

## ÉTIENNE-LOUIS BOULLÉE Y HEGEL: EL ESPACIO, LA LIBERTAD Y EL TERROR

JUAN PABLO GARAVITO ZULUAGA \*

### RESUMEN

Cuando en 1784 el arquitecto revolucionario, Boullée, diseña un cenotafio para conmemorar a Newton, hizo visibles en él temas que Hegel en un pasaje de la *Fenomenología del Espíritu* titulado “La libertad absoluta y el terror”, discutiría: la relación entre la libertad absoluta, el terror y lo sublime. Concebido como una gran máquina para la producción del sentimiento sublime, el cenotafio se sitúa más allá de cualquier posibilidad de representación y de individualización. Asimismo, la Revolución Francesa, para Hegel, será la disolución en el Terror de una libertad que se ha tornado absoluta. Incapaz de aceptar la representación del poder y su individualización se abandona a la muerte como única obra que no traiciona su absoluta libertad. El objetivo del ensayo es mostrar, en paralelo, la anticipación artística y la conceptualización filosófica hegeliana, como indicación de la futura naturaleza del espacio, del vacío y de la representación (política) que aún hoy nos acompaña.

*Palabras clave:* arquitectura, sublime, terror, Hegel, Revolución Francesa

## ÉTIENNE-LOUIS BOULLÉE AND HEGEL: SPACE, FREEDOM AND TERROR

JUAN PABLO GARAVITO ZULUAGA

### ABSTRACT

When, in 1784, the revolutionary Architect Boullée conceives a cenotaph to honor the memory of Newton, he made visible in it subjects discussed by Hegel in a well-known passage of his *Phenomenology of Spirit*, “The absolute freedom and terror”: the relationship between absolute freedom, terror and the sublime. Designed as a machine to produce the feeling of the sublime, the cenotaph is beyond any possibility of representation and individualization. In a similar fashion, Hegel depicts the French Revolution as a descent into Terror of a freedom conceived as absolute. Unable to accept the representation of power and its individualization it celebrates death as the only deed that does not betray its absolute liberty. The aim of the essay is, therefore, to show Boullée’s artistic anticipation and Hegel’s philosophical conceptualization in parallel as an index of the future nature of space, vacuum and (political) representation, still a companion of us today.

*Key words:* architecture, sublime, terror, Hegel, French Revolution

EN 1784, EL ARQUITECTO ÉTIENNE-LOUIS BOULLÉE concibió un monumento funerario en honor a Newton –“Genio vasto y profundo” lo llamó él–, el cual había sido diseñado de tal modo que el ataúd vacío ocupara el centro de masa de una gigantesca esfera, forma central del cenotafio. Boullée era un arquitecto revolucionario en el sentido de haber propuesto un nuevo tipo de arquitectura basado en su interpretación de lo que la Ilustración había traído como concepto del individuo y de la libertad, de la divinización del individuo, no así en cuanto arquitecto de la Revolución Francesa, pues sus más importantes obras, como el citado cenotafio dedicado a Newton fueron diseñadas años antes. En un giro paradójico, señalado por Starobinski, (Cf. Starobinski, 1988: 48 ss.) las obras realmente ejecutadas por la Revolución resultaron más conservadoras y clásicas que las innovadoras propuestas de Boullée y otros arquitectos como Lequeu en los años que precedieron a la Revolución.

Así describe el arquitecto su proyecto: “Si por la extensión de tus luces y la sublimidad de tu genio has determinado la forma de la tierra, yo he concebido el proyecto de envolverte con tu descubrimiento. De alguna manera es como envolverte contigo mismo” (Boullée, 1985: 127).<sup>1</sup> Creador y creado, genio y obra quedan colocados frente a frente, el ser divinizado presente en su forma mortal y el infinito espacio en una presencia inalcanzable, están unidos y cobijados por la forma de la esfera.<sup>2</sup> En ese enfrentamiento, la divinidad queda ella misma representada por su intérprete privilegiado, pues la obra es ahora la proyección del divino Newton, el punto vacío que le da orden y equilibrio al todo. Dado que el hombre ha revelado el mensaje divino, el acto divino de creación puede desaparecer sin pérdida para no dejar su rastro más que en el sentimiento sublime que el monumento en su magnitud busca despertar en el espectador.

En los diseños del cenotafio, cuya parte principal era la esfera mencionada de 150 metros de diámetro, el ataúd sin cuerpo, representando

---

<sup>1</sup> Cabe anotar que Boullée era consciente de la importancia de Newton y de sus descubrimientos como símbolos de una nueva época de la razón humana, no así de su alcance científico preciso. Sobre ello tenía una idea más bien vaga que no logra ocultar en sus escritos.

<sup>2</sup> Cf. sobre una posible interpretación de este monumento: Vogt, 1969: 293.

la muerte de Newton, debía de estar en su centro de masa o, mejor dicho, en lo que Boullée, no precisamente un gran matemático, creía era su centro de masa, es decir, en un punto tangencial de la esfera. Así como Newton había reducido los cuerpos a no ser sino un punto desde donde la gravedad ejercía su atracción, así el universo entero quedaba comprendido e iluminado desde el individuo llamado Newton, reducido ahora a no ser sino la presencia fantasmagórica de su tumba vacía. Aquí Newton juega un papel ambiguo con respecto al Newton histórico, pues, si en el cenotafio se presenta como un embalsamador del cielo estrellado, esa postura espectacular niega la confianza del Newton histórico en una teología física, en el testimonio de la naturaleza con respecto a la divinidad.

Sea como sea, el símbolo de la muerte se eleva al trono del mundo; en el centro del cenotafio se sitúa la tumba que se deja reclamar del espacio inmenso en una escenografía donde se entrevé la absorción total y el anonadamiento del individuo frente a la inmensidad de lo universal. La inmensa esfera es concebida como representación del universo ante quien reveló su secreto; allí aparece encerrado, inmóvil; es un monumento a su propia muerte, es decir, de lo universal que se entierra junto al particular. El cenotafio, puede decirse, es la “última aparición del cielo estrellado” (Blumenberg, 1975: 141), la bóveda magnífica reducida a la forma de un planetario para deleitación de las masas (Sennett, 2003: 314); un cosmos reducido a la escala humana, si bien, de un monumento espectacular, es decir, al servicio del espectáculo, de la obra humana que en su libertad sobrepasa cualquier maravilla natural. Allí termina el largo camino de los cielos que, desde la contemplación, desde la teoría griega en medio del asombro, se domestica y se reduce a no ser más que una manifestación entre otras de la esfera de lo humano; donde su tiempo mismo, el tiempo eterno de las esferas en su regularidad, queda representado en la exactitud y mecanización del reloj moderno, máquina temporal que se convierte en el índice de perfección e instrumento para medir la imperfección misma de los cielos. En el monumento, símbolo de la superación del cielo como maravilla presente a los ojos y el corazón humano, en el momento mismo en que Kant lo celebra por última vez – el cielo estrellado sobre mí... –, quedamos puestos por entero en el clima de la Revolución Francesa, en donde todo tiene su comienzo en la libertad humana, en donde el vacío del orden y de la costumbre ha de ser remplazado por la acción y la revolución. Así, se recrea en el cenotafio de Boullée el *dictum* hegeliano sobre la expropiación de la fe:

[L]a fe pierde el contenido que llenaba a su elemento, la fe, digo, ha sido expulsada de su reino, o ese reino ha sido saqueado por cuanto la conciencia despierta, es decir, la conciencia en vigilia, ha hecho suya las distinciones en las que este reino se basaba y también se ha apoderado de toda su extensión, vindicando para la Tierra todas las partes de ese reino y devolviéndoselas a la Tierra (Hegel, 2006: 675; Hegel, 1971: 423).

El cenotafio está diseñado para hacer retroceder el límite de nuestros sentidos y volver inalcanzable cualquier posibilidad de dimensionar el espacio contenido en él. Quedamos absortos, sin medios de referencia, nos perdemos en su misma grandeza. Allí el individuo se anula en su posibilidad de certeza sensible y en la capacidad de una representación del espectáculo observable. Pero, el asombro que el cielo mismo producía en los antiguos y en todos aquellos que vivieron antes de la edad de la razón ilustrada, es ahora obra del hombre mismo, que se convierte en fuente de su propio asombro en su renacer como un Prometeo de su propio progreso, un gigante de grandeza sin medida y de fuerza sin determinación:

He aquí la ventaja singular que resulta de esta forma: desde cualquier lugar a donde lleguen las miradas (tal y como ocurre en la naturaleza) no se percibe más que una superficie continua que no ofrece ni principio ni fin y que, cuanto más la rodeemos, más se agranda....Aislado por todas partes, sus miradas no pueden dirigirse más que hacia la inmensidad del cielo. La tumba es el único objeto material (Boullée, 1985: 128).

En la libertad absoluta, cualquier posibilidad de representación ha quedado atrás y el individuo se encuentra, literalmente, desorientado. El sujeto queda anulado por la grandeza de un espacio abierto como símbolo de la libertad total, de la disolución de los secretos del universo ahora al alcance de todos pero al precio de no tener dónde esconderse, de no poder escapar a su verdad sin obstáculos. La obra revolucionaria anula cualquier consideración de lo individual, siempre limitado y obstaculizando el avance de la razón universal. La naturaleza como totalidad de la razón, no conoce ornamentos, es decir, particularizaciones innecesarias, dirá Boullée en su *Arquitectura. Ensayo sobre el arte*, de modo que sólo su grandeza, sólo la inmensidad misma de la proporción es capaz de producir en nosotros el sentimiento de la belleza; sólo la uniformidad de las líneas y la simpleza de las formas es capaz de lograr la identificación del puro “Yo” con la ley natural universal: “La imagen de lo grande nos satisface bajo todos los aspectos, porque nuestra alma, ávida de extender sus alegrías, parece que quisiera abrazar el universo” (Boullée, 1985: 59). Lo grande mismo se convierte, en Boullée, en fin y

perfección del arte, movimiento de la admiración que sobrepasa aún el terror ante lo horrible; así, dice Boullée, “un volcán vomitando lava y muerte es una imagen horriblemente bella” (Boullée, 1985: 76). Mas, esa belleza no hay que buscarla en el poder de la invocación simbólica, sino precisamente en la superación de todo simbolismo en la naturaleza, pues la relación del hombre con ella no es ya la de la mediación o la de la imitación, sino la que se da a través de un arte no imitativo, que busca superar y remplazar a la propia naturaleza.

De este modo, el cenotafio, indefinidamente presente al espíritu, se convierte en el medio artificial para producir el sentimiento de lo sublime, en un sentido sin duda más próximo al de Burke que al de Kant, cuando aquél lo define como el sentimiento que produce la pasión del asombro en la que todo movimiento queda suspendido con algún grado de horror y la mente tan llena de su objeto que no puede ni considerar otro, ni tampoco razonar sobre él (Burke, 1987: 42 ss.)<sup>3</sup>. De hecho, el terror será para Burke la pasión que en todos los casos, de modo explícito o latente, se convierte en el principio regulador de lo sublime (Burke, 1987: 43).

## II

ASÍ COMO EL YO ES DEFINIDO POR SU LIBERTAD ABSOLUTA, ASÍ LA NATURALEZA es definida por su transparencia y diafanidad, por su expansión infinita tanto en el tiempo como en el espacio, porque desde su centro vacío produce el punto sobre el que el universo entero reposa. Si el espacio newtoniano puede ser tomado por Boullée como la imposible representación de la libertad absoluta –y su concreción en el cenotafio un proyecto destinado a quedar en el papel, pues, por lo demás, superaba con mucho las posibilidades técnicas de la época–, lo será sólo después de su transformación en el lugar de la razón pura, fuera de toda referencia a una divinidad presente en ese espacio. Recordemos que en su *Óptica*, el Newton histórico había llamado al espacio “sensorio de dios” (*sensorium dei*) o, según una corrección posterior, “como si fuera el sensorio de Dios” (*tanquam sensorium dei*), por medio del cual el soberano

---

<sup>3</sup> Las alusiones a Burke presentes en el tratado de Boullée, *Arquitectura, Ensayo sobre el Arte*, podrían multiplicarse; por ejemplo, con respecto a las dimensiones del edificio, al cielo estrellado como productor de sentimiento sublime, a la luz, al color, etc. Por otro lado, se puede acercar también al llamado sublime matemático kantiano: *Das Mathematisch-Erhabene, wie es Kant einführt* (KdU B 80-103), *hat in der medialen Erweiterung des Tiefenraums und der unendlichen Leere seinen Ursprung* (Böhme, 2003: 368).

absoluto actúa sobre todos los puntos del universo y determina su curso. Sólo el triunfo de un espacio no divinizado, metafísicamente indiferente, que se sitúa como intermedio entre las posiciones de Newton y Leibniz, permitirá que el espacio cósmico sea la metáfora perfecta de la libertad absoluta, en la que la ausencia de obstáculos, su homogeneidad e isotropía, soportarán el espacio revolucionario y su necesidad de liberarse del ornamento, único recipiente apto para recibir la luz ilustrada de los principios de la razón<sup>4</sup>, sin mancha de tradiciones o refugios sensualistas o animales.

Recordemos aquí cómo la homogeneización del espacio precede en más de un siglo los principios revolucionarios que encuentran su expresión en Boullée. En efecto, el primer ministro de Luis XV, Colbert tomó en 1679 la iniciativa de medir exactamente el territorio de Francia, una empresa que duraría más de cien años, hasta 1793, y en la que trabajarían cuatro generaciones de astrónomos y geógrafos de la familia Cassini.<sup>5</sup> Fue el primer proyecto verdaderamente topográfico de un país, un testimonio de un proyecto estatal que sobrevivió a gobiernos y revoluciones. El territorio completo de Francia fue cubierto por pirámides de 2.4 metros de alto, separadas entre sí por una distancia de diez kilómetros. Para completar el trabajo, hizo falta emplear los más exactos cronómetros de la época con el fin de medir y dar cuenta de las longitudes, creando una verdadera unidad del tiempo y el espacio sin la cual la homogeneización de la Tierra se hacía incomprendible.<sup>6</sup> Solo allí, a través de esa transformación y uniformización, cuyo primer fruto concreto sería este proyecto tan conveniente para la edad de la razón ilustrada, encuentra Boullée el espacio “natural” para su proyecto. Un ambiente natural, en el sentido que se le da a la naturaleza en la Ilustración francesa, es decir, como medida universal de la igualdad y garantía de superación de todas las diferencias que la historia (de Francia) ha traído en cuanto divergencia regional y fuerza centrífuga frente a la necesaria centralización de la voluntad general. La naturaleza habrá de unir lo que la historia de las regiones había separado. La naturaleza y la pretendida naturalización de la arquitectura, de donde ésta saca los parámetros de belleza de sus obras, se constituye en

---

<sup>4</sup> Sobre los comentarios de Hegel sobre Newton, referidos sobre todo a su teoría de los colores que Hegel no apoya y, en cambio, se acerca a la teoría de Goethe, cf. (Petry, 2001: *passim*).

<sup>5</sup> Para la atrayente historia de la familia Cassini, cf. (Connor, 1947: *passim*).

<sup>6</sup> Ver sobre este proyecto, sus condiciones científicas y significado: (Schlögel, 2003: 169 ss.).

garantía de mediación entre lo universal y lo individual: “El concepto de lo “natural” había adquirido un nuevo significado a finales del siglo XVIII”, nos dice Kaufmann. “Dejó de significar la imitación de la naturaleza orgánica, para convertirse en la adaptación racional de las formas a su utilidad, y su conformidad con el material” (Kaufmann, 1980: 66).

Es a partir de la homogeneización del espacio, de la nivelación no sólo de la inmensidad cósmica que deja de transmitir un mensaje con sentido para quien puede escucharlo, de poder leerse como el libro de la creación o de la sabiduría infinita del dios calculador leibniziano, sino también del mismo espacio terrestre reducido a una cuadrícula lista para recibir la impronta de la forma humana, de donde puede surgir un arte más allá del símbolo. El arte sólo puede entrar en relación con lo sublime o no ser nada, pues ha roto su relación con el símbolo y el concepto, ha dejado atrás la centralidad de su significación para la unidad del pueblo. En ese sentido, el arte sublime es el arte para después de la “muerte del arte”, cuando la obra artística no puede establecerse en el centro de la vida espiritual de la forma vital a la que pertenece, sino que se manifiesta como el vacío que la circunda, como el límite y borde interior desde donde esa vida espiritual se eleva hacia la razón y el estado. El arte no puede ser sino el testigo mudo de su propio límite, el lugar del abismo en donde la razón, ya como concepto, entra a la historia.

### III

LA ESFERA ES, PARA BOULLÉE, el cuerpo perfecto por excelencia: “simetría exacta, la más perfecta regularidad, la grandeza más variada, tiene el mayor desarrollo, su forma es la más simple, su figura se ve delimitada por el contorno más agradable...” (Boullée, 1985: 58). Es la presencia homogeneizadora del espacio la que le da a la gigantesca esfera que representa –en su imposibilidad misma de alcanzar una representación, al universo entero–, su significación como terror sublime más allá de cualquier sensación determinada. El cenotafio es una máquina artificial para producir el sentimiento sublime y el terror en quien lo contempla.

Si la arquitectura se presenta como la bienhechora de la humanidad, al encauzar ríos o abrir montañas para permitir la comunicación (Boullée, 1985: 29), lo que sorprende del cenotafio a Newton es, precisamente, su inutilidad y la imposibilidad misma que entraña su concepción. Para Boullée, la arquitectura es obra del espíritu; es el concebir de las imágenes que servirán

de modelo para la pálida imitación de la construcción basada en ella (Boullée, 1985: 41). Y, sin embargo, como hemos dicho arriba, el espíritu sólo puede concebir alguna obra si sigue y se deja determinar por la naturaleza; si el puro concepto del espíritu es presentado como objeto del pensamiento que busca salir de sí mismo hacia la naturaleza pero no se encuentra más que a sí mismo en un tejido sordo, habiendo perdido el más allá (Boullée, 1985: 41). Esa naturaleza que en el siglo XVIII se convierte en el testigo mudo de una regularización de las relaciones humanas, una medida que en su presencia se oculta para no aparecer sino como el lejano referente de un sistema homogéneo de medición y de uniformización. Así, la Tierra se convierte en la referencia del sistema métrico y el cielo de la regularidad del reloj (Kula, 1980: *passim*); y, también, la naturaleza humana queda definida y reducida a su equivalencia en cada uno de los hombres como la regularidad de una ley natural (Blumenberg, 1974: 102). El principio de igualdad adoptado por la Ilustración, no será entonces la secularización del principio cristiano de la equivalencia del hombre ante Dios sino, más generalmente, de la proyección de la naturaleza como principio único de medida e igualdad y que, como tal, no permite excepciones. Toda irregularidad, como toda excepción, es una desviación de la armonía natural que como norma suprema tanto de las relaciones universales de las cosas como de los hombres debe ser mantenida intacta por la idea misma del arte como vehículo de la perfección. Esa idea de la naturaleza va acompañada por el movimiento de retroceder al origen como la fuente no corrompida de una voluntad general todavía presente en los primeros reyes Capetos y que se ha descompuesto en el transcurso de la historia.

La obediencia a la Razón y a la voluntad general tiene su contrapartida en la proyección a una naturaleza uniforme e igualitaria y una vuelta al origen, donde la voluntad general se manifiesta por primera vez en la pureza que le permite a la nación francesa comenzar a existir. Así, la Revolución se ata al pasado, se hace su hija e intérprete; no inventa sino que restaura; convierte la artificiosidad del Antiguo Régimen en la naturalidad del presente; el rococó decadente en el neoclasicismo puro, la recarga de las formas en la simplicidad del círculo<sup>7</sup>. La Revolución hereda la “lectura pesimista de

---

<sup>7</sup> Así por ejemplo, cuando Benjamin West pintó la fábrica de porcelanas de Wedgwood, *Etruria*, (1791) lo hizo al modo de una escena del mundo antiguo, si bien dicha fábrica era reconocida en Europa por sus métodos progresistas y el alto grado de separación entre los diferentes procesos (Forty, 1995: 15).

la historia” de Rousseau, como recuerda Starobinski (Starobinski, 1988: 148) y su intento por encontrar la salvación fuera de la historia, es decir, del transcurrir intermedio entre el origen y el presente, la búsqueda de la inocencia del comienzo.

Es ese doble movimiento el que intenta captar el nuevo espacio revolucionario donde la luz natural, desde el foco del origen, penetra todos los rincones y abre los corazones a su propia transparencia sin obstáculos. En el espacio vacío, en la igualdad homogénea, pueden sentir los corazones su pertenencia a una sola causa común. Sin el obstáculo de la memoria histórica que separa, excepto como origen; y, sin la presencia de la artificiosidad que impide la iluminación completa, el espacio revolucionario quiere ser el espacio que en su igualdad, en su apertura a todos, —como la nueva Plaza de la Concordia en París (Boyer, 1998: 34 s.)—, podía permitir la aparición del *citoyen*, su celebración festiva en los múltiples rituales revolucionarios que siguieron los dictados de Rousseau. Los festivales patrióticos como el de Simonneau o el de Châteaueuvieux y, ya desde el primero, la Fiesta de la Federación del 14 de julio de 1790 (Sennet, 2003: 304; Starobinski, 1988: 53), fueron un intento por parte de los primeros dirigentes revolucionarios de reproducir el ambiente interpersonal de la pequeña ciudad donde se celebra una voluntad que los supera a todos pero en la que, sin embargo, cada uno participa desde el interior de su corazón: “La fiesta revolucionaria es el acto solemne en el que el hombre rinde homenaje a un poder divino que él ha individualizado en sí mismo” (Starobinski, 1988: 53).

Sin embargo, los rituales de la república, —en su abstracta universalidad, en su igualdad ficticia— se vieron rápidamente remplazados por otros rituales más particulares. La abstracción vacía de los espacios de la revolución, —las inmensas plazas, las calles despejadas—, se reveló incapaz de transmitir el sentimiento de cercanía de los cuerpos y de las almas de los ciudadanos. Puesto que toda abstracción es una violencia enmascarada bajo la aparente neutralidad de los espacios, (Lefebvre, 1991: *passim*), su destino se hizo inevitable: las plazas fueron transformadas en sitio de la fiesta de la muerte, de las ejecuciones públicas y la guillotina.

Si Boullée, como arquitecto, está influenciado por las ideas sobre lo sublime de Burke, en cuanto éste ha hecho de la grandeza y el terror sus elementos primordiales, también se puede establecer una conexión entre Hegel y el autor inglés en torno al terror como la manifestación privilegiada

de la Revolución Francesa. Burke establece en su conclusión anticipatoria el destino inevitable, violento y despótico de la Revolución, al final de su libro *Reflections on the French Revolution*, escrito en 1790 (Cf. Burke, 2003: 304 ss.). Sin medios para producir jerarquías, sin asideros para el establecimiento de la disciplina y el comando, la revolución terminará en la lucha anárquica de todos contra todos. El terror y la muerte estaban ya de modo simbólico, de un modo inocente y, si se quiere, anticipador en el cenotafio a Newton: si lo individual se presenta inerte, no lo está menos muerto el universal. La intelección (*Einsicht*) permite captar el universo como proyección del uno muerto: Es justo de este modo que “la ilustración está interpretando correctamente a la fe cuando dice de ella que aquello que para la fe es el Ser Absoluto es un ser de su propia conciencia, su propio pensamiento, algo producido por la conciencia” (Hegel, 2006: 650; Hegel, 1971: 406).<sup>8</sup> La divinización del individuo, convertido en un sucedáneo de la fe que la razón no puede menos que dejar de producir, tiene su contrapartida en una humanización del objeto imposible, en la conversión de lo sublime infinito mismo en una pretendida obra humana, pero que sólo obtiene su origen en el mudo vacío. Allí no hay transición posible, puesto que todo elemento de mediación, sea el Ser absoluto, sea la libertad espiritual, ha sido apagado por la Ilustración que, como una enfermedad infecciosa, ha producido un contagio general y se ha expandido por todos los rincones como un perfume avanzando a través de la atmósfera impotente (Hegel, 2006: 646; Hegel, 1971: 402). La Ilustración no puede alcanzar el objeto determinado de la fe, pues inmediatamente lo incluye dentro de la certeza sensible y lo destruye, así como destruye todo lo que bajo la forma determinada de los sentidos le sale al encuentro. Pero, la contradicción de la Ilustración es que combate la fe no con argumentos propios, sino con los mismos de la fe, uniéndolos de una forma que en la fe misma se desarticulan y se separan de forma inconsciente (Hegel, 2006: 666; Hegel, 1971: 417 s.). La Ilustración hace del mundo estelar, del objeto de la fe, una representación sensible, dice Hegel, (Hegel, 2006: 670; Hegel, 1971: 420) y, de tal modo queda la fe “sin contenido y no puede permanecer en este vacío, y en cuanto, yendo más allá de lo finito que constituye ahora aquí el único contenido, la fe no encuentra nada más que el vacío, la fe es pura añoranza, su verdad es un más allá vacío” (Hegel, 2006: 675; Hegel, 1971: 423).

---

<sup>8</sup> Traducción parcialmente modificada por el autor.

Pareciera entonces que Boullée, en su monumento funerario, hubiera anticipado el movimiento esencial de la intelección llamada Ilustración, en cuanto su certeza sensible se emparenta irremediabilmente con la fe vacía que no puede acceder a su más allá. A ese vacío absoluto lo llama la Ilustración, en parte, Naturaleza, pero una Naturaleza a la que le falta la vida desplegada, pues no es más que la pura proyección de la conciencia de sí de la Ilustración sobre sí misma; es decir, pura uniformidad sin atributos, pura norma sin causalidad (Hegel, 2006: 679 s.; Hegel, 1971: 426 s.).

Así como el concepto de naturaleza se convierte en la utilidad de la norma, así también la intelección pura encuentra el objeto sólo bajo la forma de la utilidad. Las cosas existen en cuanto desde su naturaleza misma son útiles en sí y se dan en la relación mutua de la utilidad común. La Razón, entonces, es la medida que provee al todo de su recta medida, en la que no venga a faltar ni placer para el hombre como centro del universo, ni se destruya en su exceso (Hegel, 2006: 663; Hegel, 1971: 415 s.). Pero, el equilibrio de la utilidad y el placer es un equilibrio precario que se sostiene desde el impulso meramente animal de la supervivencia y la reproducción (cf. Comay, 2011: 67) y, en donde el hombre mismo, como “miembro de la tropa”, es visto en su mera utilidad con respecto al bien general.

La utilidad se convierte tanto en el objeto de la conciencia como su finalidad, nos dice Hegel, al comienzo de la sección “La libertad absoluta y el terror”. En esa libertad absoluta en la que consiste la revolución real, la provocación de la libertad quiere convertirse en su propia objetividad separada de la autoconciencia. Pero, la utilidad misma como concepto dado a partir de la pura intelección no se reconoce ya en el individuo y su supervivencia sino que salta a la universalidad del sujeto. Toda realidad se convierte ahora en su posesión, por lo que la autoconciencia queda convertida en algo sin mundo, pues el pensamiento elevado a sí mismo no puede contemplar nada objetivo más allá de su propia realidad (Hegel, 2006: 686; Hegel, 1971: 429). Sin la posibilidad de exteriorizarse en un objeto, en un obstáculo exterior, la autoconciencia avanzará inexorablemente hacia la infinitud de su propio lamento, buscará llenarse con el obstáculo mismo de su propia insatisfacción, en la que el individuo representa la posibilidad de un salto aunque ese salto no sea sino hacia el vacío.

Un individuo que no se ha constituido a sí mismo como verdad espiritual sólo puede, entonces, constituirse en el obstáculo buscado por

la libertad absoluta para afirmarse a sí misma. Sin la mediación necesaria entre lo universal general, expresado ahora como voluntad general, el individuo queda sin posibilidad de encontrar su medida, queda expuesto ante la libertad absoluta como la sublime finalidad de su sustancia a la que no puede hacer frente sino mediante el terror sentido. Porque el terror no es lo que desde la libertad absoluta viene sino, ante todo, el sentimiento que desde la impotencia individual se siente ante un objeto, para ir retrocediendo, siempre en un escenario cada vez más profundo y oscuro. En la supresión y superación de las masas espirituales queda únicamente el movimiento de la autoconciencia general que se da la forma de una conciencia personal que no puede ser más que una voluntad general.

Sin ningún punto de referencia más que el objeto imposible de la libertad, sin ninguna medida más que el deseo de saltar por encima de la mediación imposible, del vacío que lo rodea y que conforma el trasfondo de la libertad, el individuo queda dispuesto para el asombro, para la absorción en el espacio de esa misma libertad sin contenido; puede morir sólo porque ya ha muerto como instancia de resistencia, porque ya ha quedado congelado en el asombro sublime de su propia libertad. Por ello, la voluntad general como expresión de la libertad absoluta “entra en sí” y se expresa como personalidad que quiere darse a sí misma sus propios objetos bajo la forma de acciones estatales y de leyes (Hegel, 2006: 692 s.; Hegel, 1971: 434). Así, surge la voluntad general hacia el trono del mundo, sin tener ya que enfrentar un poder de resistencia (Hegel, 2006: 690; Hegel, 1971: 423). Todo asomo de cristalización de una materia es vista como afrenta y amenaza a la libertad absoluta y, por ello, como producto de una mala finitud, de un retorno de las masas espirituales reprimidas que, por tanto, ha de ser destruida sin contemplación.

Entre el universo vacío de la libertad absoluta y la muerte individual acontecida antes de cualquier acto de la voluntad general, sólo puede existir la mediación del terror, pues entre la forma total y sin costuras de la libertad y la puntualidad de la individualidad, es decir, su infinita divisibilidad y anonadamiento, no hay continuidad posible; únicamente el salto, la decisión sin contenido que debe desembocar en la aniquilación. Sin la preparación de una materia subjetiva, individual, sin la representación de las formas subjetivas a través del Estado y sus masas espirituales, no hay paso posible entre el punto y el todo, entre lo discontinuo y lo continuo; nos situamos en el mismo problema leibniziano del laberinto de la continuidad. Por

ello, la ilusión de la libertad es su pretendida objetualidad por encima del punto individual, al que desde su voluntad general procederá entonces a dar muerte, “la muerte más fría, la más banal, lo más trivial, sin más importancia que partir una col o tragar un sorbo de agua” (Hegel, 2006: 695; Hegel, 1971: 436).

La única obra emprendida por la voluntad general es la eliminación de la discontinuidad puntual que le impide ajustar las costuras de su propia totalidad. En el espacio vacío de la revolución sólo queda el espectáculo de la muerte, muerte sin límites y que se devora a sí misma, ya que la voluntad general no sabría y no podría ser ella misma más que un punto, más que una discontinuidad en el movimiento absoluto y estable de la razón. La ilusión de la voluntad general es ver en la individualidad libre el obstáculo para su propia consumación, para ocupar con derecho el trono del mundo, desconociendo que en esa puntualidad del individuo está la única posibilidad de su fundamento.

La muerte, como rasgo general de una naturaleza compartida se convierte en la medida única de igualación entre los hombres; en su pura negatividad, garantiza la pertenencia a una sustancia común que se realiza a través de la voluntad general. Una muerte que no se expresa en el dolor o la tortura de los cuerpos sino en la fría producción de su propio hecho, la banalización y frivolidad de su utilidad en la ausencia de mundo, en la promesa de un mañana en la que el Terror no existirá, en la paradoja de un medio que se convierte en fin absoluto y que quiere creer que es capaz de ver por encima de sí mismo (Comay, 2011: 72 s.). A pesar de que el Terror sólo podrá extraer su lección, su contenido racional, “en otra tierra” donde el fermento individual haya sido establecido, presumiblemente por la Reforma, Hegel lo ve como el inevitable paso de la autoconciencia hacia la reorganización de las masas; es decir, de las mediaciones inevitables y necesarias, la subjetividad renaciente que más allá del terror sublime ha de proveer las bases para un estado estable y para la superación de la separación vacía entre voluntad general y conciencia individual. La aniquilación del mundo a manos de la voluntad general es un paso necesario para la formación no ya de la conciencia en sí misma, como en el caso de la razón, sino del mundo que debe renacer de su misma ausencia, labor que corresponde al espíritu, en cuanto se establece

como mediación entre el concepto y la conciencia.<sup>9</sup> Asimismo, sólo en la superación de la muerte del individuo habrá de establecerse la posibilidad de una totalidad moral que Hegel nombra *Pueblo*.

Boullée anticipa la conciencia que emana desde la libertad absoluta en cuanto lo sublime matemático no puede constituirse a partir de la conciencia puntual de los espectadores sino que, antes bien, los envuelve desde fuera y los sumerge en una sustancia extraña. Sólo la muerte, el cadáver en el centro del cenotafio, puede resistir la fuerza de lo absoluto más allá de la representación, puede advenir al centro y soportar su imposible presencia. Para todos los demás, el espectáculo se presenta inasible y sin sentido; mejor, más allá del sentido, aterrador. ¿Contra quién, entonces, está dirigida la sed de muerte?; ¿contra ese absoluto imposible, idea de la conciencia consigo misma?; ¿es la muerte acaso el impulso de la voluntad individual que quiere elevarse hasta su modelo general imposible; o, será acaso la incapacidad del espíritu de comprenderse a sí mismo la que lo impulsa a destruir lo individual en el extravío de su camino hacia su sustancia?; ¿es la ilusión monádica del espíritu que cree poder reinar sobre el fenómeno sin soportarse en la instancia individual?

La arquitectura en su proyección debida a Boullée no puede, pero tampoco tiene la intención, de ser un arte del habitar, un regreso a casa para el hombre moderno. Por el contrario, la arquitectura sólo puede despertar el sentimiento de lo *unheimlich*, de lo acechante y amenazador indeterminado que se desvela sólo como despertar de lo sublime, cuando ya lo inexpresable recubre el sentido y lo hiere de raíz. En la disculpa de la construcción, disfraza la arquitectura su incapacidad para comprender al humano más allá de la simple movilización maquinal de sus sentimientos, y adopta así la salida demasiado fácil de una superación de toda posibilidad de imaginación y de metáfora como vestigio de un habitar sobre la tierra.

No se trató aquí, en este breve escrito, que ha de servir como introducción a una temática mucho más amplia, de hacer un acercamiento quizás demasiado fácil entre el terror hegeliano y el terrorismo, el exterminio o Auschwitz; ni, por otro lado, de establecer una relación con la meditación heideggeriana acerca de la esencia de la técnica moderna como emplazamiento y reto a

---

<sup>9</sup> Esta es la tesis de Elisabeth Weisser-Lohmann, Cf. (Weisser-Lohmann, 1998: *passim*).

una naturaleza convertida en mera disponibilidad, con la imposibilidad del hombre moderno de retornar a casa, a la casa del ser, olvidado bajo las obras de la “voluntad de poder”. No. Se trató de abrir el pensar a una dimensión espacial del terror que aún hoy nos acompaña, escondida tal vez en los anodinos espectáculos arquitectónicos de nuestra ciudad contemporánea que, en su aparente banalidad y exhibición, nos acompañan con la incomodidad de su propia presencia intimidante.

## Referencias

- BLUMENBERG, H. (1975). *Die Genesis der kopernikanischen Welt*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- BLUMENBERG, H. (1974). *Die Legitimität der Neuzeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- BÖHME, H. (2003). Die Metaphysik der Erscheinungen. *Kunstammer; Laboratorium, Bühne. Schauplätze des Wissens im 17. Jahrhundert*. Schramm, Helmar (ed.) Berlin/ NewYork: de Gruyter. (pp. 365-392).
- BOULLÉE, E.-L. (1985). *Arquitectura. Ensayo sobre el Arte*. Barcelona: Gustavo Gili.
- BOYER, M.C. (1998). *The City of Collective Memory: its Historical Imagery and Architectural Entertainments*. Cambridge and London: MIT Press.
- BURKE, E. (2003). *Reflexiones sobre la revolución en Francia*. (Trad., prólogo, traducción y notas Carlos Mellizo). Madrid: Alianza Editorial.
- BURKE, E. (1987). *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras acerca de lo sublime y de lo bello*. (Trad. de Menen Gras Balaguer). Madrid: Tecnos.
- COMAY, R. (2011). *Mourning Sickness: Hegel and the French Revolution*. Stanford: Stanford University Press.
- CONNOR, E. (1947). The Cassini Family and the Paris Observatory. *Astronomical Society of the Pacific Leaflets*, Vol. 5, (pp. 146-153).
- FORTY, A. (1995). *Objects of Desire: Design and Society since 1750*. London: Thomas & Hudson.
- HEGEL, G.W.F. (2006). *Fenomenología del espíritu*. (Trad. Manuel Jiménez Redondo (Ed.)). Valencia: Pre-Textos.
- HEGEL, G.W.F. (1971). *Phänomenologie des Geistes. Werke* Vol. 3. Frankfurt am Main: Suhrkamp
- KAUFMANN, E. (1980). *Tres Arquitectos revolucionarios: Boullée, Ledoux y Lequeu*. Barcelona: Gustavo Gili.

- KULA, W. (1980). *Las medidas y los hombres*. Madrid: Siglo Veintiuno.
- LEFEBVRE, H. (1991). *The Production of Space*. Malden: Blackwell Publishers.
- PETRY, M.J. (2001). Hegel's Criticism of Newton. *G. W. F. Hegel. Critical Assessments*, Robert Stern (ed.): London and New York: Routledge. (pp. 52-68).
- SENNETT, R. (2003). *Carne y Piedra*. Madrid: Alianza Editorial.
- SCHLÖGEL, K. (2003). *Im Raume lesen wir die Zeit: Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik*. München und Wien: Hanser.
- STAROBINSKI, J. (1988). *1789 Los emblemas de la razón*. Madrid: Taurus.
- VOGT, A. M. (1969). *Boullées Newton-Denkmal. Sakralbau und Kugelidee*. Basel und Stuttgart: Birkhäuser.
- WEISSER-L., E. (1998). Gestalten nicht des Bewusstseins, sondern einer Welt. *G. W. F. Hegel Phänomenologie des Geistes*. Dietmar Köhler, Otto Pöggeler (Eds.), Berlin: Akademie Verlag. 183-208.

