

# RESEÑAS

**Baggini J. & Peter S. Fosi.** *The Philosopher's Toolkit*. Massachusetts: Blackwell Publishing, Malden, 2003. 221 pp.

Este completo manual de conceptos, métodos, principios, técnicas y —como su título lo indica— herramientas de la práctica filosófica, expone y explica breve y concisamente más de ochenta diferentes “herramientas conceptuales” (como sus autores las definen en el prefacio, página viii). Desde premisas, argumentación y tautología, hasta la navaja de Ockham, el “principio de incompletitud” de Gödel y la crítica heideggeriana a la metafísica, pasando por esencia y accidente, análisis y síntesis, paradoja, redundancia y contra-ejemplos, entre otras varias decenas de conceptos, técnicas y procedimientos, divididos en seis capítulos según su aplicación, alcance y nivel de complejidad. En palabras de los autores,

El quehacer filosófico, al igual que la cirugía, requiere la maestría de un cuerpo de conocimiento, pero también exige que se adquiera precisión y habilidad en el manejo de una serie de instrumentos o herramientas. [...] Pero, a diferencia de los instrumentos del cirujano o el tallador, las herramientas que presentamos en este libro son conceptuales, son herramientas que pueden utilizarse para analizar, manipular y evaluar conceptos, argumentos y teorías filosóficas. (viii)

Los autores han dividido su libro en seis secciones sustanciales: “herramientas básicas de argumentación”, “herramientas adicionales de argumentación”, “herramientas de valoración”, “herramientas para la distinción conceptual”, “herramientas de crítica radical” y “herramientas al límite”. Al final del libro hay una breve

sección (únicamente dos páginas) titulada: “Recursos de Internet para filósofos”, la cual lista algunos vínculos y páginas web, principalmente relacionados con, o mantenidos por, instituciones académicas estadounidenses.

Cada entrada, en las primeras seis secciones, explica concisa y pedagógicamente, en dos o tres páginas, la herramienta o método en la cual se centra, presentando ejemplos, si viene al caso. Si bien este conciso tratamiento no permite en todos los casos que se profundice en cada tema, al final de cada uno se listan otras entradas del libro que están estrechamente relacionadas con la que se ha explicado, y que por lo tanto pueden ayudar a esclarecer o reforzar el significado de la herramienta que se acaba de tratar. Se recomiendan también lecturas adicionales —por lo general libros completos, tanto clásicos como más recientes— que traten el tema o sus ramificaciones con la debida profundidad. Se echa de menos, sin embargo, una lista consolidada de estas lecturas recomendadas al final del libro, en formato de bibliografía o lecturas adicionales, y el lector que quiera refrescar su memoria al respecto de cualquiera de ellas, debe buscarlas laboriosamente, página por página, al final de cada una de las entradas individuales.

Las entradas de la primera sección (“herramientas básicas de argumentación”) son: argumentos, premisas y conclusiones, deducción, inducción, validez y firmeza, invalidez, consistencia, falacias, refutación, axiomas, definiciones, certeza y probabilidad, tautologías, auto-contradicciones y ley de no-contradicción.

En la segunda sección (“herramientas adicionales de argumentación”) encontramos abducción; método hipotético-deductivo, dialéctica, analogías, anomalías y excep-

ciones que confirman la regla, construcciones lógicas, experimentos mentales, argumentos trascendentales y ficciones útiles.

En la sección titulada “herramientas de valoración”, podemos leer acerca de explicaciones alternativas, ambigüedad, bivalencia y el punto medio excluido, errores de categorización, *ceteris paribus*, circularidad, incoherencia conceptual, contra-ejemplos, criterios, teoría del error, falsa dicotomía, falacia genética, dicotomía es/deber ser, ley de los indiscernibles de Leibniz, falacia del hombre enmascarado, navaja de Ockham, paradojas, principio de caridad, reducciones, redundancia, regresión, argumentos circulares, razón suficiente y verificabilidad.

En la cuarta sección, “herramientas para la distinción conceptual”, los autores exponen las distinciones entre *a priori* y *a posteriori*, absoluto y relativo, analítico y sintético, categórico y modal, condicional y bicondicional, defendible e indefendible, vinculación e implicación, esencia y accidente, necesario y suficiente, necesario y contingente, objetivo y subjetivo, realista y no-realista, sentido y referencia, sintáctico y semántico, conceptos gruesos y finos, tipos y muestras.

Una de las secciones más interesantes, en la cual los autores se centran en influentes movimientos críticos de la historia más reciente de la filosofía, se titula “herramientas para la crítica radical”. Esta sección expone algunas posiciones críticas recientes, tales como crítica de clases, deconstrucción y crítica de la presencia, crítica empirista a la metafísica, crítica feminista, crítica del poder en Foucault, crítica heideggeriana a la metafísica, crítica lacaniana, crítica de Nietzsche a la cultura platónico-cristiana, crítica pragmatista y crítica de la “mala fe” de Sartre.

La última sección, dedicada a “herramientas al límite”, se centra en complejos sistemas conceptuales en los límites mismos de lo racional, tales como la incompletitud

de Gödel, experiencia mística y revelación, posibilidad e imposibilidad, verdades auto-evidentes, escepticismo y, finalmente, indeterminación.

Este libro no solamente pudiera considerarse como un útil manual pedagógico para estudiantes de filosofía en educación superior: más allá de su obvio valor como guía de curso especializado, su función esclarecedora trasciende lo técnicamente filosófico, y resulta un complemento importante para fortalecer el pensamiento crítico y la contextualización ideológica y metodológica del trabajo intelectual de cualquier investigador o académico de alto nivel, independientemente de la disciplina a la cual pertenezca y en la cual trabaje.

JOHANN F.W. HASLER

University of Newcastle Upon Tyne  
(UK)

*j.f.w.hasler@newcastle.ac.uk*

*Revista Al Margen* (No. 21-22, marzo-junio 2007). *Hannah Arendt: Pensadora en tiempos de oscuridad*. 374p.

Con motivo del centenario del nacimiento de Hannah Arendt, en el 2006, esta edición de la revista *Al Margen* reúne 19 autores en un homenaje que recoge diferentes perspectivas en torno a los aspectos más importantes del pensamiento de la autora: su crítica a la metafísica, su profundo compromiso con lo moral, sus reflexiones sobre política, sus reflexiones sobre estética y su manera de entender la historia.

En términos generales, los artículos de Miguel Abensour (“La lectura arendtiana del mito de la caverna”) y Jacques Taminiaux (“Hannah Arendt y la deconstrucción de la metafísica”) enseñan lúcidamente de qué manera el pensamiento de Arendt está

atravesado por una contundente crítica a la filosofía política y a la relación que la metafísica ha pretendido imponer sobre ella. Más precisamente, las perspectivas de Abensour y Taminioux develan la manera como, para Arendt, la filosofía y los filósofos, desde Platón e incluyendo a Heidegger, han pretendido hacerse a un lugar privilegiado entre las demás disciplinas y entre los demás mortales, para querer darnos a entender que los modelos diseñados por el filósofo son los depositarios de la verdad sobre lo bueno, sobre lo malo y sobre lo que habría que hacer para estar del lado de lo bueno. La tarea de deconstrucción de la metafísica llevada a cabo por Arendt se traduce, para Abensour, en una inversión del platonismo, esto es, en rehabilitar la política, en abrirle paso para permitir que la capacidad política de los no iniciados se debele sin que se imponga sobre ella el modelo diseñado por el pensador profesional. Para Taminioux, deconstruir la metafísica significa, por su parte, dismantelar las cuatro falacias, propias del pensamiento modelador: 1) que pensar equivale a detenerse, a abstenerse de actuar, 2) que para pensar hay que retirarse, estar solo 3) que la búsqueda de la verdad equivale a la búsqueda del conocimiento, y 4) que la realidad está en otra parte, más allá del bien y del mal.

De los tres artículos de este volumen de *Al Margen* dedicados al aspecto moral en la obra de Arendt, el primero de ellos (de Richard Bernstein) insiste en ofrecer las razones por las cuales las reflexiones no sistemáticas de la autora sobre lo moral podrían constituirse en claras lecciones para explicar los fenómenos de maldad que vive hoy el mundo. En efecto, según Bernstein, bien puede ser que a los ojos de un lector desprevenido la relación entre los términos “mal radical” y “mal banal” en la obra de Arendt resulte poco articulada y hasta ambigua. Sin embargo, la misma relación puede ser reconstruida

en términos sistemáticos para mostrar justamente su intimidad. En esta medida, un lector cuidadoso verá en el sentido de los términos “mal radical” y “mal banal” la base para entender cómo, aun hoy, el fenómeno de la banalidad del mal es la fuente del mal radical, esto es, del carácter superfluo al que hemos condenado a vivir a tantos seres humanos que habitan hoy la tierra. En el recorrido que, por su parte, hace Anabella Di Pego del problema del mal en la obra de Arendt, la posibilidad de establecer un íntimo vínculo entre los términos “mal radical” y “mal banal” es menos clara de lo que lo es para Bernstein. Tal como lo entiende Di Pego, a diferencia de Bernstein, lo destacable de la relación entre los dos términos no es su vínculo causal, sino más bien el hecho de ser ambos fórmulas distintas para explicar la motivación. Sin embargo, quien tome en serio la afirmación tanto de Bernstein como de Di Pego acerca que “el mal banal” alude más a un fenómeno que a una doctrina, estará más de acuerdo con Bernstein en que todo lo que quiso decir Arendt con el término “banalidad del mal” es que no se necesita hacerse a motivos perversos para cometer actos horrendos. Una lectura también cuidadosa de las reflexiones de Arendt sobre la *Crítica del juicio* de Kant, deja nuevas lecciones sobre el profundo sentido de lo moral en la autora. Es esto lo que queda claro con la lectura del texto de Bethânia Assy (“Cultivando sentimientos públicos”). El eje de la reflexión de Assy es el concepto de “sentido común”, tal como Arendt lo hace suyo en su trabajo sobre Kant. Mientras Kant nos enseñó que el sentido común no puede ser concebido sin la mediación de los demás, Arendt amplía y profundiza en el lugar de esta mediación para hacernos ver de qué manera el sentido común es lo que hace públicamente reflexivos los sentimientos, en últimas, es lo que dispone para los juicios morales bien formados.

El tercero de los aspectos alrededor de los

cuales gira la reflexión sobre la obra de Arendt en este volumen es el de la política. En el primero de los artículos de esta parte del libro, Étienne Tassin le sigue el rastro a la noción de “libertad del pueblo” contenida en el *Ensayo sobre la revolución*, de Hannah Arendt. El propósito del autor es mostrar en qué medida la aparente y usual cercanía que solemos establecer entre los términos “la voluntad del pueblo” y “la soberanía del pueblo”, desde la perspectiva de Arendt, es, en cualquier caso, peligrosa. Tanto como a estos dos términos le sean asignados sus bien diferenciados lugares, se entenderá en rigor el sentido que tendría para Arendt la expresión “el pueblo no quiere”. También, y como en este artículo, el lugar del concepto de poder en Arendt sirve a Claudia Hilb (en “Violencia y política”) para mostrar en qué medida la tradicional identificación entre “poder” y “dominación” es, en estricto sentido, antipolítica. El hecho de que estos dos términos no sean vistos como sinónimos pasa por entender el sentido del término “violencia” en Arendt. Sin embargo, si la violencia, como lo sugiere Hilb, puede ser puesta en el terreno fenomenológico en el que Arendt sitúa a la acción (dado el carácter impredecible de sus consecuencias), entonces ella misma dejaría de hacer parte del acervo semántico con el que Arendt la ha identificado. El propósito de la autora, por lo demás hábil y sugestivamente logrado, es resolver esta aparente aporía. Como en el artículo de Hilb, en el siguiente de este grupo de textos “Preeminencia y potencialidad del poder en Hannah Arendt”, Lucas G. Martin se propone resolver una aparente ambigüedad en la reflexión de Arendt sobre la naturaleza del poder. En particular sobre el hecho de que, leyendo entre líneas, en algunos textos de Arendt el poder no parezca estar tan alejado de la violencia. A diferencia del tratamiento que da Hilb al mismo tema, la reflexión de Martin atiende a la perspectiva del historiador asumida por Arendt en algunos de sus escritos. Desde

esta perspectiva, sin embargo, no queda tan clara la posibilidad de eludir el hecho de que los conflictos de poder se parezcan en Arendt demasiado a los conflictos violentos. Volviendo a la tarea reconstructora de la metafísica que los primeros artículos de este volumen le han atribuido a la obra de Arendt, Diego Paredes se propone en su texto develar las implicaciones políticas y morales de la reivindicación que hace Arendt del mundo de las apariencias, del mundo de las sombras, para los “pensadores profesionales”. Una vez que en su texto Paredes destaca dicha reivindicación, él se pregunta, sin embargo, si no habrá una tensión entre ella y lo dicho por la autora en sus últimos escritos. Mientras, por una parte, en los primeros textos de la obra de Arendt se afirma la pluralidad en la forma de abrirle un paso al mundo de las apariencias, en sus últimos escritos la autora sugiere que el pensar reflexivo pasa por un abandono del mundo de las apariencias. Aun cuando no es su pretensión resolver de una vez y para siempre dicha tensión, este artículo da un primer paso hacia ese propósito.

Los tres artículos que se presentan en este volumen bajo el título “historia”, ponen en lúcidos diálogos la obra de Arendt con la obra de tres autores distintos: Benjamin, Tocqueville y Strauss. En el primero de ellos, Marine Leibovici identifica tres aspectos comunes en las concepciones de historia de Arendt y de Benjamin: 1) el rechazo a la noción de progreso, 2) el rompimiento con el esencialismo histórico y 3) la afirmación de la discontinuidad temporal. Lo común en las concepciones sobre la historia en Arendt y en Benjamin es matizado, sin embargo, por Leibovici con lo que llama la “irreductible utopía” característicamente judía en Benjamin; esto es, el carácter redentor de la justicia que, por su parte, Arendt se resiste a afirmar. En su texto sobre Tocqueville y Arendt, Seçkin Sertdemir, por su parte, se propone rastrear la noción de libertad política contenida en los textos de los dos autores. Este recorrido pasa

en Sertdemir por mostrar que el concepto de libertad política, tanto en Tocqueville como en Arendt, está estrechamente vinculado 1) a sus críticas al individualismo moderno, 2) a las respectivas maneras de entender los procesos revolucionarios que tuvieron lugar en Francia y en los Estados Unidos, y 3) a la manera como ambos hacen de la participación en los asuntos públicos el corazón de la libertad política. Sin embargo, según Sertdemir, el énfasis que tanto Arendt como Tocqueville ponen en el asunto de la participación es en cada caso distinto. Es en este punto donde se dejan ver las divergencias entre los dos autores en relación con el concepto de libertad política. Aun cuando Leo Strauss y Hannah Arendt han sido comúnmente considerados antagónicos, Rodrigo Chacón hace en su texto un esfuerzo por mostrar las importantes afinidades entre ellos. Al parecer, tanto en Strauss como en Arendt hay una intensa preocupación por confrontar a la filosofía y a la política, y por hacerse “amigos de la democracia liberal”, a través de dejar clara la distancia entre las dos. Hay, en suma, para Chacón una suerte de giro socrático en los dos autores: al paso que confrontan la filosofía y la política, al paso que niegan las concepciones de verdad tradicionales (normativista e historicista), hacen de sus propias vidas una encarnación de dicha confrontación.

En el primero de los artículos sobre estética, contenidos en este volumen, Laura Quintana se propone tomar en serio la afirmación de Arendt según la cual el pensamiento surge “de la actualidad de los incidentes”. Para Quintana lo anterior se traduce en cuestionar el punto de vista de Ronald Beiner, según el cual, en la obra de Arendt, no hay una sino dos teorías del juicio. En este sentido, el reto de esta interpretación será dar cuenta del hecho de que, más que dos teorías del juicio, lo que se deja ver en la obra de Arendt es “un pensamiento en movimiento”. Tomar en serio el hecho de que el verdadero contenido del

pensamiento es lo contingente, lo incidental, significa también tomar en serio el hecho de que en la obra de Arendt hay una clara y estable relación entre “el cuidado por las cosas del mundo” y la teoría sobre el juicio de Kant. Por un camino cercano a éste, la propuesta interpretativa de María del Rosario Acosta (en “Acción y juicio en Hannah Arendt”) consiste en hacer transparente la impronta ética en las reflexiones de Arendt sobre la estética. El camino que recorre Acosta en su propósito pasa por mostrar, en primer lugar, que la apelación a la estética en Arendt es una alternativa a la lógica (instrumental) de la violencia y, en segundo lugar, que en la acción política están contenidos varios de los rasgos propios de la actividad artística y del juicio sobre lo bello, tal como éste ha sido caracterizado por Kant. A partir de la afirmación de Arendt según la cual Benjamin “pensaba poéticamente, pero no era ni poeta, ni filósofo”, Bernardo Correa responde en su texto a la pregunta ¿qué es, para Arendt, pensar poéticamente? Si se atiende a la propuesta interpretativa de Laura Quintana, por su respuesta a esta pregunta parecería, para Correa que, según Arendt, pensar poéticamente no es otra cosa que pensar. Esto es, atender con sentido de realidad a la contingencia y al hecho de que los acontecimientos históricos no son otra cosa que fragmentos del presente. Como lo ha hecho María del Rosario Acosta en su texto, Mario Alejandro Molano destaca los rasgos éticos en las reflexiones de Arendt sobre la estética. Su trayecto es sin embargo otro: antes que hacer un contraste entre la estética y la violencia, Molano concentra su atención en aquello que, según Arendt, hace de los objetos, objetos valiosos. En este sentido, el valor de los objetos, desde el punto de vista estético, radica en que ellos son la encarnación del pensamiento. Sin embargo, la impronta ética contenida en las reflexiones estéticas de Arendt parece, para Molano desdibujarse en *La condición humana*. Tanto como en

este texto se mantiene la oposición entre mundo humano y naturaleza, Arendt estaría incurriendo en el antropocentrismo atribuido por ella misma a Kant. Desafortunadamente este aspecto crítico del trabajo de Molano es más bien escueto; le faltan las razones que harían de su sospecha algo más que sólo una sospecha, para abrirse paso hacia una clara posición crítica. En el último de los textos sobre estética contenidos en este volumen, Miguel Gualdrón se vale del concepto de acción, tal como lo entiende Arendt, con el propósito de dar cuenta de la concepción arendtiana del juicio. Una vez que revisa la interpretación que ella hace de las perspectivas kantianas de actor y espectador, una vez que delata la cercanía que hay para ella entre estas dos perspectivas, Gualdrón defiende la siguiente hipótesis: la aparente diferencia entre actuar y juzgar para Arendt es eso, sólo aparente. Según esta propuesta, si se atiende a la manera como proceden tanto el juicio como la acción, el resultado es doble: no sólo el juicio se acerca a la acción, sino que él mismo puede ser visto como acción.

Dos de los diecinueve textos que contiene este volumen no hacen parte de la reflexión que convoca a los demás en torno a los aspectos centrales de la obra de Arendt. En el primero de ellos Patrice Vermeren, haciendo eco del eje interpretativo que convoca a Abensour y a Jacques Taminiaux, en la primera parte del libro, se propone situar a la figura de Hannah Arendt en el campo agnóstico de la filosofía política de la Francia de hoy. Mientras que para algunos filósofos, como Abensour, la verdadera filosofía (encarnada en el pensamiento de Arendt) se burla de la filosofía política, para otros, como Alain Badiou, la filosofía política (incluso en Arendt) es, por definición, una forma de conducir la acción, una forma de socavar las bases de la genuina emancipación. Este homenaje a Arendt cierra con lo que podría verse como un abrupto y forzoso aterrizaje en la realidad latinoamericana, en particular,

en lo que su autora, Marisa Mazza, llama sin más “la crisis de la educación”. En su texto Mazza nos da cuenta de los rasgos que podrían definir esta crisis. Se vale más bien de uno que otro trozo de *Entre el pasado y el futuro*, para dar una forma irregular a lo que parece ser nada más que el escueto lamento contra su manera imprecisa de entender la crisis.

A excepción de este último texto, lo que resta de la revista (que es en verdad un libro), es decir, prácticamente todo él, es, a mi manera de ver, una valiosa contribución a la reflexión en lengua española sobre la obra de Hannah Arendt. El texto no solamente es un verdadero homenaje a la grandeza y a la profundidad del pensamiento de esta autora; es además una clara lección de humildad para quienes, antes de leerlo, desconocíamos de qué modo la obra de Arendt es una apelación a la sensatez y al sentido de realidad.

ÁNGELA URIBE BOTERO

Universidad Nacional de Colombia.

*auribe@unal.edu.co*

**Borbujo, Fernando.** *Schelling, el sistema de la libertad*. Barcelona: Editorial Herder, 2004. Prólogo de Eugenio Triás. 733 pp.

Si la paciencia fuera la virtud del filósofo, el autor de *Schelling, el sistema de la libertad* debería ser considerado un virtuoso. A lo largo de más de 700 páginas conduce a sus lectores a través de los principales escritos del pensador alemán desde 1809 hasta su muerte, es decir, a través de 45 años de reflexiones densas y, aun para sus contemporáneos, de difícil digestión. Partiendo de las *Investigaciones filosóficas sobre la libertad humana* (1809), para llegar,

luego del paso por las diversas versiones de *Las edades del mundo* y las *Lecciones de Erlangen* (1821-1827), hasta la filosofía de la mitología y de la revelación, Fernando Pérez-Borbujo traza un completo mapa de la obra intermedia y tardía de Schelling que, al menos en la bibliografía en castellano, no tiene parangón. El texto se ciñe al orden de aparición de los títulos mencionados y, sin perder el aliento, recorre paso a paso innumerables vericuetos terminológicos y conceptuales. Para formarse una imagen de la producción de Schelling durante estos años –más aún cuando sólo una mínima parte de la misma ha sido traducida– su valor no es nada despreciable. La complejidad y el volumen del material en cuestión ya lo hacen meritorio. Difícilmente se podrá igualar la empresa: pocos se arriesgan a levantar un mapa exhaustivo de un laberinto.

La paciencia no es sin embargo una virtud filosófica. Un buen argumento no se consigue a base de resistencia. De ahí que el libro pueda ser visto, sin muchas posibilidades de réplica, como un largo resumen decorado con anotaciones y referencias bibliográficas que nunca se integran verdaderamente en la exposición. Basta ver algunas de las referencias a autores como Högrefe (29), Frank (72), Deleuze (56), Žižek (69), Kant (134), von Balthasar (532) o Nicolás de Cusa (279), para percatarse de cómo su contenido, alcance y plausibilidad quedan como una incógnita. Las citas parecen tener más la intención de generar la ilusión de contemporaneidad y erudición, que la de entablar un diálogo con los intérpretes de Schelling y, en general, con la tradición filosófica. Para la muestra un botón: “el primero que ha señalado la distinción fundamental que permitirá entender el panteísmo como un sistema que no sólo no niega la libertad, sino que la requiere, es Spinoza en su *Ética*, en la que distingue entre la sustancia como aquello que es en sí y por sí, y los modos o atributos de la misma,

que ni son ni se conciben por sí mismos, sino sólo en la sustancia”. Luego viene la nota 49: allí aparece el título en latín de la *Ética* –en latín todo suena más solemne– junto a tres referencias: Deleuze (*Spinoza y el problema de la expresión*), E. E. Harris (*The substance of Spinoza*) y Macherey (*Introduction a l'Éthique de Spinoza*). El caso es frecuente: de un enunciado trivial –para enterarnos de la distinción spinoziana entre sustancia, atributos y modos no hace falta abrir ninguno de los tres libros mencionados– o, como en este caso, falso –los atributos sí se conciben por sí mismos–, resulta un abultado número de referencias que, ni enriquecen la información inicial, ni son debatidas, sino que se limitan a indicarnos que el autor revisó paciente-mente el catálogo de alguna biblioteca. El horizonte de las ocasionales discusiones con los intérpretes, o de las muestras de respaldo a sus tesis, revela asimismo la falta de interlocución con buena parte de la bibliografía –por no decir que su desconocimiento. Pérez-Borbujo cita a Högrefe, Žižek o Frank, pero el horizonte de discusión alcanza hasta comentaristas, hoy día saludablemente pensionados por la comunidad filosófica schellinguiana, como Horst Fuhrmans. No casualmente se afirma, por ejemplo, que “en la actualidad” se ha llegado a considerar la obra tardía de Schelling como consumación del idealismo (cf. 23), refiriéndose por supuesto al libro de Walter Schulz, *La consumación del idealismo alemán en la filosofía tardía de Schelling*: ¡un texto publicado en 1955! A pesar de mencionar autores que, para seguir con los tres antes mencionados, se ocupan con Schelling desde el marco de problemas contemporáneos, como la naturaleza de la referencia o el carácter intransparente o prerreflexivo de la subjetividad, Pérez-Borbujo parece muy inquieto por destacar, por ejemplo, su vínculo con el teísmo. Dejando de lado la omisión de autores significativos en la discusión reciente

sobre Schelling (Buchheim, Sollenberg, Zantwijk); los desafortunados convidados permanecen al margen, limitados a engordar los pies de página.

Para rastrear una tesis en medio de tantas páginas de resúmenes salpicados de citas decorativas –algo que, al menos para hacerle honor a su nombre, debería estar presente en la tesis doctoral que fue originalmente el libro– no queda más remedio que recurrir a la introducción y al epílogo, en donde el lector espera hallar la clave y el sentido de todo el proyecto. Allí uno se topa con lo que Pérez-Borbujo denomina el “sistema de la libertad”: “el sistema de la libertad es la afirmación de que sólo hay una mediación absoluta, no de la razón consigo misma, sino de la libertad consigo misma” (32). Bajo el supuesto de que lo absoluto no es “sujeto” sino libertad, el autor contrasta su línea de interpretación con la de una “lógica de la razón” (32) encarnada por Walter Schulz, para la cual la obra tardía de Schelling es la forma culminante de la automediación del pensar. Contrariamente a lo afirmado por esta línea, Schelling representaría más bien la superación del idealismo, en cuanto la única reflexión absoluta sería la de la libertad, ya sea a través del querer humano, del conocimiento filosófico como sistema o, sobre todo, de la muerte de Cristo. En cualquiera de estos casos la libertad, o sea, lo absoluto, se libera de sí misma en algo diferente que, en cuanto retorna a ella libremente, le permite su autoconocimiento. Este proceso se hace especialmente visible a causa de una idea que, según Pérez-Borbujo, constituye una de las grandes novedades de las *Investigaciones sobre la libertad humana*, a saber, que el hombre es el punto en el cual la voluntad que crea la naturaleza da lugar a un ser plenamente autosuficiente, capaz de ser por completo para sí mismo. Es decir que el hombre es “personalidad”. Al decidirse libremente por el mal, él hace suya esa libertad que poseía originalmente

como algo meramente dado e introduce una escisión radical en el ser. El mundo humano se vuelve así algo autosuficiente. Dado que el hombre puede renunciar a su resolución por el mal y retornar a la posición que Dios le había conferido, ese estado puede ser sin embargo revocado: en la voluntad humana la libertad puede volver libremente a sí misma luego de un proceso de separación. Aquí se trataría por tanto de una unidad-consigo-mismo-en-el-ser-otro en la cual el sujeto en cuestión no es el pensar sino la libertad. El “sistema de la libertad”, el cual debería ser considerado como una superación del idealismo, sería así una filosofía de la reflexión definida en términos práctico-volitivos.

Ahora, esta tesis no puede sino generar insatisfacción. Pretender rebasar el marco del idealismo sobre la base del concepto de reflexión es, de antemano, una empresa fallida. Todo concepto de automediación, aun si se trata de la de la libertad, permanece ligado al tipo de movimiento propio del espíritu o, en términos subjetivistas, de la autoconciencia. El paso de la razón a la libertad no hace, en este caso, ninguna diferencia. La verdadera ruptura respecto al idealismo que puede atribuírsele al Schelling tardío va de la mano del (re) descubrimiento de una esfera prerreflexiva y prerelacional del ser, a la cual él llega mediante su progresivo conocimiento de la tradición neoplatónica desde mediados de la primera década del siglo XIX. Sobre esta base Schelling empieza a pensar lo absoluto, no como un todo que se relaciona consigo mismo, sino como lo Uno que trasciende toda totalidad, es decir, en términos ajenos a toda mediación. Lo verdaderamente absoluto no puede aquí necesitar de otro para ser lo que es –tal como lo afirma Pérez-Borbujo (32)– pues si requiere de un tránsito a través de otra cosa se mostraría como dependiente y no como lo completamente independiente y no-relacional. Lo absoluto

no puede ser por eso ni siquiera el fundamento de todo lo que se sigue de él. Si bien *puede* haber algo fuera, ese otro no es el medio de su autoconocimiento. Toda relación en la cual él esté involucrado concierne a lo otro, a su aparecer-para-otro, pero lo absoluto permanece sustraído a ella como lo radicalmente trascendente: como “no-fundamento” (*Ungrund*) o “voluntad que nada quiere”, en los términos de la obra intermedia. Ni al inicio ni al final de todo el proceso ontológico lo absoluto se conoce a sí mismo, pues él es más bien lo que nunca es para sí mismo y, por tanto, lo que no tiene la forma del espíritu o de la personalidad. Schelling insiste por eso que entre lo absoluto y lo primeramente existente hay una brecha o un salto, y no alguna especie de autodeterminación o de emanación, en la cual la causa no “abandona el efecto” (632). En este sentido no es casual que Pérez-Borbujo omita, en su lectura de *Las Edades del Mundo*, la descripción de la irrupción de lo primeramente existente como un evento que no implica ninguna acción ni movimiento por parte de lo absoluto. Mencionarlo pondría en dificultades la tesis de la automediación. En realidad, es sólo sobre la base del hiato entre lo absoluto y el automovimiento del espíritu que Schelling puede, frente a la idea hegeliana de “borrar el tiempo” una vez el espíritu se apropie de sí mismo luego de su paso por toda una serie de enajenaciones, reivindicar una idea de temporalidad e historicidad que nunca admite una clausura –la cual es una de las tesis centrales de la filosofía positiva. Debido a que el principio del espíritu no es nada espiritual, esto es, a que no es una forma aún no venida a sí misma de espiritualidad, sino, más bien, algo que no tiene su estructura, el espíritu nunca se reencuentra consigo mismo al final de su automovimiento, sino que se ve puesto siempre frente a la exigencia de ahondar activamente en el desocultamiento de su propio principio.

El espíritu se mueve ciertamente por sí mismo, pero de ahí no se sigue que él pueda llegar a conocerse plenamente. Sólo puede, si quiere, ahondar en un pasado que lo trasciende constitutivamente– lo cual implica inevitablemente tiempo. Si esto es así, y sobran los textos que podrían apoyar esta argumentación, el “sistema de la libertad” no se muestra como una clave adecuada para comprender la obra intermedia y tardía de Schelling, ni mucho menos para considerarla como una “superación” del idealismo. Pensar en una automediación de la libertad, en la cual ella se reconcilia al final consigo misma, podría ser perfectamente una idea hegeliana. Pero con ello el núcleo de la filosofía de Schelling queda definitivamente fuera de foco.

La tesis del autor se debilita aún más en cuanto que, luego de haber afirmado que el único absoluto es la libertad (23), sostiene que hay una “unidad verdadera y real” (35) que se sirve de la libertad como “medio” (36) para aparecer para sí misma como “amor”. Nada que sea un medio puede ser absoluto, y si la libertad lo es, ella no es lo que el autor sostiene. El principio último del sistema parece tener así un fundamento aún más profundo. Estas oscuridades o inconsistencias, cuya aclaración yo le cedo a un lector más paciente, resultan secundarias respecto a un problema aún mayor, a saber, si la lectura que hace el autor de Schelling nos ofrece alguna perspectiva nueva acerca de su obra y, aún más allá, si nos ofrece algún conocimiento relevante filosóficamente –y esto significa, en el caso del pensador alemán: metafísicamente relevante. Pérez-Borbujo afirma, por ejemplo, que “el gran descubrimiento” (27) de *Las edades del mundo* es que Dios no es sino querer, o que el “gran descubrimiento” (29) de la filosofía de Schelling es que Dios es una voluntad que tiende a espiritualizarse. Si esto es así, bien puede dudarse con razón de qué tan sensato es aún leer a Schelling. Pensar en

la naturaleza de Dios resulta importante en la medida en que, en el marco del idealismo alemán, él es el concepto mediante el cual se piensa lo ente en tanto contenido primordial de la razón humana. Pensar acerca de su naturaleza es pensar acerca de las estructuras fundamentales de nuestra comprensión de la realidad, lo cual es, desde Kant hasta Strawson o David Lewis, el problema central de la metafísica. Que Dios sea “voluntad” es filosóficamente relevante para nosotros, en cuanto este concepto antropomórfico nos ofrezca aún claves para entender qué somos y qué es el mundo –del mismo modo como lo hacen conceptos menos metafóricos como “individuo”, “esencia” o “posibilidad”–. Este no es, sin embargo, el horizonte en el que opera Pérez-Borbujo. En ocasiones es imposible librarse de la sensación de estar leyendo a un franciscano del siglo XIII que ha decidido revitalizar el cristianismo destacando la primacía en Dios de la voluntad sobre la razón –en medio de eventuales arrebatos líricos de cuyo buen gusto es mejor callar (cf. 706). En ese entonces esa era aún una posición filosófica respetable. Afirmar ahora, vía Schelling, que Dios es esencialmente voluntad y que, por medio de la unión con Cristo, podemos participar de su automediación y, de paso, librarnos de la disolución del tejido social que implica la pérdida de la fe (377), es una tesis que aún puede tener validez teológica y resultar además significativa para una ética y una política teonómica, pero que, en relación a la metafísica contemporánea, no es más que un capítulo superado o una mera curiosidad. Que ésta sea una posible lectura de Schelling, queda fuera de duda. No lo es sin embargo su relevancia cuando el lenguaje y el método de la metafísica han llegado a ser distintos. Está claro que es posible leer hoy a Orígenes, a Duns Scoto o a Schelling, y hallar en su concepción ontológica de la voluntad ideas filosóficamente significativas, pero abordarlos tal como si sus conceptos y su

manera de tratarlos pudiese seguir siendo la nuestra, y no fuera precisa ni una traducción, ni un trabajo de interpretación desde el horizonte de nuestros problemas, no es sino una forma de ingenuidad o de mala conciencia. El “gran descubrimiento” del pensamiento de Schelling no puede ser por eso que la existencia de Dios se asienta exclusivamente en su propia voluntad. Si así es, bien podríamos prescindir de su obra y, como de hecho lo hizo Bertrand Russell, ni siquiera incluirlo como un capítulo menor en la historia de la filosofía. Este no es sin embargo el caso. Schelling puede interpellar aún al pensamiento filosófico y moverlo a reflexionar –tal como lo señala adecuadamente Pérez-Borbujo– sobre las salidas a la crisis de la modernidad (19), pero sólo mientras se tengan los ojos bien abiertos para la actualidad del pensar, y no sólo para la actualidad de nuestras demandas de sentido y de redención. Lo demás es o una sofisticada mercancía en el mercado de las ilusiones, o alguna pose “retro” más apta para las pasarelas que para la verdadera producción espiritual.

CARLOS RAMÍREZ  
Pontificia Universidad Javeriana – Cali  
*elbecariofeliz@gmx.net*

**Parra, Lisímaco.** *Estética y Modernidad. Un estudio sobre la teoría de la belleza de Immanuel Kant.* Bogotá: Colección Sapere Aude - Universidad Nacional de Colombia, 2007.

1. Desde el primer párrafo de la introducción queda muy en claro cuál es el propósito de este libro sobre el gusto y la belleza en Kant: “concibo la *Crítica del juicio* como una empresa filosófica que busca responder a determinados retos que plantea la convivencia social en la modernidad” (13). Las reflexiones de Kant sobre la estética aparecen tratadas en estas páginas principalmente por sus vínculos con procesos de moralidad y civilización. El autor afirma que en las primeras fases de la modernidad, siglos XVII y XVIII, en Francia e Inglaterra respectivamente, la experiencia estética cumplió un papel pedagógico civilizador: fue, según él, “un dispositivo complementario de los mecanismos de monopolio de la violencia física” (83-84). El libro sigue, con acopio de erudición y esmerada minucia, los vaivenes de la idea utilitaria del arte y la belleza en esos dos siglos, las tentativas de emancipación y algunos momentos de proclamada autonomía con respecto a las sumisiones y normas que imponen las tareas civilizadoras, sin llegar hasta la época del romanticismo. Tal vez podría anticiparse que su conclusión, no explícita, apunta a la indisolubilidad del vínculo entre arte y moralidad. O, por lo menos, a sugerir que la significación social del arte se encuentra, aún hoy, en estrecha relación con la producción de consensos, razón por la cual resulta tan importante reconstruir su forma comunicativa y el sentido de sus responsabilidades con el público receptor.

Si hay alguna afirmación que dé por sí misma la tónica de este ensayo, podría arriesgarse la conjetura de que se encuentra en el primer capítulo, página 36, donde

el autor señala que en el ámbito estético aprendió la modernidad a confrontar, de manera civilizada, las divergencias entre juicios opuestos, y tomó plena conciencia de que la carencia de fundamentos inexpugnables obliga a los contrincantes a abandonar los métodos de avasallamiento o destrucción del otro, sin renunciar por ello a la búsqueda de la unanimidad. Los juicios de gusto son, pues, en su fragilidad probatoria, los modelos iniciales del comportamiento civilizado, y una especie de avanzada histórica de la tolerancia. “El enfrentamiento estético”, afirma el autor, “conserva no sólo la fuerza, sino también la precariedad demostrativa del enfrentamiento que funda la sociedad”.

Esta hipótesis adquiere un valor de actualidad, si se admite que, por distantes que parezcan en el tiempo los autores estudiados y sus léxicos, algunas de las cuestiones en debate, lo mismo que cierto tono en la manera de aproximarse a ellas, han recobrado su validez para hoy, con lo cual se justifica, de sobra, un trabajo de investigación como éste, tan documentado y bien sostenido en su andamiaje argumentativo. El texto, además, se lee con placer, por la transparencia del estilo al servicio de una reflexión empeñada en hacerse entender sin ceder en complejidad. Hay un esfuerzo deliberado del autor en este sentido. Y un logro innegable. Podría reprochársele que, en aras de la claridad y, quizá, de la didáctica, se vuelva por momentos repetitivo. Sin embargo, las repeticiones se ponen al servicio del lector como variaciones de formulación o de contexto que ayudan a despejar dudas, a afinar la comprensión, a retener lo fundamental para avanzar con cierta seguridad en un terreno difícil y a veces árido. Dígase lo mismo de los frecuentes resúmenes que van apareciendo a lo largo de la exposición, cada vez que el autor lo considera indispensable o útil, una forma de cortesía en la que

se expresa el pacto de accesibilidad que el escritor ha sellado con su lector.

Estética y modernidad parece, en algunos momentos, un debate contra el romanticismo, sin nombrarlo. Este debate aparece en el primer capítulo en forma de contraste entre “la delicadeza del gusto” y “la delicadeza de la pasión”, términos tomados del ensayo de Hume *Of the Delicacy of Taste and Passion*. El profesor Parra lee el texto de Hume como una respuesta anticipada a las diatribas de Rousseau contra los refinamientos de la civilización, y a los elogios de la vida rústica y la espontaneidad de la pasión. En opinión de Hume, es el cultivo del gusto más refinado el que nos permite juzgar adecuadamente la conducta de los hombres, las obras de arte, las conversaciones, las costumbres y el trato social en general. La delicadeza del gusto, el carácter formado por la frecuentación de la belleza, produce no sólo distinción y sociabilidad, sino “elegancia de sentimiento”, en oposición a la delicadeza de la pasión con sus explosiones emotivas, su proclividad a la irreflexión, y al comportamiento rudo y poco civilizado. El mundo moderno ya no es escenario adecuado para la pasión, y por ello el gusto viene a representar una especie de remedio contra esa enfermedad y un correctivo para sus excesos. El argumento central, en este contexto, reza más o menos de esta manera: si a la pasión le es inherente la barbarie, la delicadeza del gusto es eminentemente civilizadora; la civilización en la conducta, propia de la modernidad, abre la posibilidad de nuevos vínculos sociales, una vez reconocido el hundimiento de los tradicionales basados en creencias religiosas y normas comunitarias. Podría utilizarse la expresión de Hegel y hablar de “la prosa del mundo”, para referirse a una modernidad fundada sobre convenciones sociales, es decir, sobre civilizadas relaciones jurídicas, morales y políticas, frente a la tradición sostenida

en configuraciones ideales, producto de la imaginación religiosa y poética. El prosaísmo moderno se convierte en jaula de zoológico para la pasión, y el arte asume una nueva tarea: confrontar el aburrimiento propio de la vida moderna.

2. El segundo capítulo toma como punto de partida una cita de Nietzsche, en la cual se sobrevalora la importancia artística de las severas normas formales impuestas por el clasicismo francés del siglo XVII. Según Nietzsche, limitarse del modo más estricto, atarse a las más difíciles exigencias de la forma, es la única manera de salir del estado de naturaleza. Se trata de marchar con gracia sobre los vertiginosos precipicios, no de caer en ellos. La contraposición inevitable entre Shakespeare y los clásicos franceses sale a escena, y Nietzsche reprocha a Lessing haber desacreditado en Alemania la forma francesa, “única forma artística moderna”. Volver a Shakespeare es dar un salto atrás al naturalismo, “a una especie de rousseauiano estado natural del arte”. La cita es perfecta para impulsar la tesis del arte como disciplina y civilización. No se trata, dice el profesor Parra, de negar el contenido natural en nombre de los principios formales, sino de impedir que el flujo inmediato y caótico corra por fuera de los cauces que hacen posible la comunicación con el público. El arte consiste en la voluntad de forma, es decir, en “saber atarse”, única manera de lograr el fin pedagógico de la experiencia estética.

Kant, por su parte, distingue dos posibilidades de fundación del principio del gusto: una empírica y otra racionalista a priori. Aplicadas al clasicismo francés, el momento empirista estaría en los consensos de las élites, cuya función consistía en distinguirse socialmente de las otras clases. El fundamento racional, por el contrario, requiere universalidad, más allá de los consensos empíricos y de

las imposiciones de gusto propias de los grupos dominantes. Esto implicaría un canon racional de obras que hayan trascendido los arbitrios empíricos y logrado un consentimiento a través de diferentes épocas, con lo cual parecería configurarse una normatividad de validez objetiva, independiente de gustos particulares y de condicionamientos históricos. La fundamentación racional del gusto estético en un canon universal sólo resulta posible si se sobrepasa el disfrute empírico como distinción social, y se asocia el placer con elementos extra-estéticos, como la utilidad moral, aunque en este caso, advierte Kant, ya no quedaría lugar para la belleza en el mundo, y esa palabra pasaría a significar la mezcla de dos tipos de satisfacción: la de lo agradable y la de lo bueno. Volviendo al contexto del capítulo, y al paradigma de la corte de Luis XIV en Versalles, afirma el profesor Parra:

Si las rigurosas prescripciones de la etiqueta cortesana estipulaban el comportamiento deseado para nobles guerreros en proceso de civilización, las también rigurosas prescripciones de la poética complementaban el complejo dispositivo que acabaría por transformar la personalidad ruda de guerrero en la de un elegante y, para la posteridad tal vez amanerado, cortesano. (90)

Y no se trataba sólo de la corte, sino también de la vida urbana en general, de burgueses acomodados, nobles apartados de la corte, burócratas estatales, abogados, financistas, consejeros, todos con tendencias al ascenso social, a compartir las demandas de lujo de la nobleza y a apartarse progresivamente de las ocupaciones productivas. Para ellos, el arte, y sobre todo el teatro, respondía a sus exigencias de *otium cum dignitate*. Éste es el público de la época, *la cour et la ville*, destinatario de la producción poética, cuyas características sociales explican tanto los

alcances como las carencias de las prescripciones estéticas.

En lo que respecta a la utilidad moral de la tragedia clásica francesa, el profesor Parra afirma que se encuentra inscrita en todo un proyecto socio-cultural: “el arte es aquí exploración del complejo mundo pasional, y de él se esperan orientaciones para obrar”. Si el arte, como lo quiere Boileau, es imitación de la naturaleza, para el caso de la tragedia se entiende en el sentido de naturaleza humana, con su tortuosa complejidad pasional:

El drama francés del siglo XVII no conoce límites para explorar y representar los más altos grados de la pasión, salvo los que se derivan de las exigencias retórico-estilísticas. Pero justamente con éstas garantiza el cumplimiento de sus propósitos didácticos: la frialdad formal, característica de esta dramaturgia, representa la distancia racional a partir de la cual es posible conocer y manejar las pasiones, sin ser arrastrado por ellas. (106)

Sin embargo, Corneille y Racine no cumplen de la misma manera esta misión pedagógica con respecto al conocimiento y dominio de las pasiones. Escribe Paul Bénichou en *Imágenes del hombre en el clasicismo francés*:

La tragedia, tal como se había reconstituido en Francia en la primera mitad del siglo XVII, buscaba ante todo producir en el público el ímpetu de la admiración moral. Los hábitos, las convenciones incluso del género, todo estaba orientado hacia lo grande. (134)

Los personajes de Corneille ostentan una actitud arrogante, un tono exaltado, una exhibición de la fuerza, y al mismo tiempo de grandeza moral en el orgullo y la búsqueda de la gloria, rasgos característicos del heroísmo guerrero que se oponen a las tendencias más modernas de la nobleza hacia la elegancia moral y la honestidad cortesana. Bénichou aplica el término “feudal” a esta psicología caballeresca de Corneille y sus contemporáneos

de la primera mitad del siglo, y afirma que se trata de la persistencia de una tradición que proviene de las antiguas ideas del heroísmo, la magnanimidad y el amor ideal. La sublimidad nace, en los dramas de Corneille, de un impulso humano que se eleva por encima de la necesidad, y que, surgido de la naturaleza, la excede, pues en el héroe se trata de una naturaleza superior.

La tragedia de Racine, en cambio, nace del “encuentro de un género literario tradicionalmente alimentado de sublimidad con un nuevo espíritu naturalista deliberadamente hostil a la idea misma de lo sublime” (Bénichou 134). La revolución de Racine en la tragedia clásica francesa pasa por el rechazo simultáneo del heroísmo y del sentimentalismo idealizante, en nombre de la naturaleza. En esto reside su originalidad, que lo separa de Corneille. *Andromaque* es la obra que inaugura esta nueva tendencia. Aquí el instinto habla un lenguaje incompatible con las tradiciones de la moral heroica. Luego en *Bajazet* y en *Phèdre* se profundiza esta psicología del amor, violento y homicida, contrario a la condición caballeresca en la cual la sublimación de los impulsos es la condición previa de la posesión. En estos dramas de Racine ya no hay fidelidad abnegada, sino “un deseo celoso, ávido, que se aferra al ser amado como una presa; ya no es un culto rendido a una persona ideal en quien residen todos los valores de la vida” (139). Lejos de pertenecer a la tradición heroica del amor ideal caballeresco, la concepción del amor en Racine pertenece a la filosofía de la pasión de Port-Royal. Con Pascal y La Rochefoucauld, tiene en común la intención de rebajar al hombre al nivel de la naturaleza y de mostrar las pasiones como extravío de la razón, negación de la libertad y refutación del orgullo heroico.

Según Bénichou, hay personajes de Racine que sí podían encarnar el ideal de

los cortesanos de su época, pero son los personajes más débiles, los protagonistas simpáticos, “tiernos, galantes, afables y discretos”, como dice Voltaire, lejanísimos de las terribles heroínas que aparecen en sus grandes tragedias. Aunque trató de hacerlos viriles y conmovedores, la época le trazó sus límites. En cuanto a Corneille, por el contrario, era ya un anacronismo viviente para la época de Luis XIV. La atmósfera de sus tragedias corresponde mejor a las actitudes e ideas de la aristocracia francesa durante el reinado de Luis XIII, si le damos crédito al análisis de Bénichou. No obstante, la tesis sostenida en *Estética y modernidad* conserva su validez en lo fundamental, pues el argumento se sostiene, ante todo, en la fuerza pedagógica del “atarse”, según la expresión de Nietzsche, de atenerse a normas estrictas. Y en eso sí coincidieron Racine y Corneille. Lo que se edificó entre el Renacimiento y la Revolución, dice Bénichou en la conclusión de su libro sobre el humanismo clásico francés, puede definirse por tres elementos: conquista de lo agradable, suavizamiento de la contradicción entre lo agradable y lo grandioso, y unión de la idea de lo grandioso con la idea del hombre. Como suele suceder, estas amplias conclusiones pueden contradecir momentos importantes del propio análisis, como sería, para el caso, el de “la repugnancia del hombre hacia su naturaleza”, presente en la filosofía de Port-Royal tanto como en algunas tragedias de Racine. Ya en el siglo siguiente, en plena Ilustración, Voltaire preguntaría a Pascal: “¿Por qué inspirarnos el horror de nuestro ser?” Sin embargo, Bénichou no considera esta pregunta como síntoma de una distancia entre los dos siglos. Para él, el siglo XVII profano está muy cerca en pensamiento al siglo XVIII, sólo que todavía no son tan claras las tendencias. Pero hay un punto en el cual la coincidencia con la tesis de *Estética y modernidad* es muy

clara: la primacía del placer como criterio de lo bello que se traslada de lo estético a lo ético en la forma de una moral más civilizada, más propensa al goce y menos al prestigio de la violencia.

3. El tercer capítulo, dedicado a la estética inglesa del siglo XVIII, parte de un supuesto histórico: la madurez política de los procesos e instituciones sociales ingleses tuvo como consecuencia la posibilidad de un arte cada vez más emancipado de su antigua carga ético-pedagógica. Una monarquía restringida constitucionalmente y un sistema parlamentario sólido fueron los fundamentos para la creciente racionalización de la vida social. Libre, relativamente, de la inestabilidad política y sus sobresaltos, el arte cambia de función: deja a un lado sus tareas morales y didácticas para responder a nuevas demandas, propias de la vida moderna, entre las cuales se subraya la satisfacción de una necesidad de sacudimiento y vivificación, frente al aburrimiento y la rutina que produce la civilización urbana. El placer se convierte en la cuestión central de la estética, aunque no siempre se niegue la función de utilidad. Es como la expresión de la “mayoría de edad” del juicio estético, según el profesor Parra. Quien mejor encarna esta nueva posición es Edmund Burke, si bien el capítulo se inicia con una presentación de las ideas de Hutcheson como “antecesor de Kant” y teórico del placer de lo bello.

La contemplación de un elevado orden en el universo, en el cual reinan la uniformidad, la proporción y la similitud, es la premisa inicial de Hutcheson. Es Dios, el autor de ese orden, quien ha determinado que el placer de la belleza que se deriva de la uniformidad y la armonía, sea, a su vez, el que impulse al hombre hacia el conocimiento, puesto que se trata de un orden racional, regido por leyes. En una nota de

pie de página, el profesor Parra sugiere que, en Hutcheson, la belleza de las acciones, es decir, la práctica de la virtud, no es otra cosa que la conducta racionalizada, pues su concepción es unitaria y en ella coinciden razón, virtud y belleza.

Esa cotidianidad racionalizada es todavía valorada por Hutcheson como fuente de placer. Pero una vez asegurada su posesión, el racionalismo de la vida social se tornará en fuente de aburrimiento, y el placer de lo bello resultará insuficiente para exorcizarlo. (140-141)

Nuestro sentido de la belleza, afirma Hutcheson, no es un producto de la costumbre o de la educación: las antecede, porque es natural. Poseemos, por tanto, un criterio universal de la belleza, basado en el supuesto de una naturaleza humana fundamental, de donde se deriva una necesaria unanimidad en los juicios humanos, posición que Kant comparte con Hutcheson. La tesis que se sostiene en el libro *Estética y modernidad* es la contraria: la experiencia estética no es natural sino histórica. Una experiencia unitaria, en la que se anudan valoraciones de distinta índole, es posible sólo en circunstancias sociales que garanticen la solidez de los lazos comunitarios, pues de éstos depende la unanimidad del juicio. En la modernidad se desintegra la unidad de la experiencia y es sustituida por una diversidad de experiencias específicas. Sin embargo, el profesor Parra no se abstiene, aun a riesgo de contradicción, de afirmar que “la experiencia del gusto por lo bello alude de alguna manera a fundamentos comunes” (144).

Si, para Hutcheson, una organización social racionalizada y previsible merecía ser considerada como un caso de belleza moral y condición de felicidad, para Burke, por el contrario, era más bien una fuente de sensaciones de hastío y aburrimiento. Vale

la pena citar por extenso el pasaje del libro en el que se habla de este tema:

Aunque para la época de redacción del ensayo estético burkeano (Una investigación filosófica acerca del origen de nuestras ideas sobre lo sublime y lo bello, 1757), la Revolución Francesa –“lo más asombroso que ha ocurrido hasta ahora en el mundo”, según el juicio que en su momento emitiría Burke– no ha tenido lugar, es evidente que la inactividad y rutina propias de la vida moderna podrían conducir no sólo al suicidio individual, sino también a ese “suicidio colectivo” que representa para él una revolución, suceso equiparable a un retorno al *bellum omnium contra omnes* hobbesiano. La reflexión estética de Burke, más preocupada por la producción artística que por la belleza natural, se propone un estudio de las pasiones humanas que facilite la producción de objetos aptos para suscitarse de manera controlada, de modo que puedan conjurarse los peligros de la vida moderna, dejando no obstante intactos sus cimientos. Lo que ahora se espera de los objetos artísticos es que, sin alterar la racionalidad ya instalada en la vida cotidiana, permitan al espectador sacudirse de la monotonía por ésta producida. (161)

La nueva función del arte encuentra aquí una formulación muy cercana al oxímoron: suscitar las pasiones de manera controlada, incitar al espectador a sacudirse la monotonía de la vida social sin alterar sus cimientos. Hasta la revolución se ve desde la óptica del aburrimiento. Sin embargo, es el mismo Burke quien, al diferenciar lo bello de lo sublime, define la belleza como aquella cualidad de los cuerpos que causa amor o alguna pasión parecida (III 1 67), mientras lo sublime se construye sobre el terror, o alguna pasión parecida (IV 5 99). Lo sublime causa la emoción más fuerte que la mente es capaz de sentir, mientras la belleza, de categoría inferior, posee una intensidad menor. La belleza produce una languidez afín a la melancolía; lo sublime,

una tensión violenta y sobrecogedora. Lo sublime causa admiración; lo bello, amor. Y, dice Burke, hay una gran diferencia entre la admiración y el amor: la primera se refiere a objetos grandes y terribles; el segundo, a cosas pequeñas y placenteras. Pero la afirmación más dicente de Burke es ésta: “nos sometemos a lo que admiramos; amamos lo que se nos somete” (III 13 84). Uno de los apartes más famosos del tratado sobre lo bello y lo sublime se titula *El poder* (II 5 48). En su primera frase dice el autor que, aparte de aquellas cosas que directamente sugieren la idea de peligro, no conoce nada sublime que no sea una modificación del poder. Ambas, por lo demás, son ramas del mismo tronco de lo sublime, que es el terror. Podría pensarse que lo bello suscita las pasiones de manera controlada e incita al espectador a sacudirse la monotonía de la vida social sin alterar sus cimientos, al contrario de lo sublime, que suscita pasiones incontroladas y tiende a alterar los cimientos de la vida social. El placer de la belleza puede ejercer su función civilizadora, estabilizadora, pues para el disfrute del placer no se necesitan grandes esfuerzos de poder. El placer no se puede imponer. La fuerza, la violencia, el dolor y el terror se imponen siempre por parte de un poder superior que no aceptamos de buena gana. Burke no se cansa de repetir, a lo largo de todo el tratado, que la idea del dolor y de lo sublime, en su grado más alto, es más fuerte que el grado de placer más alto, y de ahí deduce su superioridad.

Sin duda tiene razón el profesor Parra al mantener su planteamiento en los términos del placer y la belleza, sin permitir la irrupción bárbara de lo sublime. Podría aducirse que el terror es una pasión que produce deleite, siempre y cuando no se nos aproxime demasiado. Por ello mismo, las obras artísticas, más que terror, producirían la apariencia de una presencia amenazante. Sus efectos, pues, podrían asimilarse a los

que produce el placer de lo bello. Sin embargo, Burke no estaría del todo de acuerdo, si nos tomamos en serio su reflexión sobre las relaciones entre lo sublime y la muerte. El efecto de lo sublime es el más fuerte que la mente humana pueda sentir, precisamente porque el dolor es un emisario de la “reina de los terrores”, y ésta nos afecta mucho más que el dolor, así como las afecciones del dolor son mucho más poderosas que las que proceden del placer. Lo sublime, pues, tiene una función diferente a la belleza; lejos de ser controlable y estabilizar, desestabiliza con la idea del dolor, la amenaza de un poder más fuerte que el que nos protege, y el presagio de la muerte. El arte serio no solamente no puede renunciar a esa misión, sino que con frecuencia la acentúa hasta el límite y descarga todo su peso sobre el espectador.

4. Kant considera bárbaro todo gusto que requiera atractivos y emociones para complacerse, y que haga de éstos la medida de su aprobación. Pero son precisamente atractivo y emoción los criterios que determinan los juicios de gusto en Burke, según la crítica a Kant, expuesta en *Estética y modernidad* como un debate no explícito. El profesor Parra lleva esta controversia directamente a su campo de interés: no es el hombre bárbaro, sino, por el contrario, el civilizado, quien demanda atractivos y emociones como respuesta a su necesidad de sacudimiento y vivificación. Se trata de sentimientos más complejos que el simple agrado, y cumplen a cabalidad la función social asignada al arte en la sociedad moderna. Kant, por su parte, insiste en que “lo esencial en todo arte bello está en la forma, que es conforme a fin para la contemplación y para el juicio, en donde el placer es al mismo tiempo cultura, y que dispone al espíritu para las ideas” (233). En el atractivo y la emoción se trata sólo de goce, que embota el espíritu y produce poco a poco asco del objeto.

Cuando las bellas artes, afirma Kant, sirven sólo de distracción y se alejan de las ideas

morales, que son las que producen la satisfacción propia del espíritu, han olvidado su finalidad propia. Hay en esta discusión ciertas resonancias que la asemejan a la que hoy sostienen los partidarios de la autonomía del arte con los adelantados de la industria cultural productora de entretenimiento. Escribe el profesor Parra:

En confrontación con las doctrinas estéticas de Burke Kant resalta los efectos paradójicos que suele tener una producción artística encaminada primordialmente a la excitación sensible; además de su restringida validez, ella suele conducir rápidamente al hastío, al cansancio y la repulsión. (261)

Sin embargo, en otros lugares del texto cambia los acentos para enfatizar lo que considera positivo de la parte criticada por Kant, esto es, que “la doctrina estética de Burke apunta de manera certera a la satisfacción de esa necesidad de sacudimiento y vivificación propia del hombre urbano y moderno” (173).

Para Kant, el placer fundado en atractivos y emociones no puede aspirar a reconocimiento universal, y se hunde, por el contrario, en la arbitrariedad y el capricho individual. En buena parte del capítulo IV, el profesor Parra se dedica a mostrar que la universalidad del juicio de gusto es una pretensión difícil de sostener: siempre habría que añadirle la anticipación de que tal pretensión será negada por otros. A la dificultad de no poseer un concepto de belleza unánimemente reconocido, sino ideas “normales” de lo bello que son apenas generalizaciones empíricas sin validez universal, se agrega el hecho de que el juicio de gusto es “estético”, es decir, que su referencia al objeto es indirecta, y el peso referencial del juicio recae sobre los efectos que, en términos de placer o displacer, tiene el objeto sobre el sujeto que emite el juicio. El argumento de Kant, fraseado por el profesor Parra, dice así:

Aunque en principio todo sentimiento es incommunicable, la única posibilidad para pensar que un tipo de placer sea no obstante universalmente comunicable es que éste sea el resultado necesario de una relación entre facultades, de las cuales podemos afirmar que son comunes al género humano. [...] Dado que en un juicio de gusto no se trata de una relación de determinación de los contenidos de la imaginación a partir de los conceptos del entendimiento, la relación que se da entre dichas facultades tiene (¿tendría?) que ser distinta: Kant la llama relación de libre juego entre imaginación y entendimiento, y afirma que ella es el fundamento del placer expresado por el juicio de gusto. (200)

Hutcheson definía la belleza como “unidad de lo múltiple”. Para Kant, la síntesis entre unidad y multiplicidad se realiza en el sujeto, entre el entendimiento como facultad de la unidad y la imaginación como facultad de lo múltiple. La diferencia entre el placer de la sensación y el placer al cual hace referencia el juicio de gusto consiste en que este último es conciencia del libre juego de las facultades, y no simplemente alteración fisiológica. Si la excitación de los sentidos puede pasar del placer al agotamiento, el libre juego de las facultades deja al espectador en una disposición anímica propicia para el cultivo de las ideas.

En el juicio del gusto, dice Kant, se debe considerar a la imaginación en su libertad, productiva y activa por sí misma, no reproductiva, como cuando está sometida a las leyes empíricas de asociación. La espontaneidad de la imaginación es también su posibilidad de crear formas arbitrarias, con independencia de las formas de los objetos exteriores apprehendidos por los sentidos y de los modelos artísticos prefijados. “En este tipo de productividad de la imaginación”, comenta el profesor Parra, “reside justamente el espíritu de las obras de arte, y ella es causa de que se

susciten ideas estéticas en el espectador” (273). Podría suceder, añade, que la libertad entrara en conflicto con el gusto y se convirtiera en elemento perturbador para su comunicabilidad universal. Según Kant, sin embargo, por fuera de los límites normativos del arte bello, el genio sólo produciría obras ingeniosas pero incommunicables y, en consecuencia, meramente privadas. La libertad imaginativa del genio podría llevar a un reto en contra del entendimiento, sobrepasando su legalidad, con lo cual arruinaría la universalidad de la obra. Por eso advierte Kant que, en caso de ser preciso un sacrificio, habría que sacrificar la libertad y riqueza de la imaginación para preservar las leyes del entendimiento.

El capítulo quinto de *Estética y modernidad* se ocupa de la relación entre arte y conocimiento. Kant sostiene que las ideas estéticas no pueden llegar a ser conocimiento, porque son intuiciones de la imaginación para las cuales no puede hallarse un concepto adecuado, es decir, que no son subsumibles en conceptos. No obstante, dice el profesor Parra, hay un campo en el que Kant ha reconocido el título de conocimiento a una relación entre concepto e intuición distinta a la de subsunción: se trata de las ideas de razón, cuyo conocimiento se obtendría mediante el símbolo. Así como las intuiciones de la imaginación no pueden encontrar concepto adecuado, las ideas de la razón, a la inversa, son conceptos para los cuales no hay intuición que pueda ser adecuada. En el símbolo no se trata de encontrar un concepto común con miras a clasificar varios objetos singulares, sino de establecer un puente, una analogía, entre dos polos heterogéneos, uno constituido por una construcción sensible de la imaginación, y el otro, un referente que permanecería en la oscuridad de no ser por el símbolo, como se ve en el ejemplo kantiano por excelencia: “lo bello es el símbolo del bien moral”, algo que eleva, sin duda, la belleza por encima del mero placer sensible.

En este punto de la exposición, el autor parece vislumbrar en el símbolo una forma más adecuada para plantear la función del arte, por su valor de conocimiento. Si en algún momento se trató de distinción social, luego de utilidad moral, más adelante de placer estético o de sacudimiento y vivificación del receptor urbano, al final del libro se abren las perspectivas y se penetra en el campo de visión del romanticismo:

En tanto concreción simbólica de una intuición, la obra de arte pretende más bien arrojar luz sobre aspectos específicos de una realidad que escapa a las anteriores relaciones cognoscitivas. Tal puede ser el caso cuando intenta aprehender la especificidad de objetos individuales que no obstante escapan a la experiencia cotidiana que de ellos se tiene, o cuando muestra relaciones desconocidas o desatendidas de los mismos, o incluso cuando crea mundos o relaciones posibles que relativizan lo que se tiene por real, y que a menudo anticipan sentidos de realidad hasta entonces inexistentes. La obra de arte es entonces el lenguaje de una idea estética que disputa su realidad, y que sólo allí, y no en los conceptos, encuentra su expresión adecuada. (282)

Sin embargo, no es ésta la última palabra. Hay otra línea de argumentación que parece más satisfactoria y más en consonancia con los planteamientos centrales del libro. Hablar del símbolo como forma de conocimiento deja abierto el problema de la comunicabilidad, de manera que las analogías no se conviertan en claves herméticas de orden individual o caprichos de inspiración, problema que, de hecho, marcó gran parte de la poesía moderna, desde el romanticismo. Una solución que implique fundamentos trascendentales, presupuestos *a priori* que garanticen la universalidad de las analogías, sería inapropiada, puesto que permanecería en pie la cuestión empírica de los símbolos en relación con

sus contextos culturales. La vía que se abre es “el recurso a una noción de comunicación no entendida trascendentalmente”, sino en el sentido en que Kant la entrevió: como sentido común regulativo y no constitutivo. Dos extensas citas de Fiedler en las cuatro últimas páginas del libro le sirven al autor para proponer, con respecto a la obra de arte, “el carácter intelectual y no estético de los juicios”. No es el gusto, dice Fiedler, el que descubre algo que no es accesible a otras facultades del alma, sino el entendimiento el que comprende el mundo de representaciones intuitivas configurado en la obra de arte.

El planteamiento final de *Estética y modernidad* vuelve a los capítulos iniciales, en los que se insiste en la importancia de los cambios históricos del público que van desde el reducido y más o menos uniforme del *Ancien Régime*, hasta la aparición de otro más amplio y heterogéneo que libera al artista de las presiones de la uniformidad y permite el surgimiento del genio romántico, no sólo insumiso a la norma, sino con pretensiones de ser el creador autónomo de sus propias normas, con las consecuentes implicaciones para la comunicabilidad antes vigente. Es aquí donde la idea de un sentido común lógico, que actúe como principio regulativo, se presenta como solución adecuada para el nuevo tipo de producción artística que reclama para sí el título de conocimiento. Cuando se trata de obras de arte, dice Fiedler, el juicio de gusto recae sobre su constitución estética, pero es muy dudoso que con ello se haya tocado la esencia propia de la obra de arte. El profesor Parra termina su reflexión con un párrafo en el que, después de constatar la desorientación contemporánea con respecto al concepto de obra de arte, señala, con palabras de Hume, cómo “el sentir común sigue distinguiendo entre buenas y malas obras, entre buenos y

malos juicios”. Más que para demostraciones, el campo queda abierto para persuadir mediante argumentos, como en cualquier asunto humano discutible, sobre conceptos de obra de arte y sobre el eventual valor de conocimiento de algunas obras. En consecuencia, las dos últimas palabras del libro no pueden ser sino “consenso” y “sentido común regulativo”.

DAVID JIMÉNEZ  
Universidad Nacional de Colombia  
*jimepan@gmail.com*