido de esta matriz de preguntas. Siguiendo el hilo conductor de la Teoría crítica de la Escuela de Frankfurt, han buscado explorar al mismo tiempo sus genealogías, derivaciones y exploraciones en algunos de sus autores y momentos cardinales. Poner en claro el tejido de sus voces y resonancias, la concurrencia de sus planteamientos y perspectivas, sus disonancias y confrontaciones con frecuencia veladas y en ocasiones contrastantes o paradójicas. En suma, pretenden ser una presentación y una inmersión en las distintas facetas del pensamiento crítico moderno y contemporáneo a partir de algunos de sus autores más prominentes.

Se ofrecen así, en el primer volumen, reflexiones de corte ensayístico o monográfico sobre diferentes contribuciones y posiciones de la reflexión crítica. El segundo volumen brinda, complementariamente, la posibilidad de una aprehensión sinóptica, concisa de autores y perspectivas específicas que han cobrado relevancia en la comprensión de esta dimensión fundamental, la crítica, en el pensamiento moderno y contemporáneo. Para ello se convocó a un gran número de los más destacados pensadores y académicos tanto de nuestro medio como extranjeros, que realizaron el notable esfuerzo de sintetizar y hacer comprensivos los más importantes aspectos de las contribuciones al pensamiento crítico. En consecuencia, esta obra es al mismo tiempo una introducción al entendimiento de las diversas vertientes de dicho pensamiento, pero también una posibilidad de abrir vías para una meditación más extensa y plural.

Finalmente, *Nicht für immer! ¡No para siempre!* es una obra expandida, un proyecto en colaboración y de proceso abierto que busca por medio del arte, la fotografía, la palabra, la música y la gráfica, dilatar el campo del pensamiento reflexivo y, con ello, manifestar una experiencia de creación cuyo contenido intencional es la base de una experiencia temporal en varios niveles donde todos somos creadores. Páginas donde el lector encontrará a veces provocadoras respuestas a variadas interrogantes. Otras, preguntas, muchas preguntas...



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
Unidad Xochimilco



302636

ISBN 978-84-16919-46-8
ISBN UAM 978-607-28-1056-3