

Sé cauto

Número 20



Revista de ciencia, arte y filosofía
Cali, Valle, Colombia
Septiembre-Octubre, 1998

Textos y traducciones:

Jean-Clet Martin

Recuerdo de un ojo

Traducción Revista Sé cauto

Jean-Claude Polack

Delirios y sueños en el "Barton Fink" de los Coen

Traducción Revista Sé Cauto

Victor Guerrero Apraez

Siete provocaciones sobre "Crash"

Luis Camnitzer

La Corrupción en el Arte / El Arte de la Corrupción

Alain de Libera

Averroes, el aguafiestas

Traducción Revista Sé Cauto

Gilles Deleuze

Spinoza y el método general de M. Gueroult

Traducción Revista Sé Cauto

Ilustraciones:

Carátula: **César Alfaro Mosquera**

Interiores: **Martha Zuluaga A.**

Fotogramas intervenidos

Cómite de Redacción:

Martha Zuluaga A.

Ignacio Puente

Cesar Alfaro Mosquera

Ernesto Hernández B.

Revista "Sé cauto"

Una publicación de la Fundación Comunidad

Cali, Valle, Colombia

e-mail : fundacioncomunidad@yahoo.com

Septiembre-Octubre de 1998

Contenido

| | |
|---|-----------|
| <i>Recuerdo de un ojo</i> | 5 |
| a propósito de una película de Diane Keaton Jean-Clet Martin | |
| <i>Delirios y sueños en el “Barton Fink” de los Coen</i> | 11 |
| Jean-Claude Polack | |
| <i>Siete provocaciones sobre “Crash”</i> | 22 |
| Víctor Guerrero Apráez | |
| <i>La Corrupción en el Arte / El Arte de la Corrupción</i> | 33 |
| Luis Camnitzer | |
| <i>Averroes, el aguafiestas.</i> | 46 |
| Alain de Libera. | |
| <i>Spinoza y el método general de M. Gueroult</i> | 60 |
| Gilles Deleuze | |

Recuerdo de un ojo
a propósito de una película de Diane Keaton.

Jean-Clet Martin

El ojo es solo una mirada. Pero ¡que mirada! No se puede ver un cuadro sin que surjan la sorpresa de la mirada y la pregunta que provoca: ¿quién mira? ¿cuál es esta visión sin punto de vista que nos da el sentimiento de que hay un ojo que se aloja ya en el corazón de las cosas? Michel Foucault nos ha mostrado muy poderosamente que el ojo es el teatro de una historia insospechada: ¿como veían en la edad clásica? ¿dónde encontrar el cuadro de esa mirada, de hecho, singular?

¡Acuerdense de las *Meninas* de Velázquez! No podemos ver, al mismo tiempo, al pintor y lo que pinta. El ojo del pintor se substrahe detrás del caballete, incapaz de reunirse con su objeto que solo se hace visible por la intervención de un espejo, una estrategia que es la de toda una época. Filosóficamente, los contemporáneos de Velázquez se preguntaban como el sujeto, el que piensa, podrá volver a unir las cosas, colocadas fuera de él. Hay una falla entre el pensamiento y eso que se coloca enfrente de él. Está fisura es la que Velázquez hace visible partiendo el espacio según planos incommensurables.

El inmenso cuadro del pintor divide el mundo en dos partes desiguales, la de un sujeto que trabaja, detrás del cuadro, diferenciado de los objetos inaccesibles colocados delante del caballete. La filosofía, desde entonces, quizás es solo una manera, más o menos satisfactoria, de llenar ese desvío, esa distancia entre el sujeto y el objeto, realizando de este modo una unidad, una totalidad ilusoria, soñada más que vivida. He aquí porque Foucault debía buscar, durante su vida, un nuevo cuadro, un cuadro capaz de hacer visible otra repartición del sujeto y de sus objetos, una redistribución que no se sometiera forzosamente a la voluntad de volver a pegar los pedazos, de realizar la Totalidad. ¿Dónde buscar la distribución que liberara un mundo todavía mal percibido, ese mundo que nosotros indexamos, desde hace unos años, sobre el registro de la modernidad?

Foucault, forzado por esta pregunta, por esta búsqueda de visibilidad, se volverá por un momento hacia Manet, hacia *Un bar aux Folies-Bergère* para volver pensable la mirada que define la época moderna. La obra presenta una complejidad vecina a la de las *Meninas* si prestamos atención al juego complejo del espejo, que redobla la escena con un espacio que nos libera sus objetos según un nuevo tipo de relación y una forma de subjetivación inédita. Pero, esta historia del ojo debía detenerse hay, en la medida en que Foucault fracasará en volver visible una nueva articulación de la mirada. Abandona su lectura del cuadro de Manet, en la medida en que el dispositivo de la tela permanece sometido, todavía, al espejo, al juego especular de la especulación clásica, en el juego especular de la especulación clásica, un espejo que restaura la parte invisible de lo visible en una totalización que pertenece todavía a la edad clásica. De una obra a otra, de Velázquez a Manet, no ha habido desplazamiento significativo del ojo, como si la modernidad no alcanzara aún a volver visible otra distribución del sujeto y de sus objetos posibles. ¿En dónde es necesario, entonces, buscar la visibilidad que nos vuelve accesible la mirada que el hombre moderno pone sobre las cosas, una mirada que, por lo demás, no tiene forzosamente al hombre como centro de perspectiva y que se coloca más allá de nuestra relación clásica con los objetos que nosotros manipulamos?

Yo creo que Deleuze, en su análisis del cine, cuando afirma que el ojo esta ya en las cosas, que la visión no es debida forzosamente a un punto de vista, será el primero en pensar lo visible fuera del perspectivismo que la civilización occidental había descubierto en la época del Renacimiento. *La imagen-movimiento*, *La imagen-tiempo*, conciernen a los modos de ver en que el ojo ya no es el de la edad clásica, inaugurando precisamente una forma moderna de construcción del mundo, una edad del mundo que el cine lleva como germen, según un ojo que ha encontrado la cristalización caracterizando una imagen del pensamiento muy diferente. Con el cine, el pensamiento llega a actualizarse en una forma del espacio y del tiempo que participa de una nueva repartición de las ideas y de las cosas. Es este ojo de la modernidad el que quisiera rápidamente poner en movimiento a partir de algunas referencias cinematográficas que me son propias y de las que he dado un primer bosquejo, a propósito de Hitchcock, en un artículo que me pidió la revista *Trafic* y que me forzo a pensar el mundo fuera de la dominación de la voluntad o de la representación de un yo absoluto.

*

La oposición de los hechos de actualidad, el muestrario de los accidentes y de los acontecimientos mas abigarrados, el amontonamiento de incidentes cotidianos que nos proponen los diarios, es bien conocido, establecen el regalo de los desayunos hegelianos en los que la plegaria diaria fue, justamente, la lectura de revistas, con la posibilidad deliciosa de encontrarles sentido, de descifrar el jeroglífico, el rompe-cabezas, la figura en la cual todas las fuerzas opuestas debían converger, semejantes a los flujos eléctricos que se enfrentan en una máquina apaciguada, cosa que *Citizen Kane*, de Orson Welles, vuelve definitivamente improbable, puesto que todo acaba en la forma dispersa de un museo laberíntico, ilógico, sin otros lazos que el amontonamiento, la fragmentación que yuxtapone y superpone los pedazos de vida alrededor de *Rosebud*, la enigmática línea de errancia que atraviesa la existencia periodística de Kane. Lo que importa en la existencia de Kane no es saber que es él, cuál es el sujeto que corresponde al muestrario de todos esos objetos fragmentarios sobre los que termina la película.

La unidad de este osario de recuerdos no encuentra en ninguna parte sentido, ningún sujeto que lo bordee puesto que Kane mismo, no muere sin que su figura se multiplique pasando entre dos espejos que lo pulverizan y lo vuelven irreconocible a sus propios ojos. El recuerdo ya no es el hilo sobre el cual el sujeto podrá someterse a la proliferación de los objetos acumulados en el curso de su vida. Los recuerdos suponen un lazo mas fuerte, un lazo preestablecido que los alinee como perlas sobre un collar. El hilo está por todas partes, fuera de los recuerdos que encadena, fuera del sujeto que hace huir sobre su línea ágil. El lazo de los recuerdos ya no tiene nada de personal y debe ser buscado en una dimensión que no es esa que un individuo puede afirmar como su obra.

Ese es el sujeto de la bella película de Diane Keaton, *Los lazos del recuerdo*, donde el encadenamiento de los acontecimientos y de las vidas se somete al ojo del mundo, un ojo anónimo, ojo de la camara en el cual todo tiende y encuentra el plano de una vida muy conmovedora que escapa a la lógica según la cual nosotros esperamos ver emerger el orden, la unidad de todos los pedazos de vida que nos arrastran a una velocidad más rápida de lo que esperamos. Lo que la película de Keaton vuelve manifiesto, lo que nos da a pensar, es que la vida pasa por todas partes, del otro lado de

nuestros alcances lógicos y que se vierte en una red anónima de imágenes, desplegando quizá lo que Deleuze había llamado *una* vida.

Ya no reunir, atrás del gran cuadro del pintor, lo que se encontraba colocado en contraposición con su tela infranqueable, ya no construir la relación según la cual la mirada puede someterse a los objetos siguiendo leyes de ordenación cada vez más complicadas, sino seguir el lazo de los recuerdos que se teje fuera del yo, encontrar el ojo del mundo en el cual nuestra vida se anuda a la vida de las cosas y del mundo, *una* vida que no es la mía, ni la vuestra, sino aquella en la cual nosotros podemos encontrarnos, amarnos, confundirnos como en una gigantesca memoria universal que solo el cine puede volver sensible.

*

Los gestos vanos, las manías singulares, los actos enigmáticos desgranar *Los lazos del recuerdo*. Pero, de nada sirve amontonar toneladas de periódicos, como hace Dany, el tío del pequeño Stevens, para cerrar la fortaleza de los días que se escapan y dominar los acontecimientos, al abrigo del complot planetario del que se siente la víctima, en una actitud finalmente próxima a Kane. Esto revela todavía demasiado el amor a sí mismo, el ataque angustiado del sujeto que protege sus recuerdos en una alcoba digna de una prisión: un calabozo, una camisa de fuerza que no tienen nada del castillo de oropel llamado *Citizen Kane*. Los recuerdos mas vivos no muestran una fortaleza de ese genero, pero encuentran su soporte en la materia de las cosas, en la vida que caracteriza las pelotas de juego que colecciona Arthur, el tío insensato de Stevens. Es que la memoria del mundo está inscrita en las pelotas de los niños que retienen, en su centro vacío, su alborozo y su rumor. Recoger las pelotas perdidas es salvarla, es salvar el mundo que han inscrito sus choques y rebotes suaves: “Yo los salvo, afirma Arthur, son como los caracoles que guardan el ruido del mar... creo, prosigue, que las pelotas guardan el ruido de los niños que los hacen rebotar, simplemente, es un ruido sordo... solo los perros escuchan ese ruido”.

Devenir perro, sucio e hirsuto, como ha devenido Arthur, volviendo errante hacia el ruido sordo del mundo; ese es el itinerario que debe seguir, a su vez, el joven Stevens Liszt, frente a la reciente muerte de su madre, cambiando de nombre, trocando su nombre *Stevens* por el de

Franz, Franz Lizst... homónimo del mismo que nos ha enseñado, musicalmente, la percepción mugiente de los silencios, o Franz Schubert que nos da a meditar *La muerte y la joven*. Aquí, el recuerdo hay que buscarlo del lado del silencio. No es, entonces, algo que se retenga a nivel de la memoria individual o colectiva. Se inscribe en la materialidad de las cosas, en la textura elemental de sus superficies pulidas, en el corazón de las pelotas de caucho donde el oído de un perro puede encontrar el alma de los seres que le han alimentado.

Esta sensibilidad insensata de Arthur por las texturas que toca, que escucha como perro, Franz la hará cambiar de dimensión, arrancándola del tacto, del oído, en dirección al ojo, el ojo de la cámara, la película plástica en la que los elementos químicos van a registrar el trazo indicial del mundo. Sobre la película, la solución metálica se encontrará perturbada por la luz de los seres que vienen a desordenarla, y a tomar lugar como almas flotantes. Los índices de lo real, su parte más sutil, las emanaciones de los cuerpos se depositan en el seno de la película como en la textura de *una* vida nueva, una vida que no es, de hecho, la del individuo, una vida que designa el conjunto indicial que ha dejado sobre la superficie nacarada de las cosas.

Nosotros ya no estamos, entonces, en el espacio contemporáneo de nuestras esperas, a la búsqueda de una unidad dialéctica, engarzada entre un sujeto y los objetos que busca reunir por su pensamiento, atravesando la tela, el cuadro, la re-presentación que nos separa (imagen-movimiento). Ya no buscamos salvar la coherencia de nuestro yo frente a sus vívidos heterogéneos (Kane, Dany). En adelante estamos cogidos en otro cuadro, ahí donde las pelotas de los niños han de ser salvadas, al mismo tiempo que los recuerdos, los cuales desposados como otros tantos índices de una vida difunta (imagen-tiempo). Una vida que el ojo del cine vuelve perceptible sobre la película que afecta por todas partes inscribiendo en ella la vitalidad silenciosa de nuestras almas, un lazo del recuerdo que realiza el ordenamiento de la banda cinematográfica como la línea de fuga de una existencia nueva.

Así termina la película de Diane Keaton, sobre las imágenes-recuerdo de la madre fallecida, que Franz tanto ha amado y que sobrevive en el blancor de su rostro mudo. Ese rostro que es como la superficie de una pelota lisa y redonda, dada por entero como superficie, entre los estallidos de flores y las gotas vaporosas de agua del jardín, un rostro, una piel del

mundo donde murmura la alegría de los recuerdos, “la semejanza entre dos maravillas: las rosas rojas y mi madre”. Refugiado en la iglesia, Franz proyecta sobre su muro, todos esos “pedazos de películas sin etiquetas” debajo del féretro de su madre, como si la totalidad de su vida hubiese dejado huellas vivientes en la película, hubiese ido y vuelto del otro lado del espejo, detrás del ojo de la cámara que filtra la materia para retener el movimiento animado de su alma. El ojo de la cámara es el captador del alma en el seno de la llama que se mueve y se enrolla en la transparencia del plástico.

Esta búsqueda de transparencia, esta asunción del rostro, de la sonrisa que es como destacada de la boca púrpura de rosas, ese sudario de nuestras vidas, vemos que se apaga, lentamente, cuando, en un último *travelling*, entramos en el ojo de la cámara, siguiendo un primer plano que amplía su redondez, para aspirar el mundo entero. Así, pasando del otro lado de la cámara, todos los miembros de la familia todavía vivos nos hacen una señal con la mano, ahí donde el tío Arthur realiza afectado una pose, una mímica de otro tiempo, como si se tratara de un pasado lejano, cumplido desde siempre, con el sentimiento de enviarnos los signos que sobrevivirán a la muerte ya efectiva sobre el alisado de los gestos blancos del sudario final, un sudario que, en lugar de captar la esencia de la existencia, se dirige a sus acontecimientos insignes, a sus tapizados menos profundos, más superficiales, tendidos como mejillas rosas donde la transparencia es tan frágil como el polvo que recubre las alas de la mariposa.

Delirios y sueños en el “Barton Fink” de los Coen

Jean-Claude Polack

Tomado de La revista Chimères, nro. 15, primavera 1992

Podemos ver y juzgar a *Barton Fink* como una sátira alegórica. La película pertenecería, entonces, a esta serie militante que, desde hace treinta años, ilustra el heroísmo o la mediocridad -a veces las dos- de los intelectuales americanos “comprometidos”. Alimentaría la controversia del otro-Atlántico sobre los riesgos, las promesas y las desilusiones de una avalancha hacia el oro hollywoodense. Mefisto, también se nos dice, tiene, desde hace cincuenta años, el rostro de un productor de cine. El escritor-guionista, nuevo Fausto, es como su presa natural.

Pero el interés y la seducción de la obra vienen de otra parte. Tomemos prestado a la clínica un término que se le ajusta muy bien: *Barton Fink*, una película *border-line*. Porque no pertenece ni al género del “horror”, ni al de la ciencia-ficción, porque rechaza las pretensiones didácticas de un discurso sobre el discurso o de un propósito filmico sobre el cine, es un espectáculo “en la frontera”. Va y viene de un lado al otro de la frontera entre la imaginación y la realidad; no para distribuir los actos y las palabras entre dos ordenes o dos universos, sino para afirmar al contrario su incesante intersección.

El fantasma no es solamente un conjunto de imágenes que el sueño, la ensoñación o la acción actualizan, como un viajero clandestino perdido en un paisaje que nos sería familiar. Es también la armadura secreta de la existencia “voluntaria”, de las decisiones, de los proyectos; y sin duda, también, de la vocación. De allí la exigencia, para los hermanos Coen, de no permitir que el espectador le asigne un lugar particular. Todos los artificios que, en la película, denotan el paso de la conciencia al sueño, y el retorno al estado de vigilia -o de “realidad”-, son deliberadamente difuminados. Ni los encuadres, ni la luz, ni los colores, ni el montaje de los planos puede indicar el espacio psíquico en el que se desarrolla la acción. La interferencia de las pistas niega los procedimientos territoriales con los que el cine convencional señala las fronteras de lo inconsciente, las aduanas o

alambradas del delirio. Y aunque los directores se defienden de una deuda con Kafka -al que dicen no haber leído-, *América*, y *La metamorfosis*, a veces *El castillo*, son como la filigrana de un relato fílmico mezclado, donde los trazos de ficciones oníricas, las invenciones paranoides “interpretan” la realidad antes que negarla o reconstruirla. La locura, aquí, explica. Afirmación salvaje de una anterioridad radical del deseo sobre la materia, de la imaginación sobre el acto, de la alucinación sobre el objeto, de la creación sobre el conocimiento¹.

Si los espectadores de *Barton Fink* admiten, a veces, la intrusión del “sueño” en el relato, varían enormemente sobre el momento de la entrada, el punto de flexión -de dar media vuelta- entre los dos mundos psíquicos. Haría falta una topología estructural, pues lo que pasa en el cuerpo o pasa por la cabeza del héroe evoca de entrada la cinta de Moebius, cara a Lacan, como las reparticiones de ordenes o de nacionalidades del espíritu.

Ningún artificio o trucaje de planos, ninguna alteración de la banda sonora puede servir de “índice-sueño” o de “valor-pesadilla”. Todo es sueño porque el relato fílmico y la textura de las imágenes se afirman de un lado a otro del recorrido como un prisma subjetivo contraído. Pero todo es “realidad”, porque la vista no es más que una manera de ver, sentir o pensar la vida. Nunca es “objetiva”; o lo es aquí doblemente, por el encuentro, necesariamente violento, del entorno (el cine, Hollywood-el hotel) y las producciones psíquicas (eros, la escritura, un deseo mesiánico). Esa mezcla atormentada toca muy de cerca lo “real”.

Algunos están fascinados por la sorpresa teatral (digámoslo: el “Toque teatral”) de la hemorragia mortal de Audrey, poco tiempo después del amor. En esa secuencia muy precisa tendría lugar el cambio de registro. El sexo de la mujer, la metáfora genital y visceral del lavabo y las canalizaciones, el volver la mirada hacía la superficie de la piel, el mosquito y la inundación roja que brota del cuerpo de la mujer, dibujan las etapas de un camino entre el sentido común y la psicosis. El recorrido sería entonces

¹ .-Lo inverso del reciente *Europa* de Lars Von Trier que consiste en trabajar continuamente la imagen llevándola hacia el irrealismo, la estilización abstracta y el expresionismo del “sueño”.

esencialmente corporal, en las rutas cruzadas que van de la superficie hacia la profundidad, después retornan de la sombra a la luz por los canales íntimos de la mujer: la boca, la vagina, el dédalo de los intestinos, el ano y los poros de la piel. El ojo del héroe los visita, para ligar la noche con el día, la vida con la muerte, el ser con su deseo. De adentro del cuerpo al cuarto o a la ciudad, un sinuoso trayecto dibuja las correspondencias, las paradas obligadas y las salidas. Para los anatomistas, el vacío, en el centro de los canales y de los vasos, se llama “la luz”. Es lo que aclara eso que otra luz, exterior, no puede hacer ver.

La secuencia de la muerte de Audrey hace un corte en la narración fílmica. Designa, entonces, aparentemente el momento de una descompensación. El cuerpo proyectado en el decorado, en una economía autista y virgen es, en el instante del coito, literalmente recuperado, actuado, iniciado. Forzado en el dédalo del sexo y de la identidad, el “sujeto” hace estallar el mundo y se divide. Pero hay que volver a la evidencia: muy pronto (en el plano 250 de la película, que implica exactamente 1000) nos son dados los índices “de otra escena”, sino de muchas, más o menos encabalgadas. El papel de colgadura se desprende de las paredes de la habitación de un modo muy humano; el esperma, el sudor y la linfa translúcida chorrean lentamente entre y por detrás de las hojas acartonadas que se repliegan. Esa supuración anuncia el desangramiento de la mujer. Los muros son alcanzados por una enfermedad, y traspiran como los hombres, aún si el calor de los lugares no ha alcanzado la incandescencia de las secuencias tardías, en las que las habitaciones, pobladas de desiertos, de habitantes ausentes y de víctimas no identificables, arden como hornos crematorios vacíos.

Todavía antes, Barton llega al hotel-fantasma y las relaciones de sombra y de luz hacen vacilar las señales espaciales ordinarias; es el mundo indeciso de la clínica en *La Clepsydre* de Hass (según la novela de Bruno Schulz), los colores claro-ondulantes y los cuchitriles siniestros del *Proceso* retomado por Welles. La vegetación, los objetos Kitsch, los oropeles polvorientos del gran salón hacen la anti-habitación de un universo inconsciente todavía suspendido. La larga queja de la campanilla (que va del plano 51 al 58 de la película) anuncia un tiempo sin medida. La insistente nota está en el filo de dos mundos entre los cuales el dramaturgo de éxito en New York debe hacer su elección, pues se pasa del teatro al cine como se trueca el artesano contra la condición proletaria, como se cae del

insomnio en el sueño de pesadilla, como se abandona el espacio geométrico de los mitos y las ideologías por la temporalidad sin límites ni escansiones del fantasma.

El viejo del ascensor, que lleva a Bart al piso, parece dormir de pie. O bien soñar. Es catatónico, zombie, autómatas, simple extensión o rodamiento de su aparato. Su función es de aduanero, en el sentido restringido de una señal -la barrera, el aviso- que dice por donde pasa la frontera, mostrando, en el mismo momento, la total virtualidad.

Joel Coen:

“B. F. Estaba concebida como una pesadilla de principio a fin, con una atmósfera onírica. Tomemos la última escena de la película sobre la playa. Es más el resultado de una lógica intangible, una lógica del sueño más que una especie de lógica intelectual”¹.

La “lógica intangible” nos lleva irresistiblemente hacia una plusvalía de ver, un vidente secreto. Barton, por el hecho mismo de su apragmatismo, de su inocencia infantil, es un sujeto “extra-lucido”, como el niño de *Shining* (Kubrick), está advertido de lo que pasará. No por adivinación ni por un don de anticipación cualquiera, sino porque dispone de una sensibilidad completa del mundo heterogéneo de los signos que lo rodean y habitan. Escritor, Fink se estrella contra el arrecife de la “lengua” cinematográfica. La Underwood se detiene, se calla o produce una única frase, ya escrita, usada¹. Más acá o más allá de las palabras se despierta un régimen de sensaciones y de imágenes para la cual los muros, los objetos, los vestidos, los colores y las formas, el granulado de una página o las asperezas de una pared pueden comenzar a existir por su propia cuenta. Desenfreno animista del decorado, vitalidad de la piedra, respiración de la madera, energía y sudor de la ciudad. La falla, aún momentánea, de una

¹.- Leemos y releemos la excelente entrevista de los hermanos Coen, entrevistados por Nicolas Saada, y el artículo de Thierry Jousse, en *Cahiers du Cinéma*, nro. 448, octubre de 1991.

¹.- “No tiene nada que decir, ¡no tiene nada que decir!” como en 8 1/2 de Fellini, la impotencia o la avería son pretextos para poner radicalmente en cuestión el escenario.

máquina de escritura arrastra directamente hacia otras imágenes, otras materias signaléticas, otras asociaciones. Y estas se engullen en la conciencia -la inconsciencia- del héroe al mismo tiempo que solicitan la receptividad del espectador, en un sistema abierto, casi “interactivo” de aprehensión cósmica:

Ethan Coen:

“Yo no buscaba que Barton se pareciera a los personajes reales o de ficción; fue creado con todas las piezas. Sus intuiciones serán tan buenas como las mias si intentamos buscar lo que nos ha inspirado al crearlo...”

Porque Barton despliega su subjetividad pánico, atravesado sin orden por complejas redes de imágenes y sonidos, es necesario que los directores construyan el personaje casi en su propio sitio. Lo insólito y el humor serán entonces, como en los surrealistas, las funciones instrumentales esenciales. El placer y lo intempestivo son partes que se alían para desviar el espíritu de las comodidades demasiado banales del significante.

Captamos así, progresivamente, algunos elementos de la “lógica intangible”:

Primero el lugar acordado a lo vacío, la desertización de los espacios habitados, el antropo-morfismo del decorado (*Repulsión* de Polanski).

Después el trastorno de las dimensiones y de los ángulos, los diversos grados de picado y contra-picado. La cámara mira al héroe como las patas de la silla, la lámpara o la puerta podrían verlo, desde el punto de vista de las cosas, devenidas otras cosas para el hombre cosificado por sus maniobras.

La multiplicación de los planos “subjetivos” fuerza a la identificación del espectador con Fink y solicita entonces directamente sus fantasmas. La escena de la hemorragia es, a este título, ejemplar. La primera mancha de sangre es la del mosquito aplastado por la palmada de Bart. Unos instantes más tarde, aparece la inundación bajo la espalda de la mujer acostada, mientras su inmovilidad alerta al héroe. Una panoplia de hipótesis se ofrece al espectador. La muerte del mosquito y la de Audrey pueden estar

ligadas, ¿por qué mecanismos, transfusiones o participaciones orgánicas del insecto y de su víctima? ¿puesto que sangra según el golpe, la ha matado el golpe? ¿cómo? ¿esa sangre proviene de una herida, o de la regla, o de un aborto dramático? ¿que relaciones secretas asocian el coito y la picadura? ¿el mosquito y Barton Fink son predadores, o vampiros? Y en ese caso, ¿rivales? ¿son rivales como el padre y el hijo frente a una madre que, de modos diferentes, los alimenta de su sustancia? Cada cual podrá elegir su versión, durante algunos segundos, hasta que la imagen inflinge sus mentices parciales.

El encadenamiento de los planos conduce a poner en duda la separación de las situaciones y las representaciones, los materiales y los signos. Son las dos caras de una misma moneda, que el deseo golpea y prodiga a la vez. La caja envuelta, de contenido indeciso, y el cuadro de la joven al borde del mar serán como los valores-medida misteriosos de esta economía sin fronteras, de este camino común de los sueños y la historia.

La producción de imágenes de *Barton Fink*, como la del *Docteur Petiot* (en la película de Christian de Chalonge), no es otra, en efecto, que aquella que, venida de afuera (la sociedad, la política, la cultura) se refleja en él para emerger de nuevo, curiosamente trabajada para interpretar el pasado, o anticipar el porvenir. El espíritu “extraviado” instala la pesadilla planetaria, como en una premonición paranoica. Mantiene su saber de las acciones y las pasiones del cuerpo, las vicisitudes del sexo. La pesadilla condensa los acontecimientos lejanos o los textos antiguos. El procedimiento no es diferente de las “Ficciones” de Borges, pero añade, más allá de las correspondencias significantes y estructurales, los telescopiados de las imágenes, los movimientos y las temporalidades; y después el metabolismo triunfador de los ruidos sin afección, vivos o muertos, humanos o mecánicos. La intuición de Fink es la del delirio, una capacidad de captar el sentido de este lado de las palabras y de los diálogos, en la materialidad misma de las escenas procesuales donde se manifiesta. El sentido del delirio es la esencia de un devenir, a la vez singular y colectivo.

Carné hace decir a Michel Simon, en *Drôle de drame*, que “a fuerza de contar cosas horribles, llegan las cosas horribles...” no hay que entenderlo como la idea de una inducción, sino como insistencia subjetiva de lo histórico-social, y desplegamiento social del fantasma. Bart puede vivir abreviadamente, fuera de los lugares de su efectuación, el holocausto y

la guerra, el stalinismo y los goulags. No se trata de la intuición de una estructura escondida -que se repetiría bajo diferentes simulacros, como variedades representativas de un esquema-, sino de un movimiento histórico inmanente, de desterritorialización, que el texto y la imagen tienden a representar en cuadros comparables, en “repeticiones”. La escena del pasillo en llamas y del terrorismo místico-paranoico de Karl no es una simple condensación del “Gott mitt uns” de la civilización concentracionaria. Es un acceso individuado, pre-personal, “inconsciente”, sobre el eje de una anamórfosis colectiva. No la metáfora anecdótica de una ley de la historia, sino la embriogénesis de un desarrollo teratológico contagioso. Así hay que comprender, en *Barton Fink*, el elemento repetitivo del calor, omnipresente bajo diversas representaciones en el conjunto homogéneo y distrófico del relato. Como en el celebre ritornelo “Pourquoi la cabash l’a brûlé mon z’ami, parce que la fatma y a mis le feu mon z’ami”, encontramos aquí el círculo cerrado que presenta de entrada la sofocación, el jadeo y el sudor para dar su razón solo más tarde, en la secuencia de las llamas infernales, de los castigos crematorios y de las quemaduras atómicas. Las primeras escenas son simples hitos. Rechazan de entrada toda teleología. Puede haber humo sin fuego y transpiración sin fiebre. El incendio viene más tarde, “como efecto” e interpretación.

Más allá del sueño inocente, ligado al dormir, el delirio acecha al sujeto en vigilia. El hombre dormido no le interesa, presa demasiado fácil. Se nutre de conciencias claras, de ideas generosas, de causas y proyectos. Una íntima utopía -las ganas de rehacer el mundo- dormitando en cada uno de nosotros, en lo más cerca del cuerpo propio y del deseo individuado. Pero puede hacer escuela, devenir proselito, convencer y reclutar. La estética creadora de fantasmas trabaja las ideologías colectivas como también las elucubraciones de un solitario. Lo que en el doctor Petiot semeja el delirio de un psicópata será más tarde la organización metódica, industrial, de la “solución final”. Solo las proporciones han cambiado, no las formas ni los instrumentos.

De esta correspondencia casi homotética, deriva quizá la paradoja que señala Cesari: en un mundo “totalitario” donde la paranoia alcanza por contagio al conjunto de la sociedad civil, el individuo loco es absolutamente intolerable... una secreta relación de fuerzas opone las ideologías racistas, nacionalistas, tribales o integristas a las palabras desordenadas del enfermo mental. No que la impureza del delirio empañe la imagen homogénea de un

pueblo, de una nación o de una religión elegida, pero la creación psicótica lleva al extremo -a la caricatura- esta reconstrucción egocéntrica del mundo que los profetas invocan en sus votos mucho tiempo antes de que los locos lo hayan vivido en sus sentidos y en su carne, sus pasiones y sus afecciones, en una soledad atormentada¹. La purificación de la raza pasa siempre por la exterminación de la “enfermedad mental”, primer macho cabrío emisario. El Estado fanático no puede soportar ni su dibujo ni su gesto.

Barton Fink cuenta también esta historia. Y lo que se juega para Bart en su exilio voluntario en el Oeste se encadena a otras diásporas, más antiguas y dramáticas.

América, la verdadera, es occidental y californiana. New York existe en el Este como una Europa enclavada, una “vitrina” en el Nuevo Mundo. Así se esboza el eje de una migración que va del viejo continente hacia el Oeste, de la escritura (y de la Biblia) hacia la imagen-movimiento, de la escena de teatro hacia la pantalla de cine. El descubrimiento de Hollywood coincide con el aprendizaje de una producción de subjetividad racional, especuladora y moralizante, llevada por las imágenes, las representaciones -los clichés- de una sociedad puritana.

Hay una común medida, a pesar de la horrorosa desproporción, entre la prostitución del escritor en la producción cinematográfica americana de los años 40 y las persecuciones de masa de los regímenes totalitarios europeos. Aquí y allá, apoyándose sobre las supuestas faltas o las culpabilidades admitidas, el engranaje de una destrucción devora poco a poco a su víctima. El consentimiento o la parálisis, como en Kafka, concurren en lo ineluctable. El trazo distintivo del héroe es su parálisis.

El universo de pesadillas de Bart evoca la Historia por venir o los acontecimientos contemporáneos distantes. El espíritu organiza el espectáculo macabro del mundo, como en una predicción.

¹.- “El delirio solo puede ser definido como *ex post*, después de que el enunciado en el que se materializa haya sido confrontado con la realidad. Esto nos llevará a juzgar como “delirios” los enunciados que por tradición no lo son, y como “no delirios” los enunciados cuyo carácter delirante salta a los ojos”, G. Cesari, *Critique de la raison délirante*, ed. Anthropos, 1984.

En Fink esta certidumbre saca su fuerza de un pesimismo judío cuasi dogmático: los mejores y los justos esperan la inmolaición que los mediocres les preparan. El recorrido obligado toma la forma de una novela, de una película o de un sueño. El héroe dispone de un ojo de buey abierto sobre la locura política. Una anécdota de serie negra resume las relaciones de clases y los conflictos sociales. Sueña una promiscuidad perturbante con el pueblo. Conoce la ambigüedad de los proletarios, generosos o crueles según las situaciones y el humor, siempre inclinados tarde o temprano a la violencia. Imagina un comercio regido con la fuerza, ahora tranquilizante, luego terrorífica, de su paranoia. Con las dos potencias, de los explotados y del deseo, quiere rehacer la sociedad. Deshacerla primero, y despues reconstruir. La génesis y su escritura propia se entremezclan en las primeras páginas de la Biblia. Está en los orígenes, el creador, el Verbo, Dios.

Cae al mismo tiempo en la más honda desgracia. Desecho de una jerarquía infinita de verdugos y de victimas, pasea su inocencia de intelectual errante en un mundo extranjero donde otros judíos, aparentemente asimilados -banqueros, productores, mercaderes de imágenes- intentan olvidar New York ("o Mink"...). Los hermanos Coen no olvidan nunca ese doble destino de judíos americanos: el del centro y la gestión capitalista, el del margen y la disidencia. Pero su tratamiento de ese texto de base, contrariamente a la indulgencia irónica de Woody Allen, se quiere bestia y malvado, sarcástico y destructor. Vulgar.

Bart, lo vemos en el desarrollo de la película, no será verdaderamente presa de las llamas, permanece alelado al lado de ellas. Y quien hace su desgracia lo salva de los imbéciles y de la mediocridad. El siglo piensa en sí, de un modo metafórico particular, atiborrado de resonancias edípicas y de milagrosos cuentos de niños. El quizá ha, de paso, matado a sus propios padres; se ha deshecho del mito opresor de un padre ideal (Mayhew-Faulkner) al que devuelve a sus justas proporciones de alcohólico y de parásito. Se convence de que la mujer detenta todos los poderes de la creación, que la pretensión cultural de los machos es impostura o mentira. La alienación de las mujeres -su sacrificio- va más allá, y en mucho, que la suya. Ellas se eclipsan y prestan sus aderezos fálicos a los hombres que creen seducirlas, cuando son ellos los que toman de ellas los objetos y los signos de su seducción. Y cualquiera que sean las relaciones de los hombres en los juegos del prestigio y del poder, su

autoridad última está sellada en la eliminación radical de lo femenino. La cabeza de la mujer muerta permanece encerrada en su caja, resurgiendo finalmente en el personaje de la bañista de la última secuencia de la película. El rostro gira entonces hacia el cielo, el mar, una gaviota: imágenes de un gran apaciguamiento oceánico y mudo.

La historia de las relaciones de Fink con el escritor que el admira y su maestría está afectada al menos por tres potencias.

En el primer grado el niño descubre el falo femenino, la omnipotencia materna, la inanidad del padre.

En una segunda línea de sentido, el guionista encuentra una jerarquía androcática, opresiva y sádica.

En fin, la Mujer (la semejanza de la bañista con Audrey, autoriza las mayúsculas) se le aparece como la figura de la salud. Pues ella es como la mediadora con el mundo, la naturaleza, los elementos. La secuencia de la playa es esa en la que Bart (con el espectador) puede al fin salir del hotel, del delirio y de la guerra. Atravesar el espejo, hacer mover el cuadro. Volver a unir el horizonte de modo que la Mujer lo vea, un porvenir “ecológico” tal que Ella lo quiera... A lo largo de la película la imagen cromo parece abrir las puertas de una enigmática solución.

Barton Fink visita las convenciones del sueño y de la razón, las fronteras de la psicosis y de lo real, las correspondencias del cuerpo y del cosmos. A contra-corriente de una producción cinematográfica servil -y lucrativa-, el héroe solo puede afirmar su síntoma. La esterilidad (ontológicamente masculina, como hemos visto) le sirve de plano de resistencia. Un escritor, que no quiere o no puede devenir guionista, es atrapado por el cine. La máquina imageante activa se apodera de él y lo incluye en su trabajo. La imagen de entrada lo alucina y lo habita, solicita la afición, las nuevas sensaciones, más allá de las tribulaciones del sujeto en la jungla social. Ella lo informa de las potencias del deseo, de los agenciamientos colectivos de la historia. Le aprehende la multiplicidad y la diversidad de los signos de los que él dispone. Pero la iniciación no deja de tener riesgos. El cine y la psicosis detentan quizá el privilegio común de un descentramiento. La hipertrofia de la percepción, a costa de una acción bloqueada, da el tono de las imágenes del sueño, de la película y del delirio. La avería (o el bloqueo) simbólico puede poner en alerta una receptividad generalizada, es decir discreta, heterogénea, de las imágenes del mundo.

Los clínicos de la psicosis señalan frecuentemente esta particular pertinencia del “enfermo” en su relación con lo otro “normal”. El atajo de las apariencias y de las mascararas le da por instantes los trazos de inspiración fulgurantes donde el humor disputa con la precisión quirúrgica. Detrás del estatus del terapeuta o la loable intención de los amigos que le desean el bien, los psicóticos saben detectar los movimientos más ínfimos de la vida pulsional, las determinaciones de la política, la facticidad del estatuto y de los personajes. Una disponibilidad particular (desventaja o don, según las circunstancias) abre la psicosis al impacto multisemiótico de las cosas y los cuerpos. Al mínimum, es el recorrido ilimitado, poético, de las metáforas virtuales de la lengua; en lo mejor, una apertura hacia la diversidad semiótica de lo viviente y lo inanimado. Una localización constante de las formas, las dimensiones, los ritmos, los gestos, las distancias y los tonos que acompañan al diálogo, lo subrayan o invalidan. El cine, como afirma Deleuze, no solo es un “arte”, o un “medio de expresión”, menos aún un lenguaje, quizá es otro modo de pensamiento, un “pensamiento-cine”, del que la panoplia de signos, reglas “gramaticales” y la lógica están tan alejados de la escritura y del texto como la semiótica de Pierce puede estarlo de la lingüística saussiriana. A este título puede reivindicar la exploración del mundo más allá y más aca de un sistema de representaciones que delimita el campo normal de la neurosis común. *Barton Fink* solo puede entrar en el cine por la puerta directa del delirio o del sueño. La película puede encontrar su vocación científica original, la que imaginaba Marey en su preocupación por ir a explorar lo íntimo del hombre o de la naturaleza, tomados en sus movimientos y en sus duraciones. A veces, entonces, lo más cerca de los “procesos primarios” y de las alucinaciones, el cine lanza una mirada subrepticia sobre la locura.

Siete provocaciones sobre “Crash”

Víctor Guerrero Apráez

1.- El detector de reciclaje.

Es quizá poco menos que imposible detectar las obras de arte en cuya tensión una época expresa su declinamiento. Ella será identificada tan solo por sus comentaristas venideros, rigurosamente ex post facto. Desde luego, en tiempos como los actuales donde la noción de fin - fin du siècle, fin de la modernidad, fin de la ilusión, fin del milenio y hasta fin de la historia, aunque cuando esto se prevé otros anuncian por fortuna el infinito de la vida - acecha por todas parte, casi se echaría de menos algo de platonismo enderezado a dirimir entre el buen pretendiente a encarnar los fastos crepusculares de la época y sus falsos competidores. Pero tales ejercicios retrospectivos gozan más bien de reducido interés ante la novedad de lo que en dichos crepúsculos justamente emerge. Y lo que emerge en el arte - y en el minúsculo fragmento de cinematografía que cabe dentro de ella - resulta solo posible por todo aquello que la obra artística anterior ha vuelto superfluo. En el cine ciertamente lo devenido superfluo continúa reciclándose en un estricto eterno retorno de lo mismo y bajo el imperio no menos riguroso de la ley del ascenso tendencial de la tasa de ganancia - contrariamente a lo predicho por su formulador todavía anclado en un mundo precinematográfico-. El gran complejo del reciclaje de la imagen fílmica es, quién lo duda, Hollywood. Por eso, allí la imagen acción (montaje paralelo y convergente, plano y contraplano, y el despliegue del mecanismo estímulo - reacción) que Griffith pusiera a punto -el creador de la gramática fílmica como dicen los manuales, pero sobre todo el primer gran reciclador de sus propios hallazgos- continúa siendo el paradigma incontestado, cuyo mayor provecho extrae alguien como Spielberg -cuántos más podrán nombrarse-, uno de los tantos recicladores de lo tantas veces reciclado - lo que no dicen los manuales-. El sueño de Hollywood es más bien el letargo que sus entrañas producen y su v(b)astedad el subfondo que evidencia la autosatisfacción cerebelosa. Ello tiene su utilidad contrastativa

si se emplea para distinguirlo de todo aquel cine -ese minúsculo fragmento- que se realiza en oposición suya, tomando el criterio diferenciador de Hemingway para quien el principal atributo de un escritor es que poseyera un “detector de mierda”. En tal caso se trataría de un “detector de Hollywood” lo que podría proporcionar un umbral de discernimiento para acercarnos a todo el plegado de la imagen-pulsión, la imagen-tiempo, la imagen-afecto (Deleuze), todo aquello que se ha creado al margen o en dramática oposición a la subestética del reciclamiento icónico-cinético. Es claro que “Crash” torna superflua -como toda película singular- la gran usina de reciclaje, esa es quizá una de las primeras impresiones que la película procura, su efecto “detector”, diferenciador, su extrañamiento respecto del canon. Lo que queda abolido es Hollywood, tanto su arsenal de formas como su canon de verosimilitud, su tempo narrativo, su neurosis psicomotriz, su maquillado naturalismo, su hegeliana visión del mundo en tanto realización de la imagen absoluta. En otras palabras, lo que esta película torna una vez más superfluo es el modo de representación dominante, que no por ello desde luego dejará de reciclarse, probablemente con mayor ímpetu, aunque quizá se eleven los costos de hacerlo -tanto en producción como en creativos-.

2.- Cronenberg y Sade.

La manera en que lo hace es llevando al límite, con ascética economía de medios y concentración perforativa, la singularidad que la compone mediante un escalamiento de “escenas” cuasi pedagógico. Una variada gama de cópulas carnales (bestias de dos espaldas como las llamara Rabelais) escenificadas en autos donde se repertorian participantes y modos en un procedimiento perfectamente análogo al empleado por Sade en *Justine o las desgracias de la virtud* y *Juliette o las bienaventuranzas del vicio*, esas dos novelas alojadas de preferencia en el Índice por pornográficas, gemelares en su invertida especularidad, donde las indefinidamente reiteradas escenas de libertinaje se repiten hasta el hastío en apartados castillos y mansiones señoriales, combinando con meticulosidad entomológica, posiciones, modalidades y ejecutantes. Las analogías entre tales novelas dieciochescas y nuestro film finimilenario podrían multiplicarse: fortalezas impunes y automóviles extraterritoriales, puestas en escena para ser observadas y fotografiadas, punteadas por interregnos elucubrativos que coronan lúbricos excesos, ascensionalidad de

los desafueros que llevan hasta el crimen y el sacrificio, códigos siniestros de complicidad que ligan a los involucrados, una bizarra fascinación por los cuerpos, etc. *Justine* es el envés de la obra de Lamarck fundadora de la biología no solo en tanto un análogo aliento clasificatorio



las preside, sino sobre todo, por que en ambas la representación como modo canónico de conocimiento de una época, es llevado al límite de su capacidad explicativa y radicalmente puesto en crisis. La glacial superficie de las escenas sadianas succionan de toda capacidad cognoscitiva a la representación. En su incesante repetición queda abolido el espesor de lo que a través suyo podría representarse, reducido a una mera artificiosidad. “Crash” es el envés de la cibernética y la doble hélice, es decir, de los supuestos teóricos que fundan nuestra época mutante, signada por un panorama abierto a todas las simbiosis, hibridaciones, mezclas y clonaciones imaginables e inimaginadas. El desciframiento del código genético en términos de información es al mismo tiempo el instante donde se arriba al umbral de la disolución del orden homínido, justamente porque hace posible su conexión y fusión con otro orden cualquiera. Las imágenes de “Crash” develan la impostura de la imagen cinematográfica convencional fundada en el arcaísmo representativo, para poder introducir allí la crisis tanto del cine como del orden humano, haciéndola visible, es decir, filmandola. De una manera homóloga a como Sade es impensable sin Lamarck en los albores de la modernidad, Cronenberg es imposible sin la biología y la cibernética como fondo y horizonte de esa misma modernidad vacilante en el dintel de la disolución.

3.- Las nupcias del carbono y el silicio.

Hace pocos meses las revistas científicas dieron parte de un curioso experimento llevado a cabo en el Instituto Max Planck de Munich, consistente en conectar una neurona y un microchip para intercambiar y almacenar señales eléctricas entre uno y otra. Para ello utilizaron un

sofisticado procedimiento que asegurase la recíproca receptividad de los novios gracias a sendos revestimientos de mínimo espesor. La noticia científica es el comienzo de una nueva generación maquínica, mejor aún, un paso más en la mutación de la especie: la emergencia del computador neuronal. La sospecha filosófica en relación con la pretensión científista de entender el cerebro bajo el modelo del computador queda de golpe desueta. La pregunta ha dejado de ser si el cerebro funciona o no como un computador. La realidad es sencillamente que tendremos computadores hechos de neuronas. “Crash” es la imagen expresiva límite de esta nueva alianza, de esta conexión deseante como se la llamaba en los años 60, de esta “suave patología colectiva” como lo describe uno de los protagonistas de la cinta, de las bodas del Carbono (Cadmos) y el silicio (Harmonía) que se escenifican con mayor o menor pompa, aquí y allá, en cualquier parte del planeta, probablemente desde los comienzos mismos de la revolución industrial. Y como en la descendencia cadmea, todas las sucesivas generaciones llevarán consigo un estigma de tragedia. Desde cuando Leon Bloy exclamara, entre estupefacto y horrorizado, al contemplar una especie de fiacre algo achatado sin coche ni caballo para moverlo, que la exposición universal de París le ofreciera como espectáculo: “el automóvil es la guerra !”, -y a la Primera Guerra los jóvenes voluntarios de una y otras nacionalidades fueron tan alegres como si se tratase de una boda-, no han cesado de cumplimentarse masiva y planetariamente unas bodas más numerosas que las propiciadas por Alejandro Magno o Moon, las de la especie y el auto, las del hombre y la máquina. Este himeneo funciona porque los flujos de deseo circulan y atraviesan los artefactos maquínicos y los cuerpos, entrando sin cesar en nuevas y cambiantes composiciones. Esas mezclas han devenido más discretas, más moleculares, plenamente imperceptibles. Todo un despliegue de maquinaria microscópica se aloja en las entrañas humanas como complemento indispensable para la continuación de la vida o como correlato necesario para la prosecución de la máquina. O mejor, para ese nuevo compuesto hecho de una y otro. El escenario privilegiado de la máquina es tanto su exterioridad trepidante como una íntima interioridad. Ese es el horizonte de la película, profundamente fiel y consistente con toda la filmografía de Cronenberg: el hombre como esa provisoria figura construida por las ciencias humanas, tan frágil y percedero como si su figura hubiese sido trazada en las arenas del conocimiento antes del embate de las olas del tiempo y de la vida. Entre la aparatosa pesantez hecha de metal y chatarra y sus destilaciones secretas en el interior del deseo más corpóreo.

4.- Heridas y fisuras.

Al comienzo las superficies maquínicas y las del cuerpo son brillantes y resplandecen en la continuidad de una mutua perfección impoluta. Casi despiden luz en su tersura



ilimitada, como bajo los reflectores de un spot publicitario, y en su entorno los cuerpos se acoplan en típica factura de modelos, de maniqués hollywoodescos o de revista pornográfica. De manera intempestiva, un leve descuido en la conducción del automóvil por las calles de la urbe anónima - Cronenberg ha hecho de película en película cada vez más sutil y banal ese instante bifurcativo, ese clinámen gracias al cual sus personajes se apartan de la secuencia normal para adentrarse en un devenir extraño e impensado-, y un nuevo mundo o inframundo empieza a abrirse a la percepción con una fatalidad que todo lo arrastra y conforma la temática privilegiada de sus cintas. Las heridas sufridas en un accidente automovilístico irrumpen como un surco magnético que hace despertar a otra dimensión. La cicatriz se presenta como alegoría de la herida, como permanente recuerdo suyo inscrito en la piel. Hay una suerte de correspondencia siniestra entre la herida de la piel y la hendidura del latón, ambas suscitan una fascinación irresistible tanto en los propios personajes como en la cámara que las muestra al espectador, vestigios pero también tatuajes dotados de mesméricos poderes de atracción. Emblemas de ésa mutua colisión y talismanes incitadores de una nueva.

Las heridas operan aquí como pasajes a través de los cuales tiene lugar la deriva del deseo, la marcha de los tropismos. La herida como hendidura y ésta como encarnación de aquella. Ambas constituyen especies de un género más abstracto: la fisura, que es también, y esencialmente, apertura de la mónada, ventana del alma y puerta del cuerpo, acceso a la interioridad, orificio cuyo umbral admite al huésped en la vecindad de la entrañas, franqueable dintel para la posesión. Es a través de las fisuras que se consuman las nupcias, ya sea contra natura o sive natura, ya sean de las almas o de los cuerpos, ya sean de un philum maquínico o un philum

humano. Es el extraño fulgor que despiden sus bordes desgarrados justamente lo que se estremece en la película, pues esta las descubre en su poder de atracción, envolviendo artefacto y cuerpo en la misma corriente conjuntiva. Humeantes aún, rebosando en su carmín de curioso parásito adherido, apenas restañando, enmudecidas como una llama gélida. Ambos, cuerpo y artefacto transitan desde la inicial tersura de su exterioridad hasta un cicatrizamiento generalizado de su extensión. Es entonces, cuando los cuerpos van cobrando en el desarrollo de la película una nueva presencia inédita, cierta majestad de iconos, tallados y repujados por equimosis, heridas y cicatrices, que recuerdan las imágenes de los mártires en las pinturas barrocas, donde literalmente las perforaciones del cuerpo denotan el inicio de su santificación. Las cicatrices son en la película los rastros que dejan las saetas de las colisiones trans-especie y no ya las conducidas por las manos de los ángeles en las nupcias del hombre con la divinidad. Son a la postmodernidad lo que los estigmas a la época barroca: signo - secuela de un apareamiento no ya con la deidad sino con el ídolo prosaicamente material de la máquina.

5.- Continuidad de esfínteres y pliegues.

Ningún otro cineasta ha perseguido tan obsesamente, con la pasión glacial y fulgurante de un vivisector, esos vasos comunicantes de los cuerpos -esfínteres, ombligos, heridas, cicatrices- en donde tiene lugar el trágico juego del orden humano, es decir, donde se definen sus inclusiones y exclusiones. Ya Calderón de la Barca sostenía que las dos puertas del mundo por las que se entra y se sale de su tablado son el nacimiento y la muerte. Al fin y al cabo, ¿no son el telón teatral y el diafragma de la cámara, esfínteres maquínicos confeccionados de terciopelo y de aleación metálica? En Cronenberg hay como una asombrada curiosidad, a la vez inocente e implacable, por esos lugares donde el cuerpo se engendra y emerge, se une a otros cuerpos y entidades, por donde se pliega el afuera y se repliega el adentro. Si un gran cineasta no hace otra cosa en sus cintas salvo filmar una y otra vez aquello que lo obsede, en una ascensionalidad variante a la vez afirmativa, múltiple y compleja, tanto como un filósofo pule y recrea sus conceptos (la descomposición del cerebro en Kubrick, en Wells los avatares de la identidad vuelta imposible en los meandros del tiempo, en Stroheim la abrasadora pulsión del deseo carnal, el nazismo en Syberberg, en Resnais la memoria después del holocausto, el extravío

metafísico en Ruiz, la esquizofrenia en Lynch), creando “figurales” hechos a la vez de afectos y perceptos capaces de comprometer la sensación y el pensamiento, Cronenberg no ha hecho otra cosa que explorar las puertas por las que se ingresa y egresa, al y del, reino del cuerpo humano. Bocas dentadas y no dentadas en *Parásitos Asesinos* por cuyos dinteles la pandemia aniquilatoria de los tabúes culturales se transmite; el cuerpo femenino que engendra partenogenicamente una horda albina en *La Muta*, cuyos integrantes carecen de ombligo -esa cicatriz vuelta erótica luego de constituir la primigenia conexión con el exterior; el ingurgitamiento de la mente por la imagen catódica a través de esfínteres ventrales y esfínteres televisivos en *Videodrome*; los obstetras -sacerdotes trajeados de púrpura para sus ceremoniales- cuya feliz gemelaridad se destruye ante el arribo de una mujer de útero trífido en *Anillos Mortales*; la síntesis catastrófica de la molecularidad humana con el código ribonucleico díptero en su mutua descomposición teratológica en *La Mosca*; el esfínter parlante e insectario de la máquina de escribir en *El Almuerzo Desnudo*. El sentido de esa exploración, es si se quiere, el de una búsqueda y exploración de conocimiento. El cine de Cronenberg es la continuación de la filosofía con otros medios: imágenes límite que susciten el pensamiento en la imposibilidad misma de hacerlo. Uno de sus conceptos es la mutabilidad de aquello que llamamos humano, cuya cifra se encuentra en el cuerpo mismo, en aquellas fisuras por las que emergen otras entidades y criaturas, por las que somos arrastrados a devenires extraños y por las que nos apartamos a otros órdenes, por las que el afuera adviene y el adentro se transforma. Las ideas son los vacíos del cuerpo, señaló Artaud, las fisuras del cuerpo son el germen posible de nuestros conceptos, parecería ser la formulación de Cronenberg. Quizá exista una profunda estirpe deleuziana y barroca en su cine: haber transfigurado el pliegue como concepto filosófico en la imagen del esfínter-herida-cicatriz, dotada de homóloga potencia a la de aquel, capaz de conducir a nuevas causalidades y de abolir caducos límites.

6.- *Femineidad y prótesis.*

Durante muchos años una curiosa especie de mariposa propia de la región ecuatorial mantuvo en ascuas a los entomólogos, debido a la aparente imposibilidad de encontrar la hembra que completase el suborden correspondiente. Tras exhaustivas pesquisas, terminó por descubrirse



que la tan buscada pareja era en realidad una variedad que hasta entonces había sido calificada como perteneciente a una subespecie distinta. Cronenberg narró alguna vez esta anécdota en una entrevista. Puede percibirse el humor de la misma tanto como la clave de su obra allí contenida. Algo que había estado latente en toda su filmografía anterior y que ahora irrumpe con toda la fuerza. Lo femenino había sido siempre un territorio ambiguo y amenazante, lleno de poderes sombríos y en cuyas vecindades cosas extrañas siempre ocurren -como en el verso de Graves-. Ya se trate incluso de la más banal de sus protagonistas, el contacto con las féminas potencias entraña siempre una colisión preñada de imprevisibles consecuencias, como si se ingresase en una zona sagrada. Quizá por ello el sexo había recibido siempre un tratamiento muy elusivo y refractario. Bastaba, por así decirlo, ocuparse de los efectos derivados de su sola presencia. Incluso si se piensa en *Madame Butterfly*, donde lo femenino es una pura ilusión aprovechada para una intriga diplomática, el casi insoportable ritual de travestismo con el que la película concluye, apuntaba a subrayar tanto el carácter fantasmagórico de la femineidad como a parodiar irónicamente el uso de su predilecto recurso formal del “efecto especial”, reducido allí a un puro trámite cosmético expuesto a la cámara. En “Crash” lo femenino cobra una materialidad contundente, una presencia real, como si su cine por primera vez -en estricta correspondencia con la pareja lepidóptera- lograra acercarse al cuerpo de la mujer, hasta entonces visualmente inexplorado. En esta aproximación se deconstruyen cuasi pedagógicamente los clisés de la imagen femenina -desde la pornografía hollywoodense, pasando por la alta costura y sin ahorrar a un cierto naturalismo de corte neorrealista- para poder restituir una imagen originaria, de un cuerpo que emerge desde un paisaje de catástrofe que conforman las

ruinas dejadas por los accidentes de automóvil, haciendo de él una criatura despedida en su fragor. Esa corporalidad se prolonga hasta conformar una unidad con prótesis maquínicas, como en el caso del personaje interpretado por Rosanna Arquete, quien encuentra la continuación perfecta para su papel de escultora neoyorquina enigmáticamente marcada por quemaduras sufridas en no menos misteriosos incendios nocturnos (*Después de las horas*), configurándose así uno de esos no frecuentes casos en que los roles de una actriz cobran vida propia y se prolongan y amplifican de una película a otra, por encima de la propia intérprete. Ella encarna el punto de pasaje indiscernible entre máquina y cuerpo: prótesis del cuerpo o cuerpo de la prótesis, recíproca erotización del plegamiento de una y otra. Ella es nuestra Santa Teresa postmoderna, levitando en el éxtasis de esas nuevas nupcias, en ese arrobamiento espermático hecho de abismo carnal y artificio metálico, donde los pliegues de la túnica con que Bernini la esculpiera se han trocado en medias de nylon y piezas de cuero y donde el estigma marmóreo es cicatriz de labios abiertos.

7.- La imagen mutante.

La unión sexual adquiere una calidad inédita que le restituye su misterio de acontecimiento, su arcaica sacralidad, su dosis de devenir. ¡Cuán infinitamente lejos de una película pornográfica que banaliza los cuerpos en la repetición cansada y aburrida de sus posturas! La sexualidad deviene así una ceremonia que dista tanto de la pornografía como de la sublimidad, anclada más bien en una suerte de gélida fulguración que asciende hasta lo sacrificial y religioso, progresivamente imbricada en un lecho maquínico. Un encuentro cuya condición de posibilidad fuese el recíproco mutar de los sexos comprometidos en su ocurrencia, la colisión de dos especies. De allí que la escena final -la pareja que copula junto al auto estrellado aún humeante- dispuesta casi escultóricamente como un ready-made, sea la escena por excelencia del opus cronenbergiano. Lo que allí se reúne es una tríada en trance mutante, la coincidentia oppositorum de Gomorra, Sodoma y Máquina, en un mundo que no se sabe si acaba de emerger de la catástrofe o está a punto, justamente de ser arrastrado por ella. Nietzsche denunciaba desde hace un siglo la pobreza de nuestra cultura, incapaz de inventar, desde los griegos, nuevos dioses. En realidad, nuestra época ha podido inventar la prosaica deidad de la máquina, con la cual no cejamos de unirnos en una mutación que cada vez más entrañablemente nos

fusiona y cuya puesta en escena sacrificial no hace más que evidenciar trivialmente en la ignominia estadística, ése devenir otra entidad de nuestra especie. Es este “crash” mutacional el que constituye el signo distintivo de nuestra época y no el “clash” paranoico entre culturas que anuncia el profesor Huntigton como concentrado teórico para alimentar nuevas cazas de brujas. Quizá esta película sea el intento de efectuar su explicitación estética. Y por ello mismo sea calificada como sucia y cruda, aunque a su autor no se le reserve una celda en la Bastilla, sino más bien la marginalidad de las salas del cine de dudosa reputación en cuya oscuridad difícilmente se la distinga del reciclaje planetario de la imagen.

Post scriptum.

Quizá el Mercedes Benz 280S negro que colisionó trágicamente en el túnel de Pont d’Alma hace algunos meses en París, sea el paroxismo massmediático de esta oscura profecía que “Crash” escenificara. Los dos millones de dólares pagados por su carrocería vuelta chatarra, la inequívoca señal de una mórbida fascinación vehiculada por los medios de comunicación. Las planetarias condolencias y las filas interminables de peregrinos, el signo de su universalidad.



La Corrupción en el Arte / El Arte de la Corrupción *Luis Camnitzer¹*

(texto escrito en 1995 para la edición 4/5 1995 de la revista de arte neue bildende kunst, dedicada a “El Síndrome de Marco Polo”)

Editado en:
http://www.kulturbox.de/univers/forum/marcpol/s_camp.htm

Un día muy preciso, hace ya cuarenta años, comprendí cabalmente la obviedad de que la misma obra de arte que cumplía con mis propósitos como artista era, simultáneamente, un objeto comercial. Era todavía un estudiante de arte y en esa época se nos enseñaba a hacer “arte” (académico y desconectado de la vida real) y no negocios, y el mercado me era tanto una utopía como la revolución social.

A pesar de la distancia de las ventas (no totalmente salvada hasta el día de hoy), desde el momento que me golpeó esa realización tuve pánico con respecto a la negociación de mi trabajo. No lo fue porque no me interesara el dinero, o porque considerara que mi obra era demasiado “pura” para el comercio. Era más debido a una vaga intuición y desconfianza de mis propias debilidades - algo alrededor del miedo a una contaminación de mi facultad de juzgar las cosas. En el caso en que llegara a vender una obra, nunca lograría certidumbres sobre las motivaciones que generarían la creación de la obra siguiente. Nunca sabría realmente si esa nueva obra, en caso de seguir por el camino de la obra vendida, sería hecha para repetir la venta o porque la investigación merecía ser continuada.

Desgraciadamente el problema no se limitaba a mis tribulaciones personales. La dicotomía comercio/arte en realidad también contaminaba las certidumbres sobre el objeto mismo. Planteaba las dudas sobre el respeto invertido frente a un objeto, sobre cual era la cuota de experiencia auténtica

¹- Luis Camnitzer: artista del Uruguay, vive en Nueva York. Profesor en el Department of Visual Arts of New York State University, College at Old Westbury.

en relación a la intimidación producida por un precio y, en última instancia, sobre las causas de los fetichismos que gobiernan los gustos, las colecciones y los museos.

Como estudiante, la percepción de esas contaminaciones se fueron extendiendo a situaciones más complejas. Por ejemplo, el hecho de que las señales indicativas de una identidad tienen una vida extremadamente corta luego de la cual mueren en el estereotipo. Esta fue una percepción que en una micro escala se me reveló al ver la obra repetitiva de los últimos años de Chagall. A una escala más grande y ya como adulto, el ejemplo claro fue dado por cierto arte latinoamericano que culminó en los años ochenta. En el caso de Chagall la estereotipación era consecuencia de una pérdida de sus facultades creativas. En el segundo era consecuencia de un proceso de generalización impuesto desde afuera. En ambas fueron producto del mercado.

Durante la década de los ochenta, el arte latinoamericano tuvo un vuelco hacia las artesanías locales. La cerámica, los textiles, el rusticismo (el uso del barro, paja, piedras y materiales desechables) tendieron a substituir el sello identificador que hasta entonces había sido dado al arte por el realismo mágico. El cambio fue producido por una confluencia de varios factores. Por un lado estaban las ideas (más que las obras mismas) del “arte povera” o, si no más, las fértiles evocaciones generadas por el nombre. Por otro, fue la conciencia de la relación centro/periferia en el campo artístico. Después de las batallas perdidas en el campo político durante las décadas anteriores quedó el intento de seguir la lucha en forma artística. Finalmente, por esa época se renovó un interés en la búsqueda de las raíces culturales - nacionales o continentales.

Lo que empezó como una búsqueda colectiva de identidad fue rápidamente absorbido por el mercado internacional como una identidad realizada. Lo que era un proceso de tentatividad, fue congelado en una forma. Fue una maniobra inteligente, porque lo que había surgido como una respuesta a una necesidad local pudo, así, ser insertado en el mercado como una categoría separada. Constituía una categoría no competitiva y, a pesar de ello, comercializable. Y aún mejor, coincidía con una estética avalada por la exposición de “Primitivismo” del Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1984.

El proceso de estereotipación fue ganando en complejidad durante los últimos años. Con una nueva red de galerías locales económicamente fuertes y una proliferación de ferias de arte en Latinoamérica, el mercado internacional dejó de actuar únicamente desde lejos, y se superpuso a la periferia. La retroalimentación de la transformación de identidad en estereotipo se hizo aún más inmediata que en el sistema más polarizado del pasado.

La transición de la identidad al estereotipo desgraciadamente no es reversible. En el mismo momento en que el artista preocupado por un arte de identidad, comunitario o regionalista es comercializado, su arte pasa a ser estereotipo y pierde su fuerza comunicativa colectiva inicial. El recurso artístico sobre el que se basa su obra pierde efectividad y tiene que ser descartado para dejar lugar a nuevos recursos, o tiene que ser reapropiado en tal forma que el estereotipo vuelva a ser refrescado y útil. Esta reapropiación es difícil y generalmente va mediada por períodos de tiempo relativamente largos (el estereotipo tiene que llegar a ser identificable como tal y sus elementos des-internalizados).

Uno de los vehículos posibles más inmediatos y efectivos para esta reapropiación es el humor y la ironía, los cuales, al exponer el proceso, abren las puertas para la reutilización de ciertos recursos. El artista colombiano Nadín Ospina trató de resolver el problema creando versiones precolombinas de la familia Simpson. Las esculturas son ejecutadas por falsificadores profesionales de piezas arqueológicas en forma suficientemente precisa como para confundir los esquemas culturales de arqueólogos en siglos venideros. Una exposición reciente de tres artistas latinoamericanos: José Bedia, Carlos Capelán y Saint Clair Cemin, ofreció un ejemplo en el cual en lugar de obra se utilizaron las relaciones públicas. Los artistas, concientes de las dinámicas descritas, escribieron un comunicado de prensa sardónico declarando que: “Después de largas discusiones y autoanálisis hemos llegado a la siguiente conclusión: somos ‘artesanos’ y por lo tanto nuestra actividad será concebida como la ‘artesanía’ propia de nuestra profesión. [...] En este caso nuestra condición de latinoamericanos nos permite introducir una nueva brisa creativa en la producción artesanal occidental, la cual carece de la ‘irradiación espiritual’ y de lo ‘intangible’, resultando hoy aún más codificada que el objeto más ‘perfecto’. [...] A Uds., este paquete artesanal típico de nuestra condición caníbal, pobre y periférica, pero completamente personal”.

Lo interesante del caso fue que la muestra, que fuera organizada privadamente por un galerista para coincidir con la 46a. Bienal de Venecia, fue promocionada bajo el título de “Artesanía de la Periferia”. También fue notable el hecho de que el título fue creado por el galerista y no por los artistas. Así, lo que había comenzado como ironía volvió al estereotipo. No es casual que todo esto - tanto por el lado del galerista como por el de los artistas - se haya efectuado en el contexto de una bienal internacional. Hasta mediados de la década de los ochenta estas bienales no vacilaban en presumir de que el arte es uno, universal y con valores homogéneos. La ecuación de arte-comercio y arte-hegemonización no eran todavía el blanco de desafíos serios. En 1984 se inauguró la Primera Bienal de la Habana, comenzando así una nueva serie de muestras institucionalizadas diseñadas, mal que bien, para crear una caja de resonancia específica para el arte de la periferia.

A distancia de una década, la Bienal de la Habana fue la más ambiciosa, experimental (con respecto a su propia estructura), y más claramente preocupada por los temas de la marginalidad. La parte de exposición de obra fue puesta en un contexto de discusiones y de actividades culturales con la idea general de lograr un foro para el intercambio de ideas para los artistas del Tercer Mundo (aún cuando no se lograra precisar quien pertenece y quien no a este mundo). En sus cinco versiones, la más reciente en 1994¹, la Bienal se fue afirmando en el ámbito internacional como el lugar de presentación de aquel arte que generalmente es invisible en el mercado hegemónico.

El proyecto de la Bienal no fue puramente filantrópico e idealista. La imagen de Cuba se promocionó efectivamente y el arte cubano, hasta entonces prácticamente desconocido en el resto del mundo, comenzó a circular rápidamente. El turismo artístico creció en progresión geométrica de bienal en bienal, incluido el proveniente de los Estados Unidos, desafiando las múltiples prohibiciones del embargo. Con el progresivo éxito de la Bienal, las galerías internacionales comenzaron a enviar a sus exploradores. Era claro que la Bienal era el lugar para identificar nuevos

¹- Cuando el autor escribió el texto, la última Bienal de La Habana había sido la quinta. En el interín se llevó a cabo la sexta Bienal de La Habana en 1997. (nota del redactor)

talentos a bajo precio, un abastecedor de material rejuvenecedor para el mercado. En una de las mesas redondas de la V Bienal, fue precisamente ese comentario el que el galerista norteamericano Alex Rosenberg usó para elogiar la Bienal. Fue también un consejo que el coleccionista alemán Peter Ludwig había puesto en práctica un par de años antes, cuando adquirió prácticamente toda la exposición “Kuba O.K.” que se hizo en Düsseldorf^I.

Las ecuaciones arte-comercio y arte-hegemonización, por lo tanto, comenzaron a desplazar los ideales iniciales de la Bienal. Es así que el éxito de la Bienal de la Habana también simboliza su muerte y obliga a una seria revisión estructural^{II}. Los dilemas de la Bienal sintetizados en un ¿es posible utilizar a Peter Ludwig sin ser utilizado por él? provocados por su ofrecimiento de dinero para enmarcar obras en la Bienal, se repiten para Cuba entera^{III}. Abel Prieto, presidente de la Unión de Escritores y Artistas Cubanos, frente a la intimación de que Cuba estaba haciendo concesiones, no solamente al capitalismo sino también al neo-liberalismo, recientemente respondió: “Estamos transitando en sentido contrario de los esquemas clásicos del neo-liberalismo: El estado cubano se asocia al capital extranjero, pero con el fin de generar y redistribuir los beneficios con un principio socialista. Apelamos a ciertos instrumentos capitalistas para poder

^I.- “Kuba O.K. - aktuelle Kunst aus Kuba”, (arte actual de Cuba) Städtische Kunsthalle Düsseldorf, en colaboración con el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, Cuba. 1 de abril hasta el 13 de mayo de 1990. La exposición organizada por el director de la Kunsthalle, Jürgen Harten, y por el artista y curador cubano Antonio Eligio Fernández (Tonel), generó mucha atención en Alemania respecto del arte joven cubano. Por medio de ella Peter Ludwig llegó a conocer este arte, del cual adquirió numerosas obras. (nota del redactor)

^{II}.- Los organizadores de la Bienal son concientes del problema y están tratando de reorganizar el formato para la bienal que viene.

^{III}.- El uso de Ludwig aquí quiso ser una metáfora, pero adquirió otra dimensión al leer un reportaje (La Maga, Buenos Aires, mayo 24, 1995, pp. 36-37) que finaliza con Ludwig declarando con respecto a la Fundación Ludwig que creara en La Habana después de la V Bienal: “Pero primero lo importante es ayudar a artistas cubanos. Después el siguiente paso será también enseñar arte internacional en La Habana y en Cuba”.

sobrevivir, pero no despojamos al Estado de su capacidad de actuar sobre los procesos económicos.”¹

Tenemos así, con todo lo anterior, tres casos representando el mismo problema, uno individual, uno colectivo y uno institucional (y nacional). En otras épocas, como la mía personal citada de hace cuarenta años, todo lo que se percibía como corrupción se enfrentaba en una forma maniqueista. Esta percepción extremada de las cosas generaba las interminables trifulcas estudiantiles sobre el fin y los medios durante mi juventud. Hoy el asunto se ha convertido en algo más borroso, complejo y frágil: se trata del problema - traduciendo la cita de Prieto a su esencia - de “como utilizar la corrupción sin corromperse”.

El dilema no tiene solución y, como consecuencia, me armé una estructura moral que terminé denominando “cinismo ético”. La esencia de esta posición se basa en la idea de que prostituirse a sabiendas es mejor que prostituirse inconscientemente. En el primer caso es estrategia, en el segundo es corrupción. Como una estrategia me sirve para identificar la línea que se está por cruzar y por lo tanto me permite, hasta cierto punto, la reversibilidad del acto. Limitándose a ser una corrupción producto de la inconsciencia, el acto se ve forzado a desembocar en una retórica justificativa, sin la posibilidad de que uno pueda asumir la responsabilidad de la decisión.

La ventaja del uso de la estrategia es que permite un análisis de las condiciones. Entre esas condiciones, permite la utilización de aquellas que pueden llevar a la implementación de una ideología, aún cuando ésta pueda parecer contradicha por los pasos tomados para instrumentarla. Pero esta frase que acabo de escribir es realmente terrible, porque lo que termina afirmando es que el fin justifica los medios. Y aquel día en que comprendí que el objeto de arte también es un objeto comercial, la iluminación había venido de la creencia profunda en lo opuesto: de que el fin jamás puede justificar los medios.

Los cuarenta años transcurridos no borraron mi ideología de entonces, pero sí me aclararon que hay una diferencia seria entre mis creencias utópicas y

¹.- Nelson Cesin, «Foro de San Pablo: Los primeros aportes», Brecha, Montevideo, Mayo 25, 1995, p. 8

puras y la realidad en que vivimos. Con el “cinismo ético” logré, al menos, fabricarme la ilusión de que puedo seguir manteniendo mis ideas puras o que, por lo menos, las puedo identificar. Esa pureza (o, desde algunos puntos de vista, ingenuidad) incluye varias creencias que todavía tratan de guiar mi pensamiento. Una es que el trabajo artístico individual es incidental y que la cultura es un proceso colectivo. Otra es que la comercialización es lo que subraya el mito individualista. Y aún más allá, que es la comercialización la que manipula y distorsiona las funciones de las artes nacionales de ser originalmente expresiones comunales a convertirse en expresiones chovinistas. Y, finalmente, que es la comercialización quien, en el campo artístico, convierte la polaridad centro/periferia en una relación de poder.

Estas constataciones me fechan irremediabilmente en un pasado lejano, pero particularmente la última parece, además, estúpidamente banal. Decir que la relación centro/periferia es de poder es una declaración tautológica, ya que precisamente es la relación de poder la que generó la nomenclatura. Pero lo que es una obviedad para los intercambios bélicos, políticos y económicos (y también para los intercambios artísticos en la medida en que sirven a los anteriores), lo es menos para el campo artístico discutido aisladamente.

Es menos obvio porque, en primer lugar, las discusiones sobre arte se concentran, todavía, en la “calidad” del objeto en lugar de la escala de valores que determina esa calidad. En segundo lugar, porque presumen que si la calidad es legible, transferible, y válida en el nivel hegemónico, lo es también en la periferia y, en menor grado pero también, al revés (en este caso la ilegibilidad muchas veces es atribuida a una falta de calidad). En tercer lugar, las discusiones no diferencian entre función cultural y función comercial. Cuando se habla de crisis en el arte, se habla simultáneamente de crisis formal y comercial en el mercado hegemónico¹. Todo esto es para proyectar una imagen del arte como una actividad incontaminada, de carácter universal, eterno y absoluto. Es así que los elementos identificatorios culturales regionales o comunales pasan a ser atributos formales en lugar de comunicativos. Pasan a ser una parte del envoltorio

¹.- En un reciente simposio en que se discutiera la "crisis" del arte de hoy, uno de los artistas participantes, Carlos Capelán, trató de reorientar la discusión planteando que él se sentía muy bien y que estaba creando con toda tranquilidad y satisfacción.

artístico en lugar de permanecer como un elemento intrínseco de la comunicación. De acuerdo a la escala de valores que determina la calidad, el envoltorio artístico tiene que presumir de ciertas aspiraciones de eternidad. Así, como la comunicación local está sujeta a parámetros temporales variables y pasajeros, el “regionalismo” no serviría a menos que contribuya elementos formales al arte hegemónico. Se establece así un semi-respeto hegemónico por el arte periférico.

Si los efectos de esta relación de poder consistieran solamente en la aceptación de cierto arte periférico en el mercado hegemónico y en la comercialización de sus productos comerciabilizables, el tema no merecería mayor discusión. El otro arte, el dirigido culturalmente a su público local, podría continuar con su función sin tropiezos. Pero las disyuntivas referentes a la corrupción discutidas a nivel individual también operan a nivel colectivo. Los elementos identificatorios, una vez digeridos por el mercado como un elemento formal, retornan a la periferia como un reflejo enviado por un espejo autoritativo y autoritario. A nivel colectivo, la adopción de ciertos recursos “reflejados” en ese espejo impide determinar si se está confirmando un estereotipo con un potencial comercial o si se está consolidando una identidad.

Las opciones viables parecen cada vez más limitadas y las cooptaciones y estereotipaciones cada vez más rápidas, fuertes y, desgraciadamente, inteligentes. El neo-conservatismo había ya logrado el desprestigio de muchas posiciones progresistas simplemente estereotipándolas con el término de “políticamente correcto”, término que, paradójicamente, fuera creada burlescamente por la propia izquierda norteamericana y que resultara su primera víctima. Un término de aparición más reciente, esta vez aplicado más directamente a las artes, es el de “arte de víctima”. Fue popularizado por una crítica de danza norteamericana, Arlene Croce, en referencia a la pieza de ballet de Bill T. Jones “Still/Here” (creada alrededor del tema del SIDA) para justificar su no asistencia al espectáculo¹. En su artículo Croce trató de separar el voyerismo de la crítica, la queja de la expresión, la terapia de la creación. A primera vista, esta tarea parece encomiable y

¹- Arlene Croce, “Discussing the Undiscussable”, *The New Yorker*, diciembre 26/enero 2, 1995, pp. 53-60. El término fue creado por el crítico de *Time Magazine*, Robert Hughes.

necesaria. Croce sintió que Jones la forzaría demagógicamente a tener compasión por las víctimas del SIDA - quienes son entrevistadas y actúan en la pieza - y con eso invalidarle la posibilidad de un juicio crítico.

Croce, implícitamente, trató de mantener su propia escala de valores (y su definición del arte) intocada por el contenido. Habla de “arte de víctima” como “una versión politizada de la extorsión a la que apelan creadores, incluso grandes creadores como Chaplin en sus momentos de mayor autocompasión”, y termina su ensayo diciendo que “solamente el narcisismo de los noventa pudo poner el yo en el lugar del espíritu”. A los seis meses de existencia, el término “arte de víctima” ha puesto toda expresión artística política o representante de alguna minoría (o mayoría) moderadamente oprimida, en un contexto de autocompasión y de explotación sentimental. Logró una redirección política de la percepción del arte de una efectividad como pocas obras lo han logrado en toda la historia del arte. Que a Croce se le escape la posible necesidad de una redefinición del arte que pueda acomodar a ambos, ética y estética, parece un hecho incidental y secundario dentro de su ideología. Una vez más la necesidad de cambio y el cambio mismo son denominados “crisis”.

Croce, dentro de sus limitaciones, trata de mantener sus escalas de valores claras y separadas. En ese sentido representa, dentro de lo que podemos llamar una ideología hegemónica, una posición tradicionalista y conservadora. La posición de Croce se enfrenta, dentro de ese mismo hegemonismo, a una tendencia mucho más confusionista. Es la posición paradigmáticamente representada por las campañas publicitarias de Benetton. Las escalas de valores teóricamente incompatibles, arte-causas ideológicas en el caso de Croce, arte-comercio en partes de esta nota, todas confluyen completamente hacia un total integrado en la obra publicitaria de Benetton, la cual parecería tratar de validar el “arte de víctima”. La integración es tan exitosa que todavía no he encontrado ningún texto con una estructura teórica coherente capaz de desarticular lo que algunos llaman “benettonismo” sin destruir las propias posiciones desde las cuales pueda partir esa teoría. Por suerte Benetton todavía no ha tenido la idea de invitar a artistas “políticos” para la producción de avisos para su campaña. El día que lo haga, estos artistas tendrán dificultades para rechazar la oferta en forma que no sea usando una negación fanática, casi religiosa y no argumentativa. La tentación del poder otorgado por una difusión extrema, sumada a la ausencia de una publicidad comercial explícita, daría -

aparentemente - una especie de coartada moral para aceptar la oportunidad. Pero sería caer en una situación en la cual se puede creer que se está utilizando la corrupción sin corromperse, y en donde se cae - por lo menos desde el punto de vista aquí expresado - en la prostitución inconsciente.

Solo puedo decir que soy conciente de que el “cinismo ético” al que me refería antes es una respuesta de tintes esquizofrénicos frente a toda esta situación. Con esta respuesta trato de mantener separadas nítidamente dos escalas de valores contradictorias. Es mi único recurso (hasta este momento) en un medio en donde siento que la esquizofrenia con respecto a los valores ha logrado un estado de implosión. En ese estado las superposiciones de escalas de valores disímiles ocultan todas aquellas discrepancias que antes nos permitían, con tanta elegancia, los maniqueísmos y los purismos esencialistas. Esta esquizofrenia implosionada, que más superficialmente y con cierto simplismo se registra simplemente como hipocresía, ha logrado el milagro admirable de elevar la esquizofrenia abierta y tradicional a un nivel ético superior.

Tengo que terminar, entonces, confesando una nostalgia romántica por la época en que era posible creer sólidamente en que el fin jamás justifica los medios. No es que realmente fuera cierto en aquel entonces, pero al menos uno tenía la ventaja de poder pensar que era cierto. Quizás, en el día de hoy, el único camino que nos queda transitable hacia una utopía sea el de mantener viva la facultad de especular, no de que sea cierto, sino sobre la posibilidad de que sea cierto. Quizás la lucha de hoy, muy modesta, se tenga que limitar a tratar de que no nos quiten también eso.

Pero hay otra cosa que es evidente. Si un simple uso de términos tan esquemáticos como “políticamente correcto” y “arte de víctima” alcanza para descalabrar y desprestigiar ideas que percibimos como complejas y válidas, quiere decir que hay algo en nuestra plataforma que necesita un ajuste serio. Y esta tarea de ajuste probablemente es una en la cual la nostalgia no tiene cabida.

Este texto iba a terminar aquí, pero no pude quedarme en eso. Se lo dí a leer a varios amigos para ver que pensaban. Uno en particular, con la mitad de mis años y autodefinido como izquierdista, hizo tres comentarios. El primero, medio fulminante consistió en un: “Muy bueno, sin agujeros, pero muy setentoide.” El segundo, medio desconcertante, fue: “A mi no me

parece mal la campaña de Benetton.” El tercero, quizás el más fermental, fue: “No tengo una solución clara, creo que la ética es fundamental, y pienso que el asunto consiste en continuamente meterse y salirse, meterse y salirse.”

No logré sonsacar elaboraciones teóricas sobre todo esto y mi primera labor consistió en reponerme del descubrimiento de que el quiebre generacional me había tocado en serio. Siempre hablo de ese quiebre, pero es una forma de coquetería, una afectación que tapa la creencia de que sigo viviendo dentro de la generación joven. Pero una vez repuesto, la tercera observación se hizo más y más interesante. Lo que mi amigo planteaba era una estrategia de infiltraciones múltiples, suficientemente cortas como para no terminar absorbido o coaccionado, pero aceptando la existencia de la realidad en sus propios términos en lugar de negarla en términos idealistas. El secreto del tipo, que nunca alcanzó a decírmelo - quizás porque él mismo no se dió cuenta - era que aceptar la realidad en sus propios términos no es sinónimo de aprobar a esa realidad. Las infiltraciones sucesivas - y estoy hablando teóricamente, porque no tengo idea de como se instrumenta esto en la práctica - tienen la ventaja de no tener tiempo para contaminar al infiltrado.

La diferencia generacional, entonces, está en una cierta inocencia de las nuevas generaciones y su presumible capacidad de mantenerla. Cuando yo hablo de “prostituirse a sabiendas” como una forma de protección en contra de la corrupción, estoy en realidad planteando una estrategia que también es maniqueísta. Equipara el “meterse” con el “prostituirse” y acepta la pérdida de la inocencia como algo inevitable, como un evento de dimensiones casi bíblicas. La estrategia de la infiltración múltiple y corta parece no tocar la inocencia.

Es interesante, volviendo al ejemplo de Cuba, que a principios de esta década, cuando la mayoría de los artistas consagrados se habían ido del país y la economía también, mi predicción fue el desastre artístico. El eslabón pedagógico entre los formados y los por formarse se había casi roto, los subsidios para el arte desaparecieron, la competencia entre los artistas por establecerse en un mercado limitado se hizo aguda. Y sin embargo surgió una nueva generación fértil, estéticamente y éticamente crítica. Que además vende y que a pesar de vender mantiene su humor.

Y al fin de cuentas todo parece confuso y confusionista, falsamente aclarado por esquemas insatisfactorios, porque no enfocamos el nudo del problema. En realidad todos estamos luchando por el poder de darle significado a las cosas. Como dice el antropólogo sueco Ulf Hannerz, está el mercado, está el gobierno y está la “forma de vida”, o sea la cultura producida por la gente al margen del mercado y del gobierno¹. Aunque a veces coinciden en sus valores, cada uno de estos entes tiene sus propias dinámicas para significar las cosas. Es un hecho que tendemos a pasar por alto, en gran parte porque el artista, el significador por excelencia, se pliega a distintas causas en distintos momentos, o mejor dicho, distintos artistas se comprometen con entes distintos. Entonces un gobierno y un mercado pueden ser nacionalistas mientras la forma de vida y los artistas son regionalistas, o los artistas y el mercado son globalistas mientras que el gobierno y la forma de vida son localistas, o el gobierno sirve a otro gobierno mientras que los artistas y la forma de vida resisten, etc. Las permutaciones son muchas, pero al final lo que queda es una acumulación de significados que determinan la cultura de la que formamos parte, a la que, mal que bien, contribuyeron todos.

El sociólogo francés Pierre Bourdieu analizó algunas de estas cosas en su libro “El Campo de la Producción Cultural”. Describe el arte autónomo como aquel que históricamente surgió en oposición a, por un lado, el arte representante de los valores burgueses o dominantes en el siglo XIX y, a aquel otro que, socialmente revolucionario, fue creado para combatir esos valores. Pero también aquí tenemos una tríada impura, donde las alineaciones cambian constantemente de acuerdo a la situación social y a que poderes dominan la sociedad.

La verdad es que el purismo de mi juventud, rígido y dogmático, conducía irremediablemente a un elitismo que mi generación, en términos políticos, negaba fervorosamente. Separaba al artista, aún cuando politizado, de la realidad, de esa realidad que incluye gobiernos, mercados y gente, para darle el monopolio del proceso de significar las cosas.

El reconocimiento de esos errores del pasado no implica un cambio en mi posición ética. Quizás resulte, en algún futuro, en un cambio de estrategias,

¹- Ulf Hannerz, “Scenarios for Peripheral Cultures” en: Culture, Globalization and the World System, pp. 107-128.

aunque en mi caso lo dudo. Y todas estas consideraciones tampoco me generan una mayor simpatía por los avisos de Benetton, aunque no puedo evitar una cierta admiración. Así que lo único que logro con todo esto es volverme a sentir al principio de las cosas y renovar la certidumbre de que todo es muy, pero muy complicado.

© todos los derechos reservados: Luis Camnitzer

Averroes, el aguafiestas.

Alain de Libera

Tomado de la revista Alliage , número 24-25, 1995

Un poco antes de estos cambios, y antes de la gran escisión de Occidente, que todavía dura, había en Italia una secta de filósofos que combatían esta conformidad, que nosotros mantenemos, de la fé con la razón. Se les llamaba averroistas, porque ellos estaban vinculados a un autor árabe celebre, que era conocido como el comentador por excelencia, y que parecía ser el mejor escritor, entre los de su nación, en el sentido de Aristóteles. Ese comentador, planteando lo que los interpretes griegos ya habían enseñado, pretendía que, según Aristóteles y aún según la razón, lo que se tomaba por la misma cosa, la inmortalidad del alma no podía subsistir.¹

G. W. Leibniz

Nacido en 1126, ibn Rushd, alias “Averroes”, vivió bajo los reinados de Abû Ya’qûb Yûsuf y de Yûsuf Ya’qûb al-Mansûr, los dos grandes soberanos del imperio africano-berberisco de los Almohades donde están políticamente fundados los restos de la España musulmana. Nombrado por el primero qâdî de Sevilla en 1169, después de Córdoba en 1182, exilado por el segundo en 1195, ha producido, entre 1168 y 1198 (fecha de su muerte en Marrakesh, el 10 de diciembre), la obra filosófica más importante de la Edad Media, comentando muchas veces la casi totalidad de la obra de Aristóteles en una época en que los Cristianos de Occidente apenas comenzaban a familiarizarse con ella. Traducidas al latín a inicios

¹- G.W. Leibniz, Discurso sobre la conformidad de la fé con la razón., &7, en Ensayos de teodicea sobre la bondad de Dios, la libertad del hombre y el origen del mal, prefacio y notas de J. Jalabert (biblioteca de filosofía), Paris, Aubier, Editions Montaigne, 1962, p. 56.

del siglo XIII, esos *Comentarios* sobre Aristóteles, principalmente sobre la Física, el De caelo, el De anima y la *Metafísica*, han reinado sobre las universidades europeas hasta finales del siglo XVI. De 1230 a 1600, es entonces él, al lado de Aristóteles, quien ha encarnado, durante cuatro siglos, la racionalidad filosófica en el Occidente cristiano. De ahí su formidable éxito literario, al que la imprenta veneciana le dio una potente relevancia; de ahí también la extraordinaria mezcla de fantasmas y de polémicas que se fijan sobre él: el estatuto de Averroes en el mundo cristiano es tan ambiguo como el de la filosofía, es el de un instrumento indispensable e indócil, y doblemente extraño - como filósofo y como árabe.

El primer educador de la Europa filosófica

Figura carismática del “mundo andaluz”, ibn Rushd encarna a la vez el logro y la precariedad: la ausencia de relevo averroista en el Islam medieval lo testimonia y, con el, la paradoja que quiere que la herencia averroista y, a través de ella, la herencia árabe-musulmana haya sobre todo concernido a los cristianos y a los judíos¹. El averroísmo latino ha conocido diversas fases. Entre las primeras traducciones árabe-latinas de Michel Scot en Toledo (1217-1220), después en Nápoles (1220-1230), próximo al emperador Federico II, y las traducciones hebraico-latinas de inicios de los años 1500, ha evolucionado mucho, dominando primero la universidad de París, con Siger de Brabante (en 1284), enseguida, a inicios del siglo XIV, ganando el Sur, en Bolonia, primero, después en Padua, al punto de identificarse por tres siglos con la cultura filosófica de la Italia cristiana. En verdad, la influencia de Averroes no se limita a los averroistas patentes -los Jacques de Douai, Gilles d’Orleans, Thomas Wylton y otros Jean de Jandun-, se extiende a todos los escolásticos, que lo han utilizado a la vez que se alejaban de él, a pesar de las condenaciones de 1277, también a toda una pléyade de autores de diversas opciones, a veces inconciliables, que, sin suscribir todas sus doctrinas, han adoptado sus posiciones sobre puntos precisos. El averroísmo ha también, al mismo tiempo, irrigado la filosofía

¹. Sobre las diversas posteridades de ibn Rushd, ver J. Jolivet (ed), *Multiple Averroès*, París, Les Belles Lettres, 1978, y M. R. Hayoun y A. De Libera, *Averroes y el averroísmo*, París, PUF (*Que sais-je?*), 1992, que contiene una bibliografía general.

judía, de Isaac Albalag (segunda mitad del siglo XIII) a Eliya Delmedigo (1460-1493), el amigo paduano de Pic de la Mirandola, pasando por Moisés de Narbona (1300-1362). La pluralidad de las formas del averroísmo, la multiplicidad de sus canales de difusión, el lugar central que ha ocupado en la literatura impresa desde 1472 (fecha de la primera edición veneciana)^{II}, el eco que ha encontrado la obra de ibn Rushd en espíritus tan diferentes como Dante Alighieri (en 1321) o Nicoletto Vernia (en 1499), muestran la amplitud del fenómeno que ningún etiquetaje escolar podría expresar.

Por intermedio de Averroes, todo el movimiento de “transferencia de estudios” (*translatio studiorum*), de la larga y lenta apropiación de la filosofía greco-arabe por Europa, de su aculturación filosófica y científica, es completada -una historia multiseccular, la de la transición y renovación de la filosofía y la ciencia antigua, comienza en el siglo IX en la Bagdad de los califas abasidas, proseguida en el siglo XII en la Córdoba de Almohades, y continua en los países de la Cristiandad, en y fuera de las universidades de los siglos XIII y XV^I. Ibn Rushd es la pieza central del dispositivo intelectual que ha permitido al pensamiento europeo construir su *identidad filosófica*. Su física, su psicología, su metafísica han dibujado para Europa la figura suprema de esta racionalidad que se llama hoy *Occidental o Griega*, en el momento preciso de la historia europea en el que Grecia estaba a un palmo de la oriental Bizancio, y donde los bizantinos mismos calificaban de “fábulas helénicas” y de “filosofía extranjera” a la antigua sabiduría de los griegos. A pesar de esto, permanece ampliamente ausente de la memoria “occidental”, ¿Por qué?

^{II}.- Para las Opera omnia latines de Averroes, ver Aristotelis opera cum Averrois commentariis, Venecia, 1562-1574. Entre las (raras) ediciones críticas modernas, remitimos principalmente a Averroes Cordubiensis Commentarium magnum in Aristotelis de anima libros, ed. F. Stuart Crawford (Corpus commentariorum Averrois in Aristotelem, Versionum Latinarum, vol. VI, 1), Cambridge (Mass), 1953. Una traducción francesa, por A. De Libera, de una parte del comentario del libro III apareció en 1996 en las ediciones Aubier-Flammarion.

^I.- Sobre la concepción de la historia de la filosofía medieval como *translatio studiorum*, ver A. De Libera, La filosofía medieval (primer ciclo), París, PUF, 1993.

Podemos dar una explicación simple: primero, porque Averroes, y a través de él el averroísmo, precisamente ha encarnado las dos modalidades donde se inscribe el destino del filósofo en ciertos momentos de la historia: la necesidad intelectual, lo que se llama “necesidad de la filosofía”, e imposibilidad social, lo que se llama “peligro de la filosofía”. Además porque a ese estatuto de representante de la filosofía como tal, se añade la circunstancia de lo extranjero. La arabidad de Averroes no molesta a los Latinos del siglo XIII: la herencia estaba ahí, para tomarla, y, de hecho, era indispensable aceptarla en el gran movimiento de aculturación que ha marcado el nacimiento y el progreso de las universidades. En ese sentido, Averroes ha sido el primer educador de una Europa que, leyendo y comentando a Aristóteles, se ejercitaba institucionalmente en la filosofía. Pero el curso mismo de la empresa ha trazado sus límites. La universidad de París, primer refrito de una especie de ideal de Oriente-sobre-el-Sena, rápidamente vacila en el conflicto. La entrada masiva de fuentes “árabes” - Averroes, pero también Avicena y Fârâbi- han aportado demasiado y muy rápido como para no suscitar desconfianzas y reservas. ¡Para un Alberto el Grande, del cual el proyecto parece haber sido jugar para los cristianos el papel jugado por ibn Rushd para los musulmanes, cuantos adversarios apasionados de la filosofía se levantan en los años que siguen a la elección de las dos cruzadas por Luis IX! Iniciado por Buenaventura, el proceso ira acelerándose.

Es necesario aquí hacer un balance: de un lado, el comentario continuo del corpus aristotélico, un acrecentamiento considerable de su inteligibilidad, de su potencia explicativa, de su tecnicidad. ¿Y de otro? Una serie de tópicos, frecuentemente mas imaginarios que reales, los unos salidos de Aristóteles, tales como la afirmación de la eternidad del mundo y la negación de la creación, temas clásicos de los ataques dirigidos por Buenaventura contra “la presunción temeraria de la investigación filosófica”, los otros más especialmente “averroístas”: la doctrina de la unicidad del intelectual y la teoría llamada de la “doble verdad”. Cada uno de esos errores será llevado al débito de Averroes hasta el Renacimiento, y, más allá, hasta las Luces; los dos deciden sobre su fortuna filosófica. ¿Con o sin razón? Quisiéramos considerar aquí el síntoma tanto como la cuestión de hecho, pues hoy en día cuenta menos lo que Averroes ha, auténticamente, enseñado, que lo que se ha hecho decir al “averroísmo” para disponer socialmente de la filosofía.

El argumento de la doble verdad

En su tratado de 1274, *De la unidad del intelecto contra los averroistas*, Tomás de Aquino parece haber, siendo el primero, introducido el tema que ha asegurado una parte de la leyenda negra de Averroes: la doctrina llamada de la “doble verdad”¹. Ernest Renan la ha convertido en la expresión del averroísmo, pero en esto, solo ha retomado un lugar común literario establecido desde el siglo XIII, cuando, el 17 de marzo de 1277, generalizando la crítica tomasiana, el obispo Etienne Tempier ha, al principio de su censura de doscientas diecinueve tesis filosóficas, inscrito la afirmación de “dos verdades contrarias”, la una relevando la fé religiosa, la otra de la razón natural como característica de la nueva filosofía profesada en París. Algunos decenios después, Raymond Lulle, glosando las condenaciones de 1277, ha completado decididamente el retrato del filósofo “averroista”, imputándole a los sectarios latinos de ibn Rushd una formula que resume simultáneamente el fondo de su doctrina y el resorte de trasgresión que había operado -un doble juego sobre las modalidades de creer y de saber: *credo fidem esse veram et intelligo quod non est vera* (“creo que la fé es verdad y se que no es verdad”). La cuestión *de facto* es entonces rápidamente cercenada: la verdadera doctrina de Averroes, la denuncia de la teología dialéctica como tercero inútil entre las dos vías de acceso a una única verdad, la vía filosófica del racionamiento científico y la vía literalista de la simple religión, es el contrario exacto de la tesis de la doble verdad; en cuanto a la doble puntuación utilizada por Ibn Rushd en su exégesis del Coran 3, 5, que le permite argumentar sucesivamente el carácter obligatorio del estudio de la filosofía y la sumisión de la filosofía a la ley¹, ni siquiera es comparable a, ni la fuente de afirmación que un Lulle

¹.- Ver Tomás de Aquino, Tomás de Aquino. *Contra Averroes. La unidad del intelecto contra los averroistas*, seguido de los Textos contra Averroes anteriores a 1270. Traducción, introducción, bibliografía, cronología, notas e índice por A. de Libera, Paris, Garnier-Flammarion, 1994.

¹.- El texto del Coran es: “Él te ha revelado el libro del que algunos versos son claros y positivos y constituyen la madre del libro, y otros son ambiguos. Aquellos que tienen en el corazón una propensión al error se apegan a lo que hay de ambiguo por amor a la sedición y por el deseo de interpretar esos textos; ahora bien, nadie sino Dios conoce la interpretación y los hombres de una ciencia profunda dicen: nosotros creemos, todo eso viene de nuestro Señor. Pues no reflexionan sino están dotados de inteligencia”. Las dos puntuaciones distinguidas por ibn Rushd consisten en (a)

pone en boca de los averroistas: *credo fidem esse veram et intelligo quod non est vera*. ¿Figura en los discípulos latinos de Averroes? Nada es menos seguro. El origen de la pseudo-doctrina de la doble verdad no está en los averroistas, está en sus adversarios. Su punto de partida no es una tesis de Averroes sobre las relaciones de la razón y de la fé, sino una afirmación de Siger de Brabant, primer “averroista latino”, según la cual “Dios no puede hacer que haya multiplicidad de intelectos, pues esto implicaría contradicción”. La ocasión de la afirmación es interesante: es el debate sobre la unidad del intelecto. Su contenido es trivial: Siger se limita a plantear *filosóficamente* la imposibilidad para Dios de realizar simultáneamente los contradictorios -tesis profesada corrientemente durante toda la Edad Media tardía. Tomas, sacando la consecuencia que su adversario no sacaba, concluye que, para Siger, el creyente que sostiene la pluralidad de los *intelectos cree en algo imposible*. En el contexto general del debate sobre el monopsiquismo^{II}, y -más técnicamente- sobre el terreno preciso de la sumisión de Dios al principio de contradicción, Tomas introduce el argumento de la doble verdad. Un argumento asestado no hace una doctrina asumida. Este es el síntoma que debe retener nuestra atención, y es que el nos revela las técnicas de defensa que trabajan toda aculturación. De Thomas a Renan, la ficción ha devenido realidad: los averroistas han sido historiográficamente obligados a profesar la doctrina que se quería imputarles. La historia del averroismo no pertenece a Averroes, pertenece a la polémica intercultural, es decir a la vez a la hagiografía tomista (Averroes es el anti-sujeto de innumerables programas narrativos donde se cumple el

poner un punto después de “y los hombres de una ciencia profunda”; (b) en colocarla justo antes. En el primer caso, el filósofo es presentado como teniendo acceso al sentido profundo del Libro (y queda establecida la necesidad de la filosofía); en el segundo caso comparte la condición de los otros hombres (y la inocuidad religiosa de la filosofía esta garantizada).

^{II}.- Ver G.W. Leibniz, Discurso sobre la conformidad de la fé con la razón, &9, en Ensayos de teodicea..., ed. Citada, p. 57: “El alma del mundo de Platón ha sido captada por algunos en ese sentido; pero hay más apariencia que la que los estoicos daban en esta alma común que absorbe todas las otras. Los que son de ese sentimiento podrían ser llamados monopsíquicos, puesto que según ellos, solo hay verdaderamente un alma que subsiste. M. Bernier señala que es una oposición casi universalmente aprobada en los sabios en Persia y los Estados del Gran-Mogol; parece que ha encontrado eco en los cabalistas y en los místicos”.

gesto literario de los “triumfos de santo Tomas”) y a la ficción implicada (Averroes es, con Fedérico II, uno de los supuestos autores del *Libro de los tres impostores* -ese breviario de libertinaje que, desde el siglo XIII, agita a tal punto los deseos que terminará por escribirse e imprimirlo en el siglo XVII para por fin poder leerlo)- también en la historia de la pintura: generalmente acostado en la tierra, encerrado en los pliegues de una serpiente, tocado de un turbante y con barba, acomodado en medio de una muchedumbre de condenados entre un Mahoma despedazado por los demonios y un Anticristo desollado vivo, para los Ocargna, los Bufalmaco, los Traini, los Gaddi y otros Buonaiuti, Averroes personifica la filosofía pagana subyugada por la teología cristiana.

Se dispone así un doble mecanismo que, de un lado, hace ascender a ibn Rushd a la cima de las prácticas universitarias de lectura y de enseñanza -llegando su texto de comentador de Aristóteles a eclipsar, aquí o allá, el texto comentado- y que, de otro, lo hace descender a los infiernos con el pensamiento, el saber y la ciencia que trasmite. Esta contradicción es esencial en la construcción de la identidad europea, en la medida en que articula las dos postulaciones contrarias que, a partir del siglo XIII, animan a la sociedad cristiana de Occidente: asumir lo esencial de la gran herencia “antigua” neutralizando las múltiples alteridades que la componen. Y tiene un nombre: *universitas*. La universidad medieval es, en efecto, un lugar de contradicción donde se efectúan simultáneamente la circulación de los nuevos saberes y su control, su censura o su freno; un lugar donde la prohibición y la trasgresión definen el funcionamiento normal de una institución que solo puede vivir desplegando completamente el conflicto en el que tiene su origen y del que saca su legitimidad: el reconocimiento de la ciencia por la fe. En ese *conflicto de las facultades* intrínseco a la universidad medieval, Averroes tiene un lugar central: no se puede filosofar sin él, pero, identidad religiosa obliga, no se puede recoger su herencia más que a condición de captarlo. Este lugar eminente es entonces necesariamente equivoco: a la vez el del Comentador, del interprete por excelencia, y el del Moro, el extranjero, el infiel. Portavoz calificado de un aristotelismo *no-consensual*, ibn Rushd es el representante de una filosofía griega que, en su proyecto y su método, es y sigue siendo lo que los *crístianos* bizantinos llamaban “ciencia de lo exterior”; su éxito viene de que los Latinos tienen necesidad de esta ciencia para construir el nuevo saber cristiano, su infortunio de que no pueden aceptarlo sin bautizarlo. Ahora bien, y esto es lo que distingue a Averroes de los otros filósofos,

comúnmente llamados “arabes” (los al-Fârâbî, los Avicena, los al-Ghazâlî), el pensamiento de Averroes, comentario filosófico de textos filosóficos, no se deja bautizar. El antiplatonismo militante de Averroes hace de él el revelador químico del aristotelismo puro, pero de un aristotelismo que trastorna. La neoescolástica le dará la gloria, a Tomás de Aquino, de haber sabido pensar un “aristotelismo cristiano”: el Aristóteles de Averroes no es tan maleable como para hacerlo fructificar en el estado. De ahí la aparente incoherencia de los reproches vinculados con la obra del Comentarador desde que se toma la medida de las implicaciones de su comentario: para Tomás, aquel “corrompe” el aristotelismo, para Lulle, aquel “corrompe” la sociedad cristiana -un mismo reproche, de hecho, partiendo de los dos extremos del mismo horizonte teórico.

A quien se añade la arabidad.

La cosa es evidente en Renan: para el autor de la *Plegaría sobre la Acropolis*, la Edad Media es solo una “espantosa aventura”, una “interrupción de mil años en la historia de la civilización”; pero, en ese “largo tanteamiento para volver a la gran escuela del pensamiento noble, la antigüedad”, hay una zona todavía más sombría: el averroísmo. ¿Por qué? La respuesta asombra. Pero sigue siendo, aún hoy, de un singular alcance. Lo que estigmatiza Renan no es la originalidad o la impertinencia de un propósito inaudito, es, en el fondo, su origen. El cree, en efecto, que el averroísmo no tiene nada extraordinario -la tan celebre teoría de la “unidad del intelecto” no es más que la consecuencia inmediata de las oscuridades del libro III de *De anima*; su contenido (malograda y confusa aproximación de “la universalidad de los principios de la razón pura y de la unidad de constitución psicológica en toda la especie humana”) apenas es inteligible y, cuando lo es, no va más allá de Aristóteles y de sus comentaradores griegos. La última palabra está en otra parte. Lo que Renan sobre todo reprocha a Averroes, es presentar “el conjunto de las doctrinas comunes a los peripatéticos árabes”, proponer un pensamiento que resume “el espíritu de la filosofía árabe”, el cual tiene poca cosa -digamos, para resumir: la negación de la inmortalidad personal. Tal es el verdadero pecado de Averroes: no ser el campeón de la incredulidad religiosa, sino ser el “representante del arabismo”. Los dos van, por todas partes, de la mano -de ahí la visión de Averroes en medio del contra-dispositivo que, según Renan, trabaja todo el siglo XIII: la corte de Federico II, “centro activo de cultura árabe y de indiferencia religiosa” de la que nace la leyenda de los tres

impostores, que es “como la tentación, el Satán escondido en el fondo del corazón de ese siglo”. La ciencia de Averroes no podía ser bautizada, helo ahí, él, bien instalado en el papel del apostolado ordinario, agente de propagación del “rechazo no de tal dogma, sino del fundamento de todos los dogmas”, apóstol de la “creencia de que todas las religiones valen y todas son imposturas”. Aún si la palabra “arabismo”, desde Renan, cambia de sentido, un fundamentalismo religioso no diría otra cosa: el averroísmo es el nombre árabe de la impiedad; e irá aún más lejos que el primer maestro del orientalismo francés, pero sobre la misma línea: para el uno, la filosofía no gana nada hablando árabe; para el otro, un árabe (mas ampliamente, un musulmán) pierde todo al filosofar.

Vemos, en este corto-circuito, lo que el solo nombre de Averroes pone en juego para el mundo de hoy. La figura de ibn Rushd instrumenta dos crisis de identidad. Al deseo de reanudar con la Grecia más allá del inútil y funesto parentesco árabe que inspira en Renan algunas de sus páginas mas selectas, responde la voluntad integrista de liberar la tierra del Islam del yugo de una razón extranjera. Más allá de los siglos y de las evoluciones culturales, poetas y adversarios de “Occidente” están de acuerdo en un punto: los árabes no tienen lugar en la historia de la razón; y por el mismo motivo: la razón es griega. Así, todo es asunto de filiación. La razón occidental es una e indivisible: no podría tener dos riberas. Podemos entonces, de una parte y otra del Mediterráneo, reivindicarla aquí y rechazarla allá de toda complicidad; en los dos casos, se trata, por una denegación en espejo, de separar lo que ha unido la historia.

Para permanecer a éste lado del Mar, es sorprendente ver que el pensamiento de Averroes todavía no se ha liberado de la red etnocultural donde lo ha encerrado su primer gran historiador. Ibn Rushd era árabe, lo sigue siendo: un extranjero, en suma, alguien a quien un estudiante de filosofía solo encontrará en el concurso de agregación, en la experiencia de la lengua árabe; un extranjero ausente de lo impreso, del que la obra en traducción francesa se limita a un título, el *Traité décisif (Fals al-Maqâl)*, publicado en 1942 por L. Gauthier y, desde hace mucho tiempo, retirado de los catálogos¹. Tarea ciega de la cultura europea, ese filósofo inédito, que

¹.- Ver Averroes, Tratado decisivo sobre el acuerdo de la religión y la filosofía, seguido del apéndice, texto árabe, traducción francesa, con notas e introducción de

solo se lee en árabe, en hebreo o en latín, sigue siendo el portaestandarte de una filosofía globalmente relegada, sobre cuyo desconocimiento se fundan los esquemas identitarios permaneciendo ligados a un Occidente que, desde Nietzsche, va y viene entre el elogio del helenismo y la apología de la romanidad: la filosofía árabe.

A la presentación estándar del Islam como fractura de la romanidad de Oriente y de Occidente, que atribuye solo a la conquista árabe la ruptura de los Franks con Bizancio, responde una visión de la historia del pensamiento que, por sus amnesias erigidas en programas, esperan realizar el tour de force de renovación directamente con la Grecia pagana excluyendo de Occidente todo lo que, al elegir, no es ni cristiano, ni romano ni germánico. A la Europa septentrional de Henri Pirenne (el de *Mahoma y Carlomagno*), destinada a dar cuenta de la formación y de la unidad del mundo carolingio, se sustituye sin tropiezos, la Europa nórdica y germánica de un Heidegger, donde la visión de la historia del ser como destino de Occidente hace comunicar directamente a Alemania y a Grecia, sin mediación *extranjera*, un mundo donde la coherencia y la unidad, más allá de las especulaciones sobre el parentesco de las lenguas griega y germánica como lenguas naturalmente filosóficas, parece evidentemente tener como único hecho el no implicar ni árabes ni judíos. Para esto hay algunas razones: una parte de Europa se hace sobre los restos del Santo-Imperio romano-germánico; ahora bien, se sabe que desde la época carolingia, el tema de la *traslatio studiorum*, brazo cultural armado de la *traslatio imperii*, ha hecho de la sucesión Atenas-Roma-Aix la Chapelle un principio rector de la historia (adornada de variantes de encanto cuasi provincial, tales como el eje Atenas-Roma-París celebrado por Gerson en el sermón *¡Viva el rey!*). Un giro árabe, llámese andaluz o marroquí, es, si ocurre, inadmisibile. Lo más simple es olvidarlo. Lo que se hace con agrado: la “fuente es griega” (M. Conche) y fluye a Alemania. Como escribe Jean d’Ormesson, “la filosofía es hija de Alemania”, y precisa: “La filosofía occidental ha conocido dos edades de oro a dos milenios y medio de distancia: la filosofía griega y la filosofía alemana” (*Le figaro*, 5 de febrero de 1993).

L. Gauthier, Alger, 1942. Una nueva traducción aparecera en 1996 en la colección GF-Flammarion.

En este idilio europeo, Averroes es el agua-fiestas. Trae consigo a la vez la idea de una Edad Media de oro y la de una figura árabe de la racionalidad europea. Entonces no es un azar si el mas encarnizado de sus adversarios en el siglo XIV es Petrarca. En los años 1360, el encanto de la escolástica es roto. La aculturación filosófica de Occidente ha terminado. Los Latinos vuelan con sus propias alas -comenzando por Oxford, no por París. El nominalismo occamista ha pasado por ahí. Occidente tiene su idioma, septentrional: la lógica formal. La teología se ha armado de inferencias y de reglas consecuenciales: los Griegos ceden el lugar a sus modernos. La reacción antiinglesa vendrá de Italia, cuando Leonardo Bruni (en 1444) denunciará a “los Bárbaros bretones de los que sus impronunciables nombres evocan las legiones de Rhamadante”. Por ahora, la Bota arregla sus cuentas primero con el averroismo. Y es la gran inventiva de Petrarca contra los averroistas venecianos, donde Renan saluda la emergencia del “primer hombre moderno”: el dulce poeta del Canzoniere, ocupado en la purificación lingüística y en el elogio de la romanidad que devolvieron a la “Italia adormecida” por la vía de la gran perdida. Es ahí que, de hecho, se decide la idea misma del humanismo: Cicerón contra Aristóteles y su Comentador, pero de entrada la lengua latina restaurada contra los semitismos impenitentes de las traducciones hechas sobre el árabe; la retórica bien temperada contra “la escolástica erizada y la jerga salvaje” de los averroistas; la teología débil de la “vieja buena piedad” (*annus pia*) contra la vana filosofía de los médicos de Padua, ese “Barrio latino de Venecia” según la afortunada formula de Renan; la simplicidad de la verdad creyente contra la sofística embrollada de los aprendices de arabescos. Ahí el antiaristotelismo se hace político, cuando, denunciando la criptofilosofía de sus sabios contendores, Petrarca impone irresistiblemente la mezcla de arrogancia, de duplicidad y de libertinaje que, desde él y hasta las Luces, caracterizará al averroismo. El *De sui ipsius et multorum ignorantia*¹ construye un retrato implacable:

- a) los averroistas son ateos que “desprecian todo lo que es conforme a la religión católica”;
- b) son ateos prudentes, que obran oralmente, en privado, no por escrito, y blasfeman al abrigo de las miradas (“combaten, sin testigos, verdad y

¹- Traducción francesa en Pétrarque, Sobre mi propia ignorancia y la de muchos otros, Trad. J. Bertrand (Textos y traducciones para servir a la historia del pensamiento moderno), París, Félix Alcan, 1929.

religión, y en los rincones, sin dejarse ver, ridiculizan a Cristo, para adorar a Aristóteles a quien no comprenden”), y que, cuando están en sociedad, fingen simplemente recitar las opiniones de los filósofos sin que su fé esté implicada (“cuando llegan a una discusión pública, no osan blasfemar con sus herejía, tienen la costumbre de alegar que ellos disertan independientemente de la fe a la que dejan de lado”);

c) son entonces libertinos, que eluden permanentemente su concesión pública, pero forzada, a la fe religiosa (“esta fe que no osan negar abiertamente, la niegan de otro modo”). Emerge así, en negativo, una figura moderna del saber: la que marca la alianza de una ciencia extranjera y de un cinismo privado. Algunos siglos más tarde Leibniz, el inventor del término “monopsiquismo”, probará todavía el fruto amargo del averroismo; una moral también, donde la indiferencia religiosa toma la máscara bifida de un quietismo místico y/o mistificador^I. El mismo Leibniz da la plena medida de la dimensión europea del destino filosófico de Averroes cuando enumera las corrientes y los autores modernos que, según él, provienen de la reina Cristina y su frecuentado Naudé^{II}, Spinoza (“que no admite más que una

^I.- G. W. Leibniz, Sentimiento de M. Leibniz sobre el libro de M. De Cambray y sobre el amor desinteresado de Dios [1697], en Nuevo sistema de la naturaleza y de la comunicación de la sustancia y otros textos 1690-1703. Presentación y notas de Chr. Frémont (GF 774), París, GF-Flammarion, 1994, p. 128: “[...] querer separarse de si mismo y de su bien, es jugar con las palabras, o si se quiere ir a los efectos, es querer una inacción estúpida o más bien afectada y simulada, donde bajo el pretexto de la resignación y del aniquilamiento del alma abismada en Dios, se puede llegar en la práctica al libertinaje, o al menos a un ateísmo especulativo escondido, tal como el de Averroes y otros antiguos, que querían que nuestra alma se perdiera al fin en el espíritu universal, y que hay se da la unión perfecta con Dios: sentimiento del que encuentro algunos trazos en las expresiones tan ingeniosas, pero algunas veces tan ambiguas y sujetas a caución, de ciertos epigramas de un autor místico que se llama Johannes Angelus. no dudo que los verdaderos Místicos y los buenos directores no estén alejados [...]”.

^{II}.- G. W. Leibniz, Consideraciones sobre la doctrina de un Espíritu universal único [1702], en Nuevo sistema..., ed. Citada, p. 219-220: “Se me ha dicho que la reina Cristina tenía una gran inclinación por esta opinión, y como M. Naudé, quien ha sido su bibliotecario, estaba imbuido, aparentemente él es quien le ha dado las informaciones que tenía de esas opiniones secretas de filósofos celebres, que practicaban en Italia. Spinoza, que admite solo una sustancia, no se aleja mucho de la doctrina del espíritu universal único, y aún los nuevos cartesianos, que pretenden que Dios solo actúa, la establecen casi sin pensarlo. Aparentemente Molinos y

sustancia”), los “nuevos cartesianos” (“que pretenden que Dios solo actúa”), “Molinos y algunos otros quietistas”, de los que el poeta Angelus Silesius, caro a Martin Heidegger, o el místico Valentin Weigel, redescubierto por Alexandre Koyré; poco más o menos, es todo el pensamiento del siglo XVIII que se encuentra comulgando con una doctrina del “Espíritu universal que destruye la inmortalidad de las almas y degrada al género humano, o más bien a todas las criaturas vivientes”, aunque solo esté fundada sobre lo que Leibniz llama “una comparación muy pueblerina” -la del “soplo que anima los órganos de Música”¹. Las leyendas tienen las siete

algunos otros quietistas, entre otros un cierto autor, que se llama Joannes Angelus Silesius, que ha escrito antes de Molinos, y de quien se han reimpresso algunas obras hace poco, y Weigel antes que ellos, han dado con esta opinión del Sabbat o reposo de las almas en Dios”.

¹.- Ver G.W. Leibniz Consideraciones sobre la doctrina..., p. 221: “Muchas personas ingeniosas han creído y creen todavía hoy que no hay más que un solo espíritu, que es Universal, y que anima todo el universo y todas sus partes, cada una según su estructura y según los órganos que encuentra, como un mismo soplo de viento que hace sonar diferentemente diversos tubos del organo [...] Aristóteles les ha parecido ha muchos de una opinión semejante, que ha sido renovada por Averroes, celebre filósofo árabe. En creía que en nosotros hay un intellectus agens, o entendimiento activo, y también un intellectus patiens, o entendimiento pasivo; que el primero, viniendo de afuera, era eterno y universal para todos, pero que el entendimiento pasivo, particular a cada uno, se apagaba con la muerte del hombre. Esta doctrina ha sido la de algunos Peripatéticos desde hace dos o tres siglos, como de Pomponazzi, Contarini y otros; y se reconocen los trazos vivos en M. Naudé [...]. Lo enseñaban en secreto a sus más íntimos y hábiles discípulos, mientras que en público, ellos sostenían que esta doctrina en efecto era verdadera según la filosofía, por la que entendían la de Aristóteles por excelencia, pero que era falsa según la fé, de donde han venido las disputas sobre la doble verdad, que ha sido condenada en el último concilio de Latran. Pero cuando se llega a decir que ese Espíritu universal es espíritu único, y que no hay espíritus o almas particulares, o al menos que esas almas particulares dejan de subsistir, creo que se sobrepasan los límites de la razón, y que se plantea sin fundamento una doctrina, donde jno se tiene noción distinta. Examinemos un poco las razones aparentes, sobre las cuales se quiere apoyar esa doctrina, que destruye la inmortalidad de las almas y degrada al género humano, o más bien a todas las criaturas vivientes, sean del rango al que pertenezcan y que le ha sido comúnmente atribuido. Pues me parece que a una opinión de esta categoría le debe ser probado, y no hay que tener mucha imaginación, que en efecto

vidas: de Petrarca a Renan, pasando por Leibniz, Averroes no ha cesado, héroe tutelar de los sabios y de los ladrones, de *representar las bodas bárbaras* para no decir barbariscas de Hermes y de la filosofía. Solo nos queda leer, y, en el momento en que Francos, musulmanes y ortodoxos vuelven a retomar sus antiguos roles, meditar, sobre las ruinas próximas, las consecuencias y los presupuestos políticos de esta metáfora del *descubrimiento*.

está fundada sobre una comparación demasiado chocante del
soplo que anima los órganos de Música.”

Spinoza y el método General de M. Gueroult

*Un comentario de Gilles Deleuze al libro
Spinoza I (Dieu, Ethique I)
de M. Gueroult, Paris, Aubier-Montagne, 1968.*

*Tomado de : Revue de metaphysique et de morale,
74:4, Oct.-Dic, 1969.*

M. Gueroult publicó el tomo 1 de su “Spinoza”, en torno al primer libro de la *Ética*. Uno lamenta vivamente que, por razones de edición, el segundo tomo ya concluido no aparezca al mismo tiempo, pues está destinado a desarrollar las consecuencias directas del primero. Se puede sin embargo juzgar la importancia de esta publicación, tanto desde el punto de vista del spinozismo como del método general instaurado por M. Gueroult.

M. Gueroult ha renovado la historia de la filosofía por un método estructural-genético, que había elaborado mucho antes de que el estructuralismo se impusiera en otros dominios. Una estructura está definida por un *orden de razones*, siendo las razones los elementos diferenciales y generadores del sistema correspondiente, verdaderos filosofemas que solo existen en las relaciones de los unos con los otros. Además las razones son muy diferentes según que ellas sean simples razones de conocimiento, o verdaderas razones de ser, es decir según que su orden sea analítico o sintético, orden de conocimiento o de producción. Es solamente en el segundo caso que la génesis del sistema es también una génesis de cosas por y en el sistema. Pero se evitará oponer los dos tipos de sistema de manera sumaria. Cuando las razones son razones de conocimiento, ciertamente el método de invención es esencialmente analítico; sin embargo la síntesis está integrada, sea como método de exposición, sea más profundamente porque las razones de ser sean reencontradas en el orden de las razones, pero precisamente en el lugar que le asignan las relaciones entre los elementos de conocimiento (así la prueba ontológica con Descartes). En el otro tipo de sistema inversamente, cuando las razones son determinadas como razones de ser, es verdad que el método sintético deviene el verdadero método de

invención; pero el análisis regresivo conserva un sentido, estando destinado a conducirnos *lo más rápido posible* a esta determinación de los elementos como razones de ser, en este punto donde el análisis se hace relevar y aún absorber por la síntesis progresiva. Los dos tipos de sistema se distinguen entonces estructuralmente, es decir más profundamente que por una oposición simple.

M. Gueroult lo mostraba a propósito del método de Fichte, en su oposición con el método analítico de Kant. La oposición no consiste en una dualidad radical, sino en una inversión particular: el proceso analítico no es ignorado o rechazado por Fichte, sino que debe él mismo servir a su propia supresión. “En la medida en que el principio tiende a absorberlo completamente, el proceso analítico toma una amplitud más y más considerable.... En el momento en que esta (la doctrina de la ciencia) afirma todavía que, el principio debe valer por sí solo, el método analítico no debe perseguir otro fin que su propia supresión; entendiendo entonces que toda su eficacia debe ir “más lejos que el sólo método constructivo”¹. El profundo spinozismo de Fichte nos lleva a creer que un problema análogo se plantea a propósito de Spinoza, esta vez en su oposición con Descartes. Pues es literalmente falso que Spinoza parta de la idea de Dios, en un proceso sintético supuesto hecho, realizado, concluido. Ya en el *Tratado de la Reforma* nos invita, partiendo de una idea verdadera cualquiera, a elevarnos *tan rápido como sea posible* a la idea de Dios, allí donde cesa toda ficción, y donde la génesis progresiva expulsa y conjura de alguna manera, pero no suprime, el análisis preliminar. Y la *Ética* no comienza de entrada por la idea de Dios, sino que al contrario, en el orden de las definiciones, no llega más que en la sexta, y en el orden de las proposiciones, no llega más que en la novena o décima. Si bien uno de los problemas fundamentales del libro de M. Gueroult es: ¿qué es lo que pasa exactamente en las ocho primeras proposiciones?

El orden de las razones no es en ningún caso un orden escondido, oculto. No remite a un contenido latente, a algo que no estaría dicho, sino al contrario está siempre a flor de piel del sistema (así el orden de las razones de conocimiento en las *Meditaciones*, o el orden de las razones de ser en la

¹.- *L'evolution et la structure de la Doctrine de la Science chez Fichte*, Les Belles Lettres, I, p.174

Ética). Es por esto mismo que el historiador de la filosofía, según M. Gueroult, no es nunca un intérprete ^{II}. La estructura no es nunca un no dicho que debería ser descubierto bajo lo que es dicho; solo se la puede descubrir siguiendo el orden explícito propuesto por el autor. Y sin embargo, siempre explícita y manifiesta, la estructura es lo más difícil de ver, siempre desdeñada, pasa desapercibida por el historiador de las disciplinas o de las ideas : puesto que ellas es idéntica a lo que dice, puro dato filosófico (factum), pero constantemente encubierta por lo que se dice: disciplinas reducidas, ideas adaptadas. Ver las estructuras o el orden de las razones, es entonces seguir el camino a lo largo del cual las disciplinas son disociadas de acuerdo a las exigencias de ese orden, las ideas descompuestas de acuerdo a sus elementos diferenciales generadores, a lo largo del cual también esos elementos o esas razones se organizan en “series”, y los cruzamientos por los cuales las series independientes forman un “nexus”, los entrecruzamientos de problemas y de soluciones ^I.

Así como sigue paso a paso el orden geométrico analítico de Descartes en las *Meditaciones*, M. Gueroult sigue también paso a paso el orden geométrico sintético de Spinoza en el *Ética* : definiciones, axiomas, proposiciones, demostraciones, corolarios, escolios..... Y este camino no conduce, como en el comentario de la *Ética* por Lewis Robinson, simplemente a la didáctica. Pues el lector debe entender : 1.- el desenvolvimiento de la estructura del sistema spinozista, es decir la determinación de los elementos generadores y de los tipos de relaciones que mantienen entre ellos, de las series en las cuales entran, y de los “nexos” entre estas series (la estructura como *autómata espiritual*); 2.- Las razones por las cuales el método geométrico de Spinoza es estrictamente adecuado a esta estructura, es decir cómo la estructura libera efectivamente la construcción geométrica de los límites que la afectan en tanto que se aplica a las figuras (seres de razón o de imaginación), llevándola sobre los seres

^{II}.- Ver. *Descartes selon l'ordre des raisons*, Aubier, I , prefacio.

^I.- Como ejemplo de tales *nexus* y *entrecruzamientos* con Descartes, ver. Descartes, I , pp. 237,319.

reales señalando las condiciones de una tal extensión ⁱⁱ ; 3.- En fin, algo que no es solamente un detalle, las razones por las cuales una demostración sobreviene en tal lugar, acompañándose si es el caso de otras demostraciones que vienen a doblarla, y sobretodo invocando tales demostraciones precedentes (cuando el lector apresurado creía poder imaginar otras filiaciones) ⁱⁱⁱ . Esos dos últimos aspectos, concernientes al método y el formalismo propuesto del sistema, derivan directamente de la estructura.

Agreguemos un último tema: estando la estructura del sistema definida por un orden o espacio de coexistencia de las razones, él se pregunta por lo que deviene la historia propia del sistema, su evolución interna. Si M. Gueroult rechaza frecuentemente éste estudio en los apéndices, no es solamente porque es despreciable, ni aún porque el libro se presente como un comentario de la *Ética* a título de “obra maestra”. Es porque a menos de ser puramente imaginaria, arbitrariamente fijada por el gusto o la intuición de los historiadores de las ideas, una evolución no puede ser deducida mas que a partir de la comparación rigurosa de estados del sistema. Es solamente en función del estado estructural de la *Ética* que se puede decidir por ejemplo si el *Breve Tratado* presenta otra estructura, o simplemente otro estado menos logrado, menos impuesto de la misma estructura, y cuál es la importancia de las revisiones desde el punto de vista de los elementos generadores y de sus relaciones. Un sistema en general evoluciona en la medida en que ciertas piezas cambian de lugar, de manera que cubren un espacio más grande que el precedente, cuadriculando éste espacio de manera más cerrada. Se puede llegar sin embargo a que el sistema implique

ⁱⁱ.- Ya para *Fichte*, M. Gueroult mostraba cómo la constructibilidad se extendía a los conceptos trascendentales, a pesar de su diferencia de naturaleza con los conceptos geométricos (I , p. 176).

ⁱⁱⁱ.- Esta búsqueda forma aquí uno de los aspectos más profundos del método de M. Gueroult : por ejemplo, pp. 178-185 (la organización de la proposición 11 : ¿por qué la existencia de Dios es demostrada por su sustancialidad, y no por la existencia necesaria de atributos constituyentes ?), pp. 300-302 (¿por qué la eternidad e inmutabilidad de Dios y de sus atributos aparecen en 19 y 20, a propósito de la causalidad y no de la esencia divina ?), pp 361-363 (¿por qué el estatuto de la voluntad, en 32, no es directamente concluido de el entendimiento, en 31, sino que resulta de otro camino ?). Hay muchos otros ejemplos en el conjunto del libro.

puntos de indeterminación porque, en un mismo momento, muchos órdenes posibles coexisten en sí mismos: M. Gueroult lo había mostrado magistralmente para Malenbranche. Pero en el caso de sistemas particularmente cerrados o saturados, es necesaria una evolución para que ciertas razones cambien de lugar y produzcan un nuevo efecto. Ya, a propósito de Fichte, M. Gueroult hablaba de “brotes interiores del sistema” que determinan nuevas disociaciones, desplazamientos y relaciones^I. La cuestión de tales brotes interiores en el spinozismo es planteado en muchas direcciones en los apéndices del libro de M. Gueroult : a propósito de la esencia de Dios, de la demostración del determinismo absoluto, pero sobretodo en dos páginas extremadamente densas y exhaustivas, a propósito de las definiciones de sustancia y de atributo^{II}.

Parece en efecto que el *Breve Tratado* se preocupa ante todo de identificar Dios y Naturaleza: los atributos pueden entonces ser identificados sin condición con las sustancias, y las sustancias ser definidas como los atributos. De donde una cierta valorización de la Naturaleza, puesto que Dios será definido como Ser que simplemente presenta todas las sustancias y atributos; y una cierta desvalorización de las sustancias o atributos, que no son aún causas de sí, sino solamente conocidos por sí. Al contrario la *Ética* se preocupa por identificar Dios y la sustancia misma: de donde una valorización de la sustancia, que estará verdaderamente constituida por todos los atributos o sustancias cualificadas, cada una gozando plenamente de la propiedad de ser causa de sí, cada una siendo un elemento constituyente y no una simple presencia; y un cierto desplazamiento de la Naturaleza, donde la identidad con Dios debe ser *fundada*, y siendo desde entonces más apta para expresar la inmanencia mutua de lo naturado y de lo naturante. Se ve entonces que se trata menos de otra estructura que de otro estado de la misma estructura. Así el estudio de la evolución interna viene a completar el del método propio y el del formalismo característico, irradiando los tres a partir de la determinación de la estructura del sistema.

^I.- Ver *Fichte*, II, p.3.

^{II}.- Apéndice 2 (pp. 426-428). Ver también apéndice 6 (pp. 471-488). La comparación con el *Breve Tratado* interviene ya rigurosamente en el capítulo III.

¿Qué es lo que pasa exactamente en las ocho primeras proposiciones, cuando Spinoza demuestra que hay una sustancia por atributo, que hay entonces tantas sustancias cualificadas como atributos, cada una gozando de las propiedades de ser única en su género, causa de si e infinita ?. Frecuentemente se hace como si Spinoza razonara en una hipótesis que no fuera la suya, y se elevara enseguida a la unidad de la sustancia como a un principio anhipotético que anula la hipótesis de partida. Ese problema es esencial por muchas razones. Primeramente porque este pretendido paso hipotético puede autorizarlo una correspondencia en el *Tratado de la Reforma*: en ese tratado en efecto, Spinoza toma su punto de partida en las ideas verdaderas cualquiera, ideas de seres geométricos que pueden aún estar impregnados de ficción, para elevarse lo más rápido posible a la idea de Dios, donde cesa toda ficción. Pero la cuestión es precisamente saber si la *Ética* no pone en práctica otro esquema estructural muy diferente al del *Tratado*. Luego, porque, en la perspectiva de la *Ética* misma, la evaluación práctica del rol de las ocho primeras proposiciones se revela decisiva para la comprensión teórica de la naturaleza de los atributos; y es sin duda en la medida en que se da a las ocho primeras proposiciones un sentido solamente hipotético, que se es conducido a dos grandes contrasentidos sobre el atributo: sea la ilusión kantiana que hace de los atributos las formas o conceptos del entendimiento, sea el vértigo neoplatónico que los hace emanaciones o manifestaciones degradadas¹. En fin porque es cierto que algo es solamente provisional y condicional en las ocho primeras proposiciones; pero toda la cuestión es saber ¿qué es lo provisional y condicionado, y si se puede decir qué es el conjunto de estas proposiciones?

La respuesta de M. Gueroult es que las ocho primeras proposiciones tienen un sentido perfectamente categórico. De otra manera no se comprendería, que esas proposiciones confieran a cada sustancia cualificada propiedades positivas y apodícticas, y sobretudo la propiedad de la causa en si (que las sustancias cualificadas no tenían aún en el *Breve Tratado*). Que hay una sustancia por atributo y solo una, quiere decir que los atributos y solo los atributos, son realmente distintos; ahora esta afirmación de la *Ética* no tiene nada de hipotético^{II}. Es a fuerza de haber ignorado la naturaleza de la

¹- Sobre estos dos contra-sentidos, ver la versión definitiva en el apéndice 3 (y sobre todo la crítica de las interpretaciones de Brunschvicg y de Eduard von Hartmann).

^{II}- P. 163, p. 167

distinción real según Spinoza, por tanto toda la lógica de la distinción, que los comentaristas confieren a las ocho primeras proposiciones un sentido solamente hipotético. En verdad, es porque la distinción real *no puede ser* numérica, que los atributos realmente distintos o las sustancias cualificadas constituyen una sola y misma sustancia. Ahora bien, rigurosamente, *uno* como número no es más adecuado a la sustancia de lo que 2,3,4.... son adecuados a los atributos como sustancias cualificadas; y en todo su comentario, M. Gueroult insiste sobre la desvalorización del número en general, que no expresa adecuadamente la naturaleza del modo^I. Decir que los atributos son realmente distintos, es decir que cada uno está concebido por sí, sin negación de otro ni oposición con otro, y que todos se afirman entonces de la misma sustancia. Lejos de ser un obstáculo, su distinción real es la condición de constitución de un ser tanto más rico cuantos más atributos tenga^{II}. La lógica de la distinción real es una lógica de la diferencia puramente afirmativa y sin negación. Los atributos forman entonces una *multiplicidad* irreducible, pero toda la cuestión es saber cuál es el tipo de esta multiplicidad. Se suprime el problema cuando se transforma el sustantivo “*multiplicidad*” en dos adjetivos opuestos (atributos *múltiples* y sustancia *una*). Los atributos son una multiplicidad formal o cualificada, “pluralidad concreta que, implicando la diferencia intrínseca y la heterogeneidad recíproca de los seres que la constituyen, no tiene nada de común con la del número literalmente entendido”^{III}. Retomándola dos veces, M. Gueroult emplea la palabra *abigarrado*: simple, en tanto que no está compuesto de partes, Dios no es menos una noción compleja, en tanto que constituido por los “*prima elementa*” que son únicos absolutamente simples; “Dios es entonces un *ens realissimum* abigarrado, no un *ens simplicissimum* puro, inefable e incualificable, donde todas las diferencias

^I.- Pp. 149-150, 156-158, y sobre todo el apéndice 17 (pp. 581-582).

^{II}.- P. 153, p. 162.

^{III}.- P. 158. M. Gueroult da otra prueba de que la teoría de las multiplicidades es muy elaborada en Spinoza, cuando analiza otro tipo de multiplicidad, esta vez puramente modal, pero no menos irreducible al número, ver Apéndice 9, “*explicación de la Carta sobre el Infinito*”.

se desvanecerían”; “El es abigarrado, pero infragmentable, constituido de atributos heterogéneos, pero inseparables”^{vv}

Teniendo en cuenta la inadecuación del lenguaje numérico, se dirá que los atributos son las quiddades o formas sustanciales de una sustancia absolutamente una : elementos constituyentes formalmente irreductibles para una sustancia constituida ontológicamente una; elementos estructurales múltiples para la unidad sistemática de la sustancia; elementos diferenciales para una sustancia que ni los yuxtapone ni los funda, pero los integra^I. Es decir no hay en el spinozismo solamente una génesis de los modos a partir de la sustancia, sino una *genealogía de la sustancia misma*, y que las ocho primeras proposiciones tienen precisamente por sentido establecer esta genealogía. Sin duda la génesis de los modos no es la misma que la genealogía de la sustancia, puesto que la una actúa sobre las determinaciones o partes de una misma realidad, la otra, sobre las realidades diversas de un mismo ser; a la una concierne una composición física, a la otra una constitución lógica; para retomar la expresión de Hobbes de donde Spinoza se inspira, la una es una “descripción generada”, pero la otra una “descripción generativa”^{II}. Sin embargo, si la una y la otra se dicen *en un solo y mismo sentido* (Dios causa de todas las cosas en el mismo sentido que causa de sí), es porque la génesis de los modos se hace en los atributos, y no se haría así de manera inmanente si los atributos no fueran ellos mismos los elementos genealógicos de la sustancia. Aparece así la unidad metodológica de todo el spinozismo como filosofía genética.

La filosofía genética o constructiva no es separable de un método sintético, donde los atributos están determinados como verdaderas razones de ser. Estas razones son elementos constituyentes: no hay entonces ninguna ascensión, desde los atributos a la sustancia, de las “sustancias atributivas a la sustancia absolutamente infinita; ésta no contiene ninguna otra realidad que aquellas aún si ella es la integración y no la suma (una suma supondría

^{vv}.- P. 234, p. 447 (M. Gueroult señala que la *Etica* no aplica a Dios los términos de *simplex, ens simplicissimum*).

^I.- P. 202, p. 210.

^{II}.- P. 33

aún el número y la distinción numérica). Pero hemos visto que, en otras ocasiones, M. Gueroult mostraba que el método sintético no estaba en una oposición simple con un proceso analítico y regresivo. Y en el *Tratado de la Reforma*, se parte de una idea verdadera cualquiera, aún si está entonces impregnada de ficción y si nada le corresponde en la Naturaleza, para elevarse lo más rápido posible a la idea de Dios, ahí donde toda ficción cesa y donde las cosas se engendran como las ideas a partir de la idea de Dios. En la *Etica*, ciertamente, uno no se eleva de las sustancias-atributos a la sustancia absolutamente infinita; sino que se llega a las sustancias-atributos como elementos constituyentes reales, por un proceso analítico regresivo que hace que ellos no sean por su cuenta objetos de una construcción genética, y no deban serlo, sino solamente de una *demonstración por el absurdo* (en efecto se “deponen” los modos de la sustancia para demostrar que cada atributo no puede designar mas que una sustancia inconmensurable, única en su género, existiéndose por sí y necesariamente infinita) . Y lo que es suprimido o superado después, no es el resultado de ese proceso represivo, puesto que los atributos existen exactamente como son percibidos, es ese proceso mismo quien, desde que los atributos son percibidos como elementos constituyentes, dan lugar al proceso de la construcción genética. Así aquel integra el proceso analítico y su *autosupresión*. Es aún en este sentido que estamos seguros de entenderlo como razones de ser y no simples razones de conocimiento, y que el método geométrico supera lo que aún era ficticio cuando se aplicaba a las simples figuras, revelándose adecuado a la constructibilidad del ser real ^I . En una palabra, lo que es provisional, lo que no es el contenido de las ocho primeras proposiciones, no es ninguna de las propiedades conferidas a las sustancias-atributos, es solamente la posibilidad analítica para las sustancias de formar las existencias separadas, posibilidad que no sería simplemente efectuada en las ocho primeras proposiciones ^{II} .

Se ve entonces que la construcción de la sustancia se encuentra en el cruzamiento de dos series y forma precisamente un *nexus* (es por haberlo ignorado que los comentaristas han hecho como si uno “se elevara” de los atributos a la sustancia, siguiendo una única serie hipotética, o bien como si

^I.- Sobre el equívoco de la noción de figura, ver apéndice 1 (p. 422).

^{II}.- P. 161.

los atributos no fueran mas que razones de conocimiento según una serie problemática). En verdad las ocho primeras proposiciones representan una primera serie por la cual nos elevamos hasta los elemento diferenciales constituyentes; después la 9a, 10a, y 11a, representan otra serie por la cual la idea de Dios integra esos elemento y hace ver que él no puede estar constituido mas que por todos ellos. Es por eso que Spinoza dice expresamente que las primeras proposiciones no tienen ningún alcance si no se toma en consideración “al mismo tiempo” la definición de Dios: no se contenta nunca, sobre una misma línea, con deducir de una unidad de las sustancias constitutivas la unicidad de la sustancia constituida, sino al contrario invoca la potencia infinitamente infinita de un *Ens realissimum*, y su unidad necesaria en tanto que sustancia, para concluir en la unidad de las sustancias que la constituyen sin perder nada de sus propiedades precedentesⁱⁱⁱ

P. 164 : “Los atributos tienen caracteres tales que *pueden ser* relacionados a una misma sustancia, *desde el momento en que existe* una sustancia a tal punto perfecta que *exige* que se los relacione todos como a una única sustancia. Pero, en tanto que no se haya demostrado, por medio de la idea de Dios, que existe una tal sustancia, no podemos relacionarlos y la construcción no puede concluir”.

Pp. 226-227 : “*La unicidad* propia a la naturaleza infinitamente infinita de Dios es el principio de la *unidad* en el de todas las sustancias que lo constituyen. Sin embargo el lector poco sagaz tiende a seguir la inclinación contraria, considerando que Spinoza debe probar la unicidad de Dios por su unidad.... Con una constancia persistente, Spinoza sigue otra vía: prueba la unidad de las sustancias, no en virtud de su naturaleza, sino en virtud de la unicidad necesaria de la sustancia divina.... Se confirma una vez más que el principio generador de la unidad de las sustancias en la sustancia divina, no es, como se ha creído, el concepto de sustancia, que, tal como es deducido en las ocho primeras *Proposiciones*, conducirá mucho más al pluralismo, que a la noción de Dios.” .Se distinguen entonces los elementos estructurales realmente distintos, y la condición bajo la cual ellos componen una

ⁱⁱⁱ.- P. 141 : “Así, observa Spinoza, usted verá fácilmente adonde me dirijo con tal que haya considerado *al mismo tiempo (simultáneamente)* la definición de Dios”. Igualmente es imposible conocer la verdadera naturaleza del triángulo si primero no se considera aparte los ángulos de los que está hecho y se demuestra sus propiedades; nosotros no hubiésemos podido decir nada de la naturaleza del triángulo, ni de las propiedades que su naturaleza impone a los ángulos que la constituyen, si la idea verdadera de su esencia no nos ha sido dada *al mismo tiempo*, y no en otra parte independientemente de ellos”.

estructura que funciona en su conjunto, donde todo marcha a la par y donde la distinción real va a ser derivada de la correspondencia formal y de la identidad ontológica.

El “nexus” entre las dos series aparece ya en la noción de causa de sí, con su rol central en la génesis. *Causa sui* es primero una propiedad de cada sustancia cualificada. Y el aparente círculo vicioso de acuerdo al cual deriva ella misma de lo infinito, pero también lo funda, se rompe de la manera siguiente: ella deriva en sí misma de la infinitud como plena perfección *de esencia*, pero funda la infinitud y su verdadero sentido como afirmación absoluta *de existencia*. Igualmente para Dios o la sustancia única: su existencia está probada primero por lo infinito de su esencia, enseguida por la causa de sí como razón genética de la infinitud de la existencia. “A saber la potencia infinitamente infinita del *Ens realissimum*, porque ese ser, se causa necesariamente el mismo, pone absolutamente su existencia en todo su entendimiento y plenitud, sin limitación ni desfallecimiento”¹. Se concluirá de una parte que el conjunto de la construcción genética no es separable de una deducción de las propiedades, donde la *causa sui* es la principal. La deducción de las propiedades se entrelaza, se entrecruza con la construcción genética: “Si en efecto se ha descubierto que la cosa se causa a sí misma después de haber precedido a la *génesis de su esencia*.... no es menos cierto que la *génesis de la cosa* no ha sido obtenida mas que por el conocimiento de esa propiedad que se vuelve razón de su existencia. Y por este hecho, se logra también un progreso fundamental en el conocimiento de la esencia, puesto que su verdad está demostrada en el punto más alto, y deviene ciertamente su más alto punto en tanto que es realmente una esencia. Ahora, esto que vale para la *causa sui* vale, en grados diversos, para todas las otras propiedades: eternidad, infinitud, indivisibilidad, unicidad, etc., puesto que ellas no son otra cosa que la *causa sui* misma, considerada desde diferentes puntos de vista”¹. De otra parte, la *causa sui* aparece también en el “nexus” de dos series de la génesis, puesto que es la identidad de los atributos en cuanto a la causa o el acto causal, quien explica la unicidad de una sola sustancia existiendo por sí, a pesar de la diferencia de estos atributos en cuanto a la esencia:

¹- P. 204 (y 191-193).

¹- P. 206.

realidades diversas e inconmensurables, los atributos no se integran en un ser indivisible “mas que por la identidad del acto causal por el cual ellos se dan la existencia y producen sus modos” ^{II} .

La *causa sui* anima todo el tema de la potencia. Sin embargo se corre el riesgo de un contrasentido si, evaluando mal el entrecruzamiento de las nociones, se da a ésta potencia una independencia que no tiene, y a las propiedades una autonomía que no tienen con relación a la esencia. La potencia misma, la *causa sui*, es solamente una propiedad; y si es verdad que ella se desplaza de las sustancias cualificadas a la sustancia única, es solamente en la medida en que esa sustancia, en razón de *su esencia*, reúne a *fortiori* los caracteres de los atributos sustanciales, en razón de la suya. Conforme a la diferencia de la propiedad y de la esencia, la sustancia no sería única sin la potencia, pero no es por la potencia que lo es, sino por la esencia: “Si, por la unicidad de la potencia (de los atributos), comprendemos *como es posible* que no sean mas que un ser a pesar de la diversidad de sus esencias propias, la *razón que funda* su unión en una sola sustancia, es solamente la perfección infinita constitutiva de la esencia de Dios” ^{III} . Por eso es que es molesto invertir la fórmula de Spinoza, y hacer como si la esencia de Dios fuera potencia, mientras que Spinoza dice: “la potencia de Dios es su esencia misma” ^{VV} . Es decir: la potencia es la propiedad inseparable de la esencia, y expresa a la vez como la esencia es causa de la existencia de la sustancia y causa de las otras cosas que se le derivan. “La potencia no es otra cosa que la esencia” significa entonces dos cosas, que se dejan de comprender desde que se invierte la fórmula : 1.- Dios no tiene otra potencia que la de su esencia, no actúa y no produce mas que por su esencia, y no por un entendimiento y una voluntad : es entonces causa de todas las cosas *en el mismo sentido* en que es causa de si, la noción de potencia expresa precisamente la identidad de la causa de todas las cosas con la causa de si; 2.- los productos o efectos de Dios son las *propiedades* que derivan de la esencia, pero que son necesariamente *producidos* en los atributos constitutivos de esta esencia; esos son entonces los *modos*, donde

^{II}.- P. 238 (y 447).

^{III}.- P. 239 .

^{VV}.- Pp. 379-380.

la unidad en los atributos diferentes se explica a su vez por el tema de la potencia, es decir por la identidad que el acto causal pone en cada uno de ellos (de donde la asimilación de efectos reales= propiedades = modos; y la fórmula “Dios produce una infinidad de cosas en una infinidad de modos” donde *cosa* remite a la causa singular actuando en todos los atributos a la vez, y *modos*, a las esencias dependiendo de los atributos respectivos)^I.

El entrelazamiento riguroso de la esencia y de la potencia excluye que las esencias sean como los modelos en un entendimiento creador, y la potencia, como una fuerza desnuda en una voluntad creadora. Concebir los posibles está excluido de Dios, tanto como realizar los contingentes: el entendimiento, como la voluntad, no puede ser mas que un modo finito o infinito. Aún es necesario apreciar justamente esta desvalorización del entendimiento. Pues cuando se establece el entendimiento en la esencia de Dios, es claro que la palabra entendimiento toma un sentido infinito que no tiene con el nuestro mas que una relación de analogía, y que las perfecciones en general que convienen a Dios no tienen la misma forma que las que vuelven de los creadores. Al contrario cuando decimos que el entendimiento divino no es menos un modo que el entendimiento finito o humano, no nos basamos solamente en la adecuación del entendimiento humano, como parte, al entendimiento divino, como todo; nos basamos igualmente en la adecuación de todo entendimiento a las formas que el comprende, puesto que *los modos envuelven las perfecciones de las que dependen bajo las mismas formas que las que constituyen la esencia de la sustancia*. El modo es un efecto; pero si el efecto difiere de la causa en esencia y en existencia, tiene por lo menos en común con la causa las formas que envuelve solamente en su esencia, en tanto que ellas constituyen la esencia de la sustancia^{II}. Así la reducción del entendimiento infinito al

^I.- P. 237 : “*Infinitamente diferentes en cuanto a su esencia*, ellas son entonces *idénticas en cuanto a su causa*, *cosa idéntica* significa aquí *causa idéntica*”, p. 260

^{II}.- Ver p. 290 (y p. 285 M. Gueroult precisa: “la inconmensurabilidad de Dios con su entendimiento significa solamente que Dios en tanto que causa es absolutamente otro que su entendimiento como efecto, y , precisamente, encuentra que la idea en tanto que idea debe ser absolutamente otra que su objeto. Así la inconmensurabilidad no significa aquí de ningún modo la *incompatibilidad radical de las condiciones del conocimiento con la cosa a conocer*, sino solamente la *separación y la oposición del sujeto y el objeto, de ese que conoce y de eso que es*

estado de modo no se aparta de otras dos tesis, que aseguran la más rigurosa distinción de esencia y sus productos, y sin embargo la más perfecta comunidad de forma (univocidad). Inversamente, la confusión del entendimiento infinito con la esencia de la sustancia entraña por su cuenta una distorsión de las formas que Dios no posee mas que de manera incomprendible, es decir eminentemente, pero también una confusión de esencia entre la sustancia y los creadores, puesto que las perfecciones del hombre son atribuidas a Dios contentándose con elevarlas al infinito^I.

Es este estatuto formal del entendimiento quien da cuenta de la posibilidad del método geométrico, sintético y genético. De donde la insistencia de M. Gueroult sobre la naturaleza del entendimiento spinozista, la oposición de Descartes y Spinoza en cuanto a éste problema, y la tesis más radical del spinozismo: la racionalidad absoluta, fundada sobre al adecuación de nuestro entendimiento con el saber absoluto. “Afirmando la total inteligibilidad para el hombre de la esencia de Dios y de las cosas, Spinoza tiene perfecta conciencia de oponerse a Descartes..... El racionalismo absoluto, impone la total inteligibilidad de Dios, clave de la total inteligibilidad de las cosas, siendo entonces para el spinozismo simplemente el primer artículo de fé. Para él únicamente el alma, purificada de las múltiples *supersticiones* donde la noción de un Dios incomprendible es el supremo refugio, completa ésta unión perfecta de Dios y del hombre que condiciona su salvación”^{II}. No habría método sintético y genético si lo engendrado no fuera de alguna manera igual al generador (así los modos no son ni *más* ni *menos* que la sustancia)^{III}, y si el generador no fuera el

conocido, de la cosa y de su idea, separación y oposición que, lejos de impedir el conocimiento, es al contrario lo que lo vuelve posible....”).

^I.- P. 281 : “Así, paradójicamente, la atribución a Dios de un entendimiento y de una voluntad inconmensurable con las nuestras, que parece deber establecer entre él y nosotros una disparidad radical, envuelve en realidad un antropomorfismo inveterado, tanto más nocivo por cuanto se da como ser de la negación suprema.”

^{II}.- P. 12 (y pp. 9-11, la confrontación con Descartes, Malebranche, y Leibniz, las cuales conservan una perspectiva de eminencia, de analogía y aún de simbolismo en su concepción del entendimiento y de la potencia de Dios) .

^{III}.- Ver p. 267.

mismo objeto de una genealogía que funde la génesis de lo engendrado (así los atributos como elementos genealógicos de la sustancia, y principios genéticos de los modos). M. Gueroult analiza en todos estos detalles esa estructura del spinozismo. Y como una estructura se define por su efecto de conjunto, no menos que por sus elementos, relaciones, *nexus* y *entrecruzamientos*, se asiste ésta vez a un cambio de tono, como si M. Gueroult, levantara el velo, hiciera ver súbitamente el efecto de funcionamiento de la estructura en su conjunto, que desarrollará en los tomos siguientes: así el *efecto de conocimiento* (como el hombre que llega a “situarse” en Dios, es decir a ocupar la estructura el lugar que le asigna el conocimiento de lo verdadero, y también como éste le asegura el verdadero conocimiento y la verdadera libertad) ; o bien *el efecto de vida* como la potencia, en tanto que esencia, constituye la “vida” de Dios que se comunica al hombre, y funda realmente la identidad de su independencia en Dios y de su dependencia de Dios)¹. El admirable libro de M. Gueroult tiene una doble importancia , desde el punto de vista del método general que establece, y desde el punto de vista del spinozismo, ya que no representa para éste método una aplicación entre otras, sino, prosiguiendo la serie de los estudios sobre Descartes, Malebranche y Leibniz, constituye el término o el objeto más adecuado, el más saturado, el más exhaustivo. Este libro funda el estudio verdaderamente científico del spinozismo.

¹.- Ver los dos pasajes pp. 347-348, 381-386.

Jean-Clet Martin : *Recuerdo de un ojo*

Jean-Claude Polack : *Delirios y sueños en el "Barton Fink" de los Coen*

Victor Guerrero Apraez: *Siete provocaciones sobre "Crash"*

Luis Camnitzer: *La Corrupción en el Arte / El Arte de la Corrupción*

Alain de Libera: *Averroes, el aguafiestas*

Gilles Deleuze: *Spinoza y el método general de M. Guerout*

Ilustraciones:

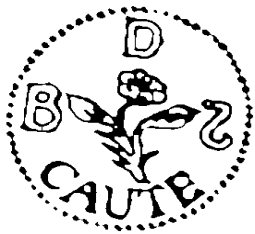
César Alfaro Mosquera : Carátula

Martha Zuluaga A. : Páginas interiores
Fotogramas intervenidos

Tomados de:

www.ELF.com/crash/cmp

www.netlink.com.uk/users/zappa/croninge.html



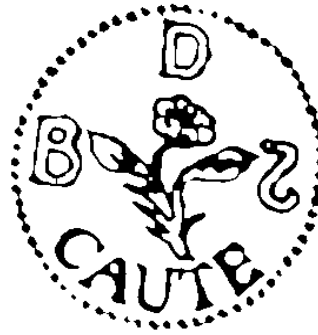
Revista Sé Cauto

Una publicación de la fundación comunidad
Cali, Valle, Colombia

e-mail: fundacioncomunidad@yahoo.com

Precio: \$ 8,000.00

20

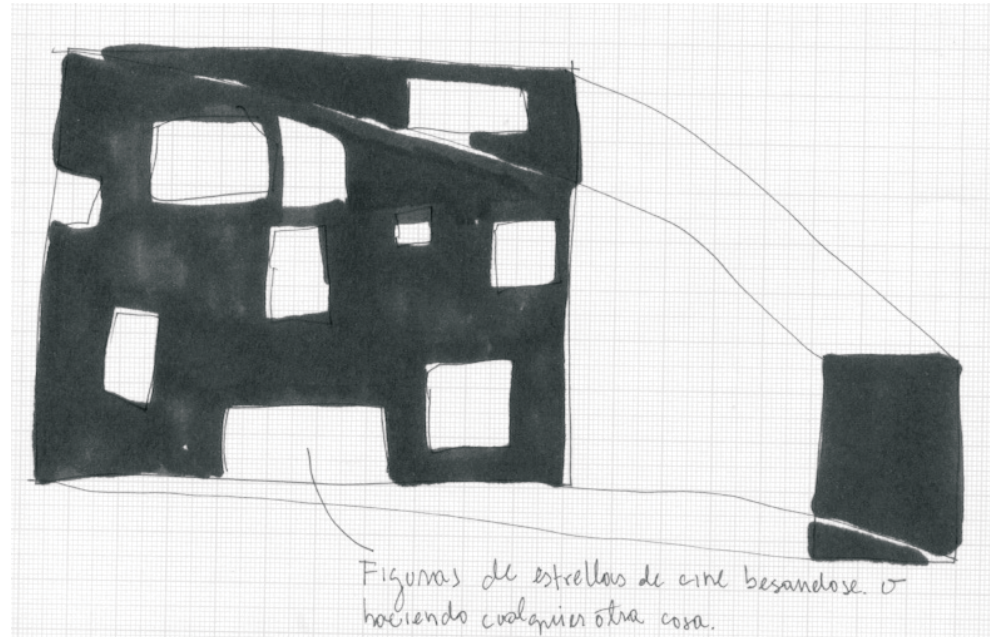


Sé Cauto / 20

Septiembre-Octubre, 1998

Revista de ciencia, arte y filosofía

Sé Cauto



*Hagamos nues
práctica de la
que sepa soste
postura de ave
nuestra condic
presente: "no re
ningún derecho
particular, por
se nos ha hech
una culpa part
sino una culpa*

MARX,
CITADO POR S
CITADO POR E

Publicaciones Rec

Revista:
Sé cauto / 19

Libros:
*Estética, Pensam
y vida.*

Eric Alliez,
Raymond Bellour,
Jean-Clet Martin

*De la imposibilita
de la fenomenolog*
Eric Alliez

20