

ESTUDIOS
de
FILOSOFÍA
23





ESTUDIOS
de
FILOSOFÍA
23

ESTUDIOS DE FILOSOFÍA

Número 23 (2025)

Editado por:

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

INSTITUTO RIVA-AGÜERO, Sección Filosofía

Editoras responsables:

Kathia Hanza y Rosemary Rizo-Patrón

Secretaría de edición:

Jorge Cerna

Comité editorial:

Cristina Alayza, Sebastián Bouroncle, Úrsula Carrión, Jorge Cerna, Pamela Lastres, Rubén León, Vanessa Leyva, Julio Marchena, Erika Martínez, Carlos Quenaya y Ricardo Rojas

Diseño de carátula y diagramación:

Gisella Scheuch

Imagen de carátula:

La llamada (2018)

Óleo sobre MDF 80 x 180 cm.

Eduardo Tokeshi

Colaboraciones:

REVISTA ESTUDIOS DE FILOSOFÍA

Pontificia Universidad Católica del Perú

Instituto Riva-Agüero

Apartado 1761

Lima 100 – Perú

El contenido de los artículos publicados en *Estudios de Filosofía*
es responsabilidad exclusiva de los autores.

e-ISSN 2409-1596

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú: 2004-1385

Publicación del Instituto Riva-Agüero N° 400

ÍNDICE

EDITORIAL

KATHIA HANZA y ROSEMARY RIZO-PATRÓN	7
-------------------------------------	---

ARTÍCULOS

RODRIGO ALCALDE	
El artista dionisiaco como respuesta al mundo contemporáneo, o sobre la validez de la estética de Nietzsche en el siglo XXI	11
GINO CANALES	
La concepción medieval de la propiedad. <i>Dominium</i> y soberanía como base de la secularización del mundo moderno	33
SARAI MILLA	
Crisis, democratización y reproducción: el potencial revolucionario de un arte sin aura	56
CARLO ORELLANO	
Género y pseudosimpatía: apuntes en torno a la melancolía de género en Judith Butler desde Max Scheler	91
LEOPOLDO TILLERÍA	
Me seduce mucho, poquito o nada: ilusión e ingenuidad en el <i>pop art</i> de Jules Holland	108
LINDA VELÁSQUEZ	
¿Un mercado sin responsabilidad moral? Smith frente a Hayek en el debate sobre mercado y justicia	125

TRADUCCIÓN

SYLVAIN ZAC	
El hombre bajo el régimen de la virtud	153

COLABORADORES	169
---------------	-----

Los trabajos presentados en el volumen veintitrés de *Estudios de Filosofía* reflejan con claridad, nuevamente, los propósitos centrales de nuestra revista desde sus inicios. Así pues, son reunidos en el presente número investigaciones originales tanto de jóvenes profesores como de estudiantes de pregrado y posgrado — provenientes no solo de nuestra casa de estudios, sino también de otras universidades y nacionalidades.

Los artículos de Rodrigo Alcalde, Saraí Milla y Leopoldo Tillería abordan, cada uno a su manera, problemas relativos a la estética filosófica moderna. Ya sea en relación con Nietzsche, Benjamin o Baudrillard, respectivamente, cada artículo muestra el vivo interés por una reflexión filosófica sobre el arte que se vuelca decididamente sobre nuestro mundo contemporáneo y busca comprenderlo. Por su parte, los artículos de Gino Canales y Linda Velásquez ponen en el centro de la discusión cuestiones económico-políticas clásicas. No solo con rigurosidad exegética, sino también con sentido crítico, ambos artículos indagan las bases conceptuales del sistema liberal capitalista. Encontramos en la sección de artículos, finalmente, el trabajo de Carlos Orellano, el cual expone los aportes de un enfoque fenomenológico para una conceptualización feminista de la cuestión del género.

Como en otras oportunidades, completa este volumen una traducción, esta vez de un texto del filósofo francés Sylvain Zac. El texto en cuestión,

que trata sobre el concepto de virtud en el sistema moral de Spinoza, ha sido traducido por María Fernanda Limo, egresada de la carrera de Filosofía de nuestra Universidad.

Agradecemos finalmente la contribución de todos aquellos que forman parte de este volumen y lo hacen posible. A los autores por sus valiosos trabajos, al comité editorial actual y a los anteriores, a nuestro secretario de edición, Jorge Cerna, y, encarecidamente, a Gisella Scheuch por la excelente diagramación y a Eduardo Tokeshi, por amablemente cedernos la magnífica imagen para la presente portada.

KATHIA HANZA

ROSEMARY RIZO-PATRÓN

Editoras responsables



ARTÍCULOS

EL ARTISTA DIONISIACO COMO RESPUESTA AL MUNDO CONTEMPORÁNEO, O SOBRE LA VALIDEZ DE LA ESTÉTICA DE NIETZSCHE EN EL SIGLO XXI

RODRIGO ALCALDE

Pontificia Universidad Católica del Perú

Resumen:

El presente artículo esboza un análisis de la estética nietzscheana con el objetivo de afianzar su pertinencia para una mirada contemporánea, esto bajo el postulado de que la naturaleza intempestiva y reactiva del arte convierte a este en un recurso contundente ante un panorama cuyo sistema valorativo es desfavorable e incongruente. Así, las nociones de arte y artista dionisiaco de Nietzsche plantean una solución directa a la hostilidad que suponen a gran escala las varias deficiencias de la sociedad del cansancio del siglo XXI, tal y como la entiende Byung-Chul Han.

Palabras clave:

Arte intempestivo, estética, Nietzsche, sociedad del cansancio, *vita contemplativa*.

Abstract:

The following paper outlines an analysis of Nietzschean aesthetics with the purpose of strengthening its pertinence for a contemporary perspective, based on the premise that the untimely and reactive nature of art turns it into a powerful resource in the face of a landscape whose value system is unfavorable and incongruent. Thus, Nietzsche's notions of art and Dionysian artist offer a direct solution to the large-scale hostility caused by the many deficiencies of 21st-century burnout society, as understood by Byung-Chul Han.

Keywords:

Untimely art, aesthetics, Nietzsche, burnout society, *vita contemplativa*.

May you live in interesting times, traducida al español como “ojalá vivas en tiempos interesantes”, es lo que en el mundo anglosajón se conoce como la “maldición china”. La naturaleza irónica de la frase en cuestión radica en su empleo del adjetivo “interesante” para aludir la experiencia de verse inmerso en tiempos particularmente antagónicos en contraposición a tiempos cargados de circunstancias favorables y novedosas. *De facto*, la pertinencia de esta yace en ser el preámbulo de los tiempos venideros.

Si la “maldición china” representa el presagio de la contemporaneidad, la máxima que mejor describe el siglo XXI es la de *Yes, we can*, o “sí podemos”. Esta constituye el apogeo de una “positividad” sin fronteras como lógica de toda sociedad que aspira al progreso y a la prosperidad. Independientemente de ello, al asumir un análisis meticuloso con relación a la máxima en cuestión, es que resulta factible precisar en esta un carácter paradójico que supone una asunción de agotamiento *ad nauseam* como autonomía. Por esa razón surge la necesidad de establecer una óptica incisiva que disponga de un elemento práctico con el objetivo de contrarrestar la controversia aquí identificada.

Con el objetivo de establecer una crítica tanto contundente como pragmática, es que la propuesta estética de Friedrich Nietzsche (1844-1900) cobra significado, pues esta supone una concepción del arte como un elemento vitalista provisto de un carácter comprometido, pero al mismo tiempo confrontativo con su entorno. Así, lo que más adelante en este artículo se entenderá como *arte dionisiaco* y, por consiguiente, la figura del *artista dionisiaco* representan el paradigma intempestivo de una *conditio humana* vigorosa frente a una contemporaneidad adversa¹.

Es en razón de esto, que el presente artículo se encuentra compuesto por tres apartados: uno primero en el que se abarcan la noción nietzscheana de *pesimismo* y *sociedad del cansancio* de Byung-Chul Han (1959-) con el fin de establecer un diagnóstico del entorno contemporáneo; un segundo,

1 La presente investigación es una versión modificada de una versión más extensa de mi tesis de Licenciatura. Esta se encuentra disponible en el siguiente enlace: <https://tesis.pucp.edu.pe/server/api/core/bitstreams/03bd9b94-08c5-4413-9094-481e874d-db07/content>

en el que se discute la estética de Nietzsche a través de los conceptos de *ebriedad* y *lo apolíneo* y *lo dionisiaco* para perfilar aquello que constituye al *artista dionisiaco* como una respuesta dinámica ante la contingencia de una cultura perniciosa en apogeo; y un tercero, que sirve como conclusión y síntesis de los dos primeros y a través del cual se apunta a responder dos interrogantes clave que reafirman lo postulado a lo largo del artículo.

§1. DECADENCIA

§1.1. El *pesimismo* según Nietzsche

Asumir toda investigación que conlleve la adopción de una óptica nietzscheana, pero que a la vez prescinda de una comprensión de las circunstancias que determinan el entorno del núcleo de la investigación, es negligente. Negligente, pues es imprescindible comprender el sentido que rige el sistema de valores inherentes a una época para plantear un diagnóstico y subsecuente marco crítico que sirva de solución a toda problemática, tal como lo sostiene el mismo Nietzsche: "(...) Hace falta una crítica de los valores morales, *ha de ponerse en cuestión el propio valor de dichos valores* — y para ello hace falta conocer las condiciones y las circunstancias de que surgieron y en que se han desarrollado y desplazado (...)" (Nietzsche 2016a, GM Prólogo 6, 457)². Para tal fin respecto del entorno contemporáneo, se partirá de la noción nietzscheana de *pesimismo* en tanto, como veremos, la dicotomía que esta supone resulta vigente en el *Zeitgeist*³ contemporáneo.

La concepción nietzscheana de *pesimismo* es dicotómica, pues postula la vigencia de un *pesimismo romántico* y un *pesimismo dionisiaco*. Con relación

2 Todas las citas de Nietzsche incluyen entre el año de publicación y el número de página la siguiente información: las siglas de la obra en cuestión, seguido del nombre de la sección (cuando corresponda) y del numeral empleado por Nietzsche; en el caso de los fragmentos póstumos: la fecha del fragmento y su numeración estándar. Un índice de siglas empleadas se encuentra al final del texto. La única referencia a la edición crítica alemana de las obras Nietzsche es tomada de la *Kritische Studienausgabe*, citada como KSA, seguida del número del tomo y del número de página.

3 Dígase del clima que define un período específico del tiempo tal como es visto a través de las creencias, ideas y tendencias culturales de la época en cuestión. El empleo del término en el presente trabajo es de forma general y no específicamente al modo de Hegel.

a esto, el *pesimismo romántico* conlleva una idealización de la angustia que desprovee al sujeto de su voluntad de vivir para estancarlo en una perspectiva unilateral que concibe el fatalismo de la vida como un elemento concluyente de la experiencia humana, como es propuesto a continuación:

Quiero al fin poner todavía en una fórmula mi oposición al *pesimismo romántico*, es decir, el pesimismo de los carentes, los fallidos, los vencidos: existe una voluntad de tragicidad y pesimismo que es signo tanto de rigor como de fuerza del entendimiento (gusto, sentimiento, conciencia moral). Con esta voluntad en el pecho, no se teme a lo terrible y problemático propio de toda existencia: incluso se busca. Tras esa voluntad está el valor, el orgullo, el deseo de un *gran* enemigo (Nietzsche 2014a, HH II Prólogo 7, 279).

Por otro lado, en lo que respecta al *pesimismo dionisiaco*, Nietzsche postula lo siguiente:

El más rico en plenitud de vida, el dios y el hombre dionisiaco, se puede permitir no sólo la visión de lo terrible (...) sino incluso la acción terrible (...); en él, lo malo aparece de cierto modo permitido, como consecuencia de un exceso de fuerzas generadoras (...). A ese pesimismo del futuro — ¡pues viene! ¡lo veo venir! — lo llamo pesimismo *dionisiaco* (Nietzsche 2014b, GC V 370, 885-886).

Con relación a lo citado anteriormente, el *pesimismo dionisiaco* presupone lo trágico como un factor vitalista que proporciona al sujeto un enfoque dinámico y ecléctico que convalida la legitimidad de su voluntad a través de la búsqueda deliberada de contrariedades y experiencias inéditas. Precisamente, este “exceso de fuerzas generadoras” posibilitan al *sujeto dionisiaco* ser espectador y agente, y es un “pesimismo del futuro” pues responde al estancamiento del *pesimista romántico* al inducir una perspectiva afirmativa y exploratoria de la vida desde sus múltiples avatares, al margen de si estos son favorables o desfavorables. En otras palabras, el *sujeto dionisiaco* se entrega deliberadamente a ese gran e indeterminado caleidoscopio denominado existencia, pero que al mismo tiempo dispone de una fuerza creativa para actuar.

§1.2. Sobre la potestad confrontativa del arte

La vitalidad de la fuerza artística se halla exaltada al asumir una cosmovisión arraigada por el *pesimismo dionisiaco*. Precisamente, porque la perspectiva *dionisiaca* del mundo provee al impulso creador de una óptica crítica que prescinde de toda valoración preestablecida en su entorno, es que surge la necesidad de determinar un medio a través del cual exteriorizar el potencial de ese impulso crítico-creativo.

En lo que respecta a constituir un medio contundente a través del cual manifestar el impulso anteriormente establecido, Nietzsche postula lo siguiente: “El saber absoluto conduce al *pesimismo* [*romántico*]: el antídoto es el arte. La filosofía es indispensable para la *formación* porque ella *compromete* al *saber* en una concepción artística del mundo y a través de ella lo ennoblece” (Nietzsche 2010, FP 1872-1873 19 [52], 357). Con relación a esto último, Nietzsche sostiene que el arte es un medio lícito para contrarrestar el antagonismo de la vida en virtud de que los cimientos de la *poiesis* artística encuentran justificación en una lógica que los consolida como un medio provisto de un bagaje filosófico que concede énfasis al acto creativo. Más aún, el arte presupone una síntesis entre la facultad creativa y la propia naturaleza humana exteriorizada como una respuesta a lo intangible, como es visto a continuación:

Sin duda, nosotros vivimos en una continua ilusión debido a la superficialidad de nuestro intelecto: es decir, necesitamos en todo momento el arte para vivir. Nuestro ojo nos mantiene atados a las *formas*. Pero si nosotros mismos somos los que poco a poco educamos ese ojo, veremos entonces reinar en nosotros mismos una *fuerza artística*. Por lo tanto, vemos en la naturaleza misma mecanismos contra el *saber* absoluto: *el filósofo conoce el lenguaje de la naturaleza y dice: “necesitamos el arte” y “sólo tenemos necesidad de una parte del saber”* (Nietzsche 2010, FP 1872-1873 19 [49], 356).

Así, desde la perspectiva *dionisiaca* del mundo, el arte es un medio lo suficientemente eficaz para exteriorizar la exuberancia de las fuerzas individuales y hacer frente a la hostilidad del entorno en virtud de su base y formación filosófica. Por añadidura, este *arte dionisiaco* representa una afirmación de la vida en tanto afianza la tesis de que el goce último de la

existencia encuentra fundamento en la multidimensionalidad de la *conditio humana*, a través de la plenitud que implica asumir el rol de creador:

También el arte dionisiaco quiere convencernos del eterno placer de la existencia (...). Nosotros somos realmente, por breves instantes, el ser primordial mismo, y sentimos su incontenible afán de existencia y placer por la existencia; ahora nos parecen necesarios la lucha, el tormento, la aniquilación de los fenómenos, dada la superabundancia de innumerables formas de existencia que se apremian y se empujan a vivir, dada la exuberante fecundidad de la voluntad del mundo; somos traspasados por el furioso aguijón de esos tormentos en el mismo instante en el que, por así decirlo, nos hemos unificado con el inconmensurable placer primordial por la existencia y en el que barruntamos, en un éxtasis dionisiaco, la indestructibilidad y eternidad de ese placer (Nietzsche 2011, NT 17, 404).

§1.3. Hacia la *sociedad del cansancio*

Podría decirse que el siglo XXI es el siglo de la “positividad”. Una “positividad” cuya consigna del *Yes, we can* llegaría a constituir el paradigma socio-antropológico en la contemporaneidad. Paradójicamente, esta “positividad” y, por consiguiente, la verdadera naturaleza de su *Yes, we can* es, en realidad, negativa.

Al analizar detenidamente aquello a lo que exhorta este *Yes, we can*, es posible determinar que, por un lado, este conlleva adherirse a un optimismo ingenuo; y, por otro lado, a asumir una imperativa y unilateral necesidad de emprender *ad nauseam* con el fin de alcanzar cierto grado de “felicidad”. En otros términos, la “positividad” del siglo XXI equivale a una compulsiva auto imposición de emprendimientos, incluso si estos no son factibles desde un punto de vista objetivo.

Un concepto más preciso para definir el siglo XXI es el de *sociedad del cansancio*, empleado por el surcoreano Byung-Chul Han. La pertinencia del concepto en cuestión radica en la propuesta de que las sociedades contemporáneas se encuentran compuestas por sujetos expuestos y subyugados a un fatal exceso de “positividad” que desemboca en determinadas falencias, como lo pueden ser la ansiedad, la depresión y la fatiga

que, en casos críticos, podrían culminar en el deceso del sujeto en cuestión. La peculiaridad de esta “positividad” radica en que el sujeto es víctima y victimario, motivo por el cual factores externos como una tiranía ya no son necesarios para avasallarlo. Este es esclavizado por voluntad propia, y en ello yace su concepción de “autonomía”, como postula Han:

El cansancio de la sociedad de rendimiento es un cansancio a solas (*Alleinmüdigkeit*), que aísla y divide. (...) Este cansancio que separa atormenta “con la incapacidad de mirar y con la mudez”. (...) Estos cansancios son violencia, porque destruyen toda comunidad, toda cercanía (...) el cansancio del yo en cuanto cansancio a solas es un cansancio sin mundo, que aniquila al mundo. Este “abre” el yo y lo convierte en algo “permeable” para el mundo (Han 2021, 68-70).

Al establecer un contraste entre la sociedad del siglo XX y la del siglo XXI es posible determinar que la sociedad del siglo XX asume una norma disciplinaria de distinción entre el *yo* y *lo ajeno al yo*, dictamina que la potencialidad del sujeto yace regida por las exigencias del entorno, y estipula el control político-represivo como principal amenaza para la autonomía. Por otra parte, la sociedad del siglo XXI incorpora una norma autodisciplinaria de asimilación del *yo* como único elemento vigente en el entorno, propone que las exigencias del sujeto se encuentran por encima de su objetiva potencialidad, y subsiste inconscientemente la lógica del *yo* como víctima y victimario, o el ego que domina sobre el colectivo y la propia cordura. Con relación a esto último, Han postula lo siguiente:

Según parece, al *inconsciente social* le es inherente el afán de maximizar la producción. A partir de cierto punto de productividad, la técnica disciplinaria, es decir, el esquema negativo de la prohibición, alcanza de pronto su límite. Con el fin de aumentar la productividad se sustituye el paradigma disciplinario por el de rendimiento, por el esquema positivo del poder hacer (*können*), pues a partir de un nivel determinado de producción, la negatividad de la prohibición tiene un efecto bloqueante e impide un crecimiento ulterior (Han 2021, 27).

La problemática del *sujeto de rendimiento*, o *animal laborans*, radica en que este se entrega deliberadamente a la posibilidad de ser “incompetente” en un entorno cuya lógica exige más de él. Su naturaleza es hiperactiva, y reafirma su “autonomía” por medio del trabajo al margen de si este lo

consume. En otras palabras, su concepción de “autonomía” es coercitiva por definición en tanto esta lo exhorta a acentuar sus logros con el fin de permanecer en un ciclo incesante de auto explotación, motivo por el cual no resulta sorprendente que el sujeto adolezca de una serie de patologías en nombre de la “positividad”, como fue planteado anteriormente:

Las enfermedades neuronales como la depresión, el trastorno por déficit de atención con hiperactividad (TDAH), el trastorno límite de la personalidad (TLP) o el síndrome de desgaste ocupacional (SDO) definen el panorama patológico de comienzos de este siglo. Estas enfermedades no son infecciones, no son infartos ocasionados por la *negatividad* de lo otro inmunológico, sino por un exceso de *positividad* (Han 2021, 13).

La alienación de los estándares de trabajo actuales imposibilita la realización del sujeto. La explotación ya no es alienación; por el contrario, la explotación es “libertad” y “perfeccionamiento”. Al seguir esta línea, es posible esquematizar la lógica de producción de la *sociedad del cansancio* como la “positividad” de un yo que desrealiza y explota al mismo yo en nombre de una ilusoria noción de “autonomía”. La ironía que supone la *vita activa* del *sujeto de rendimiento* equivale a una sustitución de la noción de vida por proyecto, o cómo el esparcimiento y la labor son dos caras de la misma moneda. Así, Han propone lo siguiente: “Si uno renunciara a su individualidad y se entregara plenamente al proceso de la especie, gozaría, cuando menos, de la serenidad propia de un animal. El *animal laborans* tardomoderno es, en sentido estricto, todo menos animalizado” (Han 2021, 42-43).

§1.4. La *vita contemplativa* como respuesta a la *sociedad del cansancio*

Habida cuenta de que el panorama contemporáneo es inherentemente desenfrenado y hostil, surge la necesidad de aspirar por una *vita contemplativa* con el objetivo de contrarrestar la *vita activa* intrínseca en la *sociedad del cansancio*. Para este cometido, Han recurre a Nietzsche en tanto su noción de *vita contemplativa* no conlleva una apertura indiferente del entorno. *De facto*, la *vita contemplativa* nietzscheana asume la quietud como un espacio crítico-meditativo de los estímulos en contraste con la euforia de un *Zeitgeist* abundante en “positividad”. En otras palabras, el *modus operandi* de

la *vita contemplativa* nietzscheana conlleva el empleo de la quietud como una herramienta de apertura que asimila y examina los estímulos.

Con relación a la *vita contemplativa* nietzscheana, Han propone lo siguiente:

La *vita contemplativa* presupone una particular pedagogía del mirar. En *El ocaso de los ídolos*, Nietzsche formula tres tareas por las que se requieren educadores: hay que aprender a *mirar*, a *pensar* y a *hablar y escribir*. El objetivo de este aprender es, según Nietzsche, la “cultura superior”. Aprender a *mirar* significa “acostumbrar el ojo a mirar con calma y con paciencia, a dejar que las cosas se acerquen al ojo”, es decir, educar el ojo para una profunda y contemplativa atención, para una mirada larga y pausada. (...) Reaccionar inmediatamente y a cada impulso es, al parecer de Nietzsche, en sí ya una enfermedad, un declive, un síntoma del agotamiento (Han 2021, 49-50).

Dado que es fundamental asumir una *pedagogía del mirar* como condición necesaria para el arribo a una *vita contemplativa* plena, es que resulta lícito hablar de *negatividad* en este contexto; a saber, *negatividad* como una discrepancia con la “positividad” impartida por la lógica de producción. Concretamente, la *negatividad* del “no-...”⁴ presupone un rasgo fundamental de la contemplación efectiva, y al mismo tiempo dictamina un carácter de soberanía. Por añadidura, Han insiste en que la *negatividad* del “no-...” es cuantiosa en actividad, a diferencia de la hiperpasividad que implica la asunción de la *potencia positiva*, la cual es impotente por definición. Así, la *potencia negativa* dispone de un carácter dinámico en tanto le es posible realizar una acción de forma eficaz; a saber, la posibilidad de negar con soberanía en contraste con la impotencia de la *fuerza positiva*, la cual es incapaz de siquiera actuar en la medida de que se encuentra subordinada a algo, como puede ser visto a continuación:

Una verdadera vuelta hacia lo otro requiere la negatividad de la interrupción. Tan solo a través de la negatividad propia del detenerse, el sujeto de acción es capaz de atravesar el espacio entero de la contingencia, el cual se sustrae de una mera actividad. Ciertamente, la vacilación no es

4 El texto original en alemán emplea la fórmula “Nicht-zu...”. Esta va seguida de un verbo en infinitivo con el objetivo de hacer énfasis en la completa omisión de toda una acción. Por ejemplo, “Nicht zu schreiben” equivaldría a “no escribir”, dando por entendido la vigencia de la inactividad.

una acción positiva, pero vacilar es indispensable para que la acción no decaiga al nivel del trabajo. Hoy en día vivimos en un mundo muy pobre en interrupciones, en entres y entre-tiempos (Han 2021, 50-51).

Han considera que la sociedad del mañana estará protagonizada por fármacos. Es decir, si hoy en día habitamos la *sociedad de la realización y el éxito*, la sociedad del futuro será la *sociedad del dopaje*. Esto último no resulta sorprendente en vista del exceso de colapsos y la falta de vitalidad que definen al *animal laborans*, el cual prolonga los estándares de superproducción y la ironía de un “rendir sin rendir”.

Particularmente, la metamorfosis del *sujeto disciplinario* al *sujeto de producción* tiene como base la vigencia de un pesimismo que hace patente la calamidad de vivir en una monótona tiranía autoimpuesta alimentada por la avaricia de una lógica desentendida de toda instancia de quietud. En resumidas cuentas, la paradójica tragedia del *animal laborans* yace en que este dispone tanto de la totalidad como de la parcialidad del mundo, pero es incapaz de comprender la magnitud de tal posibilidad.

§1.5. Correlación: la *sociedad del cansancio* desde una óptica nietzscheana

Como fue establecido anteriormente, toda *vita contemplativa* depende de una *pedagogía del mirar*. Asimismo, una *pedagogía del mirar* conlleva referir a las *tres tareas del educador* de Nietzsche; a saber, el aprender a *ver*, el aprender a *pensar*, y el aprender a *hablar y escribir*. El cometido de estas *tres tareas* es el arribo a una “cultura aristocrática”, y es esta última clave en tanto comprende por añadidura a las facultades fundamentales del *Übermensch*: el *autoconocimiento* y el *permanente estado de superación*.

Al discutir estas dos facultades del *Übermensch*, resulta posible adherirse en paralelo a una óptica *dionisiaca* del mundo, pues el elemento vitalista que entrelaza al *Übermensch* con la perspectiva *dionisiaca* encuentra justificación en la concepción de una *conditio humana* ennoblecida por la premeditada confrontación de la naturaleza indeterminada de la existencia.

De esta manera, el *autoconocimiento* presupone un constante cuestionamiento de la identidad individual con el objetivo de determinar la propia naturaleza. Independientemente de ello, Nietzsche lamenta la aparente imposibilidad de conocerse a uno mismo en su totalidad, dado que la naturaleza individual es un flujo en constante cambio, pero al mismo tiempo refiere a la tendencia de recurrir a lo externo para dejar constancia de lo individual:

Nosotros, los que conocemos, a nosotros mismos no nos conocemos (...). Respecto de las demás cosas de la vida, por lo que hace a las llamadas “experiencias”, — (...) En tales cosas me temo que nunca hemos estado “en lo que se está” (...) “¿quiénes *somos* realmente?” (...) Y seguimos siendo por fuerza extraños a nosotros mismos, no nos entendemos, *por fuerza* nos confundimos, para nosotros rige por siempre jamás el principio de que “lo que más lejos le queda a cada uno es él mismo”, — respecto de nosotros no somos “los que conocemos” (...) (Nietzsche 2016a, GM Prólogo 1, 453).

La cuestión del descubrimiento de uno mismo no es un asunto sin precedentes para Nietzsche, pues este dedica una considerable porción, si no la totalidad, de su *Zaratustra* a ponderar dicho asunto. Al margen de ello, el cometido de la facultad del *autoconocimiento* es el poner de manifiesto el precepto de que la naturaleza individual es cambiante en virtud de un cáustico y constante interrogatorio de la propia identidad.

Por otra parte, el *permanente estado de superación* significa sumarse deliberadamente a la incertidumbre del vivir como un acto afirmativo a través del cual se arriba a aspiraciones superiores: una *voluntad de señorío*. Esto es afianzado en la siguiente citación del *Zaratustra*, en la cual el sacrificio que comprende afrontar lo incierto conlleva la recompensa de una gran sabiduría del mundo y del progresivo *descubrimiento de uno mismo*:

Y así como lo pequeño se entrega a lo grande para obtener su placer y su poder en lo más pequeño: así también se entrega lo más grande, y por amor al poder — arriesga la vida misma. Tal es la entrega de lo más grande, ser un riesgo y un peligro y un juego de dados con la muerte. Y donde hay sacrificio y servicio y miradas de amor: allí también hay voluntad de ser señor. (...) Y fue la vida misma la que me contó este secreto: “Mira, dijo, soy aquello que siempre debe superarse a sí mismo (...)” (Nietzsche 2016b, Za II De la superación de sí mismo, 140).

Esta suerte de “inmolación premeditada” frente al carácter adverso de la vida dinamiza y robustece la potestad del sujeto soberano, cuya perspectiva es por definición pluridimensional en tanto la exposición a múltiples hazañas de numerosas naturalezas amplía y revitaliza su perspectiva. En otras palabras, el *permanente estado de superación* induce e instruye al sujeto en la naturaleza multiforme de la vida y de sí mismo con el propósito de que este disponga de una perspectiva dinámica y una voluntad soberana a través de la cual reafirmarse.

Es legítimo sostener la viabilidad de una *vita contemplativa* auténtica al afianzar la compatibilidad entre las facultades de *autoconocimiento* y *permanente estado de superación* del *Übermensch* nietzscheano con la fuerza vital de la *potencia negativa* de Han. El resultado de esta interpolación supone por añadidura una transformación de la *conditio humana* con miras a una cultura suprema y un enfoque pluridimensional provisto de un matiz crítico.

Tanto Han como Nietzsche coinciden en que las deficiencias del *animal laborans*, o el sujeto producto de un *Zeitgeist* deficiente, radican en su falta de una identidad trascendente y la paroxística proactividad sin ocio a la que se encuentra intencionalmente subyugado. Concretamente, el *animal laborans* no es más que un rostro incógnito dispensable en una sociedad de masas, la *sociedad del cansancio*. Este es unilateral, y se halla desprovisto del carácter creador-contingente que comprende una transvaloración de los valores de su entorno, pues su “potencialidad” se encuentra reducida a una estéril cosmovisión de lo perecedero.

Desde un punto de vista exclusivamente nietzscheano, el *animal laborans* es comparable con lo que Nietzsche argumenta a propósito del *último hombre*. Este último representa al sujeto entregado a la resignación del desahogo temporal que supone el día a día, y se jacta de haber forjado una “felicidad” fortuita, como puede ser visto en el siguiente pasaje:

Así pues, quiero hablarles de lo más despreciable: *el último hombre*. (...) “¿Qué es amor? ¿Qué es creación? ¿Qué es anhelo? ¿Qué es estrella?” — así pregunta el último hombre y parpadea. (...) [Los últimos hombres] han abandonado las regiones donde era difícil vivir: pues se necesita calor.

(...) Se sigue trabajando, pues el trabajo es un entretenimiento. Pero uno se cuida de que el entretenimiento no termine resultando perjudicial. (...) Todo el mundo quiere lo mismo, todo el mundo es lo mismo: quien siente de manera distinta, se va voluntariamente al manicomio. (...) Hay un pequeño placer para el día y un pequeño placer para la noche: pero se honra la salud. "Hemos inventado la felicidad" — dicen los últimos hombres, y parpadean (Nietzsche 2016b, Za Prólogo 5, 76-77).

En consecuencia, tanto el *animal laborans* como el *último hombre* representan dos caras de la misma moneda, ya que ninguno posee una conciencia de lo interno ni el control de sus vidas, y adicionalmente se vanaglorian de haber establecido una felicidad voluble y carente de profundidad.

Adicionalmente, la correspondencia entre el *sujeto dionisiaco* y el *Übermensch* radica en que las motivaciones que impulsan el hacer de ambos parten de una óptica vitalista que reivindica el proceso creativo como resultado de una transvaloración de los valores de su contexto. Consecuentemente, la fuerza creativa del *Übermensch* es equiparable a la naturaleza inventiva del artista en la medida en que ambos proporcionan significados inéditos del mundo a través de su *poiesis*.

La lógica "positiva" intrínseca a la sociedad del cansancio implanta en el *animal laborans* la predisposición por un pensar ininterrumpido carente de alguna instancia de introspección. La problemática que esto último implica supone la imposibilidad de remitirse a la serenidad que conlleva la contemplación, pues esta es únicamente asequible a través de la quietud meditativa que conlleva la introspección. En consecuencia, la inclinación del *animal laborans* por la naturaleza activa e indiferente de su entorno ocasiona una ruptura definitiva con el componente estático que define a la introspección. Al haberse anulado la posibilidad de remitirse a la introspección, yace también suprimida toda oportunidad de abordar una percepción del entorno sobre la base de una interrupción temporal, lo cual es requisito indispensable para la contemplación.

Con relación a esto último, la natural inclinación por un pensar inacabable perpetuada por la lógica de producción del *animal laborans* es razón suficiente para abogar por una *pedagogía del mirar* que conceda prioridad

a un mirar cauteloso y crítico de los estímulos “positivos” del entorno. En definitiva, las propuestas de Han y Nietzsche convergen en la consideración de que el *Zeitgeist* contemporáneo se encuentra totalmente desprovisto de sosiego, lo cual imposibilita toda posibilidad de establecer un elemento reflexivo a través del cual ponderar las motivaciones detrás del propio actuar y, más importante aún, la naturaleza de uno mismo.

§2. CONFRONTACIÓN

§2.1. Sobre la *ebriedad*

Todo hacer y contemplar estético es resultado exclusivo de la *ebriedad*. La *ebriedad* es una exaltación fisiológica de las fuerzas vitales del sujeto, la cual tiene como condición preliminar una *idealización* de los estímulos, o una asimilación de los estímulos del entorno por parte del sujeto creador. Es en razón de esto, que la pertinencia de la *ebriedad* radica en que esta conduce a un obrar provisto de perspectiva y trascendencia:

Para que haya arte, para que haya cualquier tipo de acción y de contemplación estéticas, para ello es indispensable una condición fisiológica previa: la *ebriedad*. La ebriedad tiene que haber intensificado en primer lugar la excitabilidad de toda la máquina: sin ello no se llega a ningún arte. (...) En la ebriedad lo esencial es el sentimiento de intensificación de la fuerza y de plenitud. De este sentimiento se hace entrega a las cosas, se las *obliga* a que tomen de nosotros (...) — a este proceso se lo denomina *idealizar* (Nietzsche 2016c, CI Incursiones de un intempestivo 8, 658-659).

Al indagar en la propuesta de Nietzsche, se asume la tesis de que la exaltación interna del sujeto creador procede en concordancia con su cosmovisión, y es en virtud de la *ebriedad* que este consolida los estímulos a los que se encuentra expuesto para transformarlos y así determinar la trascendencia de su *poiesis*:

En este estado [de *ebriedad*], desde nuestra propia plenitud enriquecemos todo lo que encontramos: aquello que vemos, (...) lo vemos henchido, concentrado, fuerte, sobrecargado de fuerza. El ser humano que se halla en este estado transforma las cosas hasta el punto en que ellas reflejan el poder de aquel, — hasta que son reflejos de la perfección

de ese humano. Este *tener que* transformar en perfecto es — arte. Incluso todo lo que el ser humano no es, en dicho estado se le convierte sin embargo en un placer en sí; en el arte el ser humano goza de sí mismo como perfección (Nietzsche 2016c, CI Incursiones de un intempestivo 9, 659)⁵.

A fin de cuentas, la *ebriedad* significa el éxtasis que conlleva una experiencia estética íntegra y vitalista vigente sobre la base de una inmersión voluntaria en el entorno. Se trata del estado de excelencia experimentado por el artista al asumir su labor creativa como una metamorfosis entre su potestad y su producción, la imperatividad de tener que transformar el mundo de acuerdo con una voluntad vigorosa.

§2.2. Sobre la tragedia y la antítesis de *lo apolíneo* y *lo dionisiaco*

En vista de que toda experiencia estética brota de la *ebriedad*, el objetivo ahora es profundizar en el vínculo que posibilita la síntesis entre la *estética* y el *pesimismo dionisiaco*, y para ello es conveniente partir de la tragedia griega.

Bernhard Zimmermann (1955-) explica que el intercambio entre Erwin Rohde (1845-1898) y Nietzsche conduciría al primero a establecer que el fin último de la tragedia es el arribo a un “estado visionario” como producto del delirio exacerbado que suscita la celebración ática (Zimmermann 2012, 158). Desde un punto de vista psicológico, este “estado visionario” es el desahogo de toda alteración reprimida en virtud del éxtasis de la fiesta (Zimmermann 2012, 159-160). Asimismo, es a través de la tragedia que los griegos constituyen un recurso estético que compendia de forma eficaz los planos del espectador, de la música y de la puesta en escena. Análogamente, el elemento *dionisiaco* de la tragedia se halla en el *fenómeno dramático primordial*; es decir, la supresión de la individuación para someterse a la euforia de una colectividad encantada por el goce de la celebración.

5 He modificado ligeramente la traducción. Nietzsche sostiene: “Dies Verwandeln-müssen in’s Vollkommne ist – Kunst” (KSA 6, 117).

Lo que concierne ahora es indagar en la dicotomía estético-nietzscheana de *lo apolíneo* y *lo dionisiaco*, y para ese propósito es imprescindible abordar el siguiente pasaje:

Mucho habremos ganado para la ciencia estética cuando hayamos llegado, no sólo al discernimiento lógico, sino a la seguridad inmediata de la intuición de que el desarrollo continuado del arte está ligado a la duplicidad de *lo apolíneo* y de *lo dionisiaco* (...) Con sus dos divinidades del arte, Apolo y Dioniso, se enlaza nuestro conocimiento de que en el mundo griego subsiste una antítesis tremenda, en origen y metas, entre el arte del escultor, el arte apolíneo, y el arte no-plástico de la música, que es el arte de Dioniso: ambas pulsiones tan diferentes van en compañía (...) con el fin de que en ellos se perpetúe la lucha de aquella antítesis, sobre la cual la común palabra “arte” tiende un puente (...) (Nietzsche 2011, NT 1, 338).

En líneas generales, la correlación entre ambos principios es antitética pero complementaria. Por un lado está Apolo como el paradigma de todo arte representacional constituido sobre la excelencia cosmética de la armonía y la templanza, motivo por el cual el principio de *lo apolíneo* comprende exclusivamente a las artes figurativas de la belleza y lo sublime. Por otro lado está Dioniso como el paradigma del arte arraigado por el embelesamiento que supone la desmesura sensorial de la *ebriedad*, razón por la cual el principio de *lo dionisiaco* contempla la impetuosidad de la música con miras a que el participante se entregue al regocijo de una colectividad desplazada por los cantos del ditirambo, como puede ser visto a continuación:

Pero en el ditirambo dionisiaco el exaltado dionisiaco llega a estar excitado hasta la intensificación suprema de todas sus capacidades simbólicas: algo jamás sentido se ve impulsado a exteriorizarse, el aniquilamiento de la individuación, la unidad en el genio de la especie, más aún, de la naturaleza (Nietzsche 2011, NT La visión dionisiaca del mundo 4, 476).

Dicho esto, la trascendencia de la música es mejor comprendida al abordar específicamente la tragedia, pues el *arte dionisiaco* requiere del activo involucramiento de las esferas del público, del escenario y, sobre todo, la del coro. *De facto*, lo que posibilita una síntesis entre las esferas del público y del escenario es el coro: esto se denomina como el *fenómeno dramático primordial*, a través del cual la individuación de cada participante es exterminada para dar vida a una masa enaltecida por la *ebriedad* del arte

como fiesta (Hanza 2006, 25). En lo que respecta a esto último, Nietzsche complementa con lo siguiente:

Sólo que se ha de tener siempre presente que el público de la tragedia ática se reencontraba a sí mismo en el coro de la orquesta, y que en el fondo no había ninguna antítesis entre el público y coro: pues lo único que hay es un gran coro sublime de sátiros que bailan y cantan o de quienes se hacen representar por estos sátiros. (...) Estamos autorizados a llamar al coro, en su estadio primitivo en la tragedia primordial, una autorreverberación del ser humano dionisiaco (...) La excitación dionisiaca está en condiciones de comunicar a toda una masa entera esa aptitud artística de verse rodeada por semejante multitud de espíritus, con la que ella se sabe íntimamente unida. Este proceso del coro de las tragedias es el fenómeno *dramático* primordial: verse transformado a sí mismo delante de sí, y actuar entonces como si uno realmente hubiese pasado a formar parte de otro cuerpo, de otro carácter (Nietzsche 2011, NT 8, 365-366).

De esta manera, es a consecuencia de la música que resulta factible para el principio de *lo dionisiaco* hacer efectiva la tragedia como un fenómeno estético tangible. Asimismo, el *fenómeno dramático primordial* conlleva una eliminación intencionada de la individuación como resultado de la euforia provocada por la música del coro, de modo que “el elemento dionisiaco se privilegia respecto al apolíneo, y la tragedia es el triunfo final del espíritu dionisiaco” (Vattimo 2002, 166). Por la razón expuesta, Nietzsche considera la tragedia como la producción artística suprema, pues esta pone de manifiesto una antropología estética plausible como consecuencia de *lo dionisiaco*.

Dado que es posible interpolar la adversidad e imprevisibilidad de la vida con la voluntad de vivir gracias a la tragedia, es que resulta legítimo establecer un paralelo entre el arte y la vida. Desde la perspectiva del *pesimismo dionisiaco*, el arte representa un medio con una visión ecléctica de la vida dada su naturaleza inmersiva a través del cual se trasciende lo intangible. En definitiva, el arte se encuentra al servicio de la vida, como sostiene Nietzsche: “Lo esencial de esta concepción [de la tragedia] es el concepto del arte en relación con la vida: el arte está considerado, tanto psicológica como fisiológicamente, como el gran *estimulante*, como lo que *incita*

eternamente a la vida, a la vida eterna (...)” (Nietzsche 2008, FP Primavera de 1888 14 [23], 514).

§2.3. Sobre el *artista dionisiaco*

El predominio del *arte dionisiaco* encuentra validez en tanto es capaz de abarcar la totalidad de la *conditio humana* y representar un medio contundente a través del cual exteriorizar el elemento *dionisiaco* de la existencia. A propósito de esto, la noción de *hombre dionisiaco*, o el sujeto entregado a descifrar la naturaleza que constituye su ser en el mundo, cobra pertinencia en tanto su condición lo posibilita de asumirse como *artista dionisiaco* en virtud de su impulso imitativo de los estímulos a los que se encuentra expuesto por medio del arte:

Al ser humano dionisiaco le es imposible no comprender una sugestión de cualquier tipo, no le pasa desapercibido ningún signo de afecto, tiene el grado máximo del instinto de comprensión y adivinación, así como posee el grado máximo del arte de la comunicación. Se introduce en toda piel, en todo afecto: se transforma constantemente (Nietzsche 2016c, CI Incursiones de un intempestivo 10, 660).

De esta manera, es lícito discutir sobre la figura del *artista dionisiaco* como una respuesta vitalista provista de un carácter incisivo que se encuentra en profunda sintonía con su entorno.

Si bien el proceso creativo del *artista dionisiaco* parte de la exaltación de su sentimiento de poder suscitada por la *ebriedad*, a esta primera etapa le continúan dos posteriores: la *agudeza de los sentidos* y la *imitación*. Con relación a esto último, la *agudeza de los sentidos* conlleva la adopción de un lenguaje que traduzca cada estímulo percibido, y la *imitación* supone el establecimiento de un medio a través del cual transformar ese lenguaje que asimila la experiencia del mundo; es decir, la definición de un medio artístico. Independientemente de ello, el elemento *dionisiaco* es el que dictamina la naturaleza del proceso aquí discutido:

En el estado dionisiaco, (...) el sistema total de los afectos es el que está excitado e intensificado: de tal modo que este sistema descarga de

una vez todos sus medios de expresión y al mismo tiempo hace que se exteriorice la fuerza que es capaz de (...) transformar, y que se manifieste todo género de mímica y arte dramático (Nietzsche 2016c, CI Incursiones de un intempestivo 10, 660).

Por otra parte, el carácter crítico inmanente al *artista dionisiaco* representa una contestación al sistema de valores inherente al *Zeitgeist*. Sobre esto, es legítimo afianzar una contraposición entre la degeneración del conformista *animal laborans* y la vitalidad del inconformista *artista dionisiaco*:

Pues, entre tanto, hemos aprendido a cometer el error de hablar de una contraposición entre sano y enfermo: se trata de grados, — lo que yo sostengo en este caso es que aquello a lo que hoy día se llama “sano” representa un nivel más bajo de lo que bajo circunstancias favorables sería estar sano (...) que estamos relativamente enfermos (...) El artista pertenece a una raza todavía más fuerte. Lo que para nosotros ya sería nocivo, lo que en nosotros sería enfermizo, en él es naturaleza (Nietzsche 2008, FP Primavera de 1888 14 [119], 558).

Al plantear esta última contraposición se concreta adicionalmente la pertinencia del *artista dionisiaco*: su *poiesis* como aporte de significado del mundo. De esta manera, el arte y la filosofía se consolidan como auténtica crítica que parte de una misma exhortación: la necesidad de aspirar por una existencia afirmativa y transformadora de lo contingente, como postula Nietzsche:

Los artistas avasalladores, que saben sacar de todo conflicto un *tono consonante*, son aquellos que hacen beneficiarse a las cosas de su propio poderío y su propia liberación: expresan su experiencia más íntima en el simbolismo de cada obra de arte, — su creación es agradecimiento por su ser (Nietzsche 2008, FP Otoño de 1887 10 [168], 355).

§3. CONCLUSIÓN

Este apartado final tiene por cometido responder a las siguientes dos interrogantes, las cuales servirán de hilo argumental y sintético de los contenidos discutidos a lo largo del presente artículo:

- I. ¿Los planteamientos de Nietzsche sobre el *pesimismo* encuentran validez en el siglo XXI?
- II. *De ser así*, ¿la solución planteada por Nietzsche resuelve la controversia del *pesimismo* en el *Zeitgeist* contemporáneo?

En lo que concierne a la primera interrogante, es legítimo contestar que *sí*. Sí, pues es posible determinar una correspondencia entre el *pesimismo romántico* y la lógica de “positividad” consustancial a la *sociedad del cansancio* al tomar en consideración que ambos desembocan no solo en un estancamiento, sino también en una degeneración del sujeto con relación a su entorno. Consecuentemente, el *pesimismo romántico* pone de manifiesto este decaimiento al idealizar la aflicción como un elemento que deja sin efecto a toda voluntad reactiva de asumir la vida como un plano adverso al cual hacer frente, mientras que la lógica de “positividad” se adhiere a este mismo procedimiento al implementar en el *animal laborans*, o sujeto de producción, el estándar contemporáneo que conlleva una expectativa de autonomía por intermedio de una incesante auto explotación. *De facto*, el punto de referencia que hace posible postular una concordancia entre el *pesimismo romántico* y la lógica de “positividad” es la *resignación*, en tanto la incompetencia del *pesimista romántico* ante alguna suposición de hostilidad y el agotamiento perpetuo del *animal laborans* son testimonio de una cultura y un tiempo particularmente decrepitos. En definitiva, la asunción de un *pesimismo dionisiaco* en el *Zeitgeist* del siglo XXI es legítima, pues ello supone una contestación provista de vitalidad a la impotencia del *pesimista romántico* y la heteronomía coercitiva de la “positividad”.

Por lo que se refiere a la segunda interrogante, es lícito responder que *sí* también. Sí en este caso, porque el carácter pluridimensional del *arte dionisiaco* proporciona significado al vacío establecido por la lógica de “positividad”. Con relación a esto, el planteamiento que entraña el arte al servicio de la vida cobra pertinencia, pues ello significa una resolución a las varias patologías que son producto de la *sociedad del cansancio*. El razonamiento detrás de esto último yace sobre la noción de que el nexo entre el arte y la vida es la naturaleza reactiva que constituye la adopción de una perspectiva enraizada estrictamente por un *pesimismo dionisiaco* y la vehemencia que comprende la *experiencia estética dionisiaca*. Esta síntesis

posibilita al sujeto de asumirse como *artista dionisiaco* y, por consiguiente, disponer de la potestad de confrontar las afecciones de su entorno a través de una producción estética constituida por una conciencia crítica contundente. Asimismo, asumir el rol de *artista dionisiaco* en la contemporaneidad supone la adopción de una perspectiva no solo crítica, sino también transformadora y, ante todo, humana bajo circunstancias que paradójicamente han desprovisto a la *conditio humana* de su propia naturaleza. Esta imperatividad por manifestar lo más elevado para determinar la vigencia de una cultura intempestiva y soberana por medio del arte implica una afirmación del mismo *artista dionisiaco*, el cual se reivindica a través de ese exceso de vivir que lo caracteriza, como postula Georges Bataille (1897 - 1962):

Diría que el éxtasis, el sacrificio, la tragedia, la poesía, la risa son formas en las que la vida se pone a la altura de lo imposible. Pero son formas naturales en la medida en que el sacrificador, el poeta, el reidor, no piensa para nada en ponerse a la altura de lo imposible, a lo cual sacrifica, está inspirado o se ríe sin saber bien qué lo trastorna e incluso eludiéndolo mediante el sacrificio, la poesía, la risa. Si al tomar conciencia de lo imposible, me pongo a su nivel, puedo estar o no en éxtasis, puedo reírme, no reírme, tener o no un sentimiento sagrado, poético, trágico, ya no me limito a sufrir lo imposible de las cosas, lo reconozco como tal, no eludo lo imposible de lo cual me río, etc. (...) (Bataille 2018, 233).

En resumidas cuentas, la estética nietzscheana de *lo dionisiaco* es pertinente para el ojo contemporáneo en tanto asumir el arte como un elemento crítico-vitalista significa la posibilidad de proveer al sujeto de un recurso práctico a través del cual comprender y confrontar circunstancias hostiles, así como reafirmar tanto su condición como su experiencia humana al asumirse como *artista dionisiaco* que exterioriza estas dos a través de su *poiesis* para suscitar una ruptura con todo aquello que supone una decadencia de la naturaleza humana.

Siglas

NT	<i>El nacimiento de la tragedia</i>
HH	<i>Humano, demasiado humano</i>
GC	<i>La gaya ciencia</i>

Za	<i>Así habló Zaratustra</i>
GM	<i>La genealogía de la moral</i>
CI	<i>Crepúsculos de los ídolos</i>
FP	<i>Fragmentos póstumos</i>

Bibliografía

- Bataille, Georges, 2018. *Sobre Nietzsche: suma ateológica III*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Han, Byung-Chul, 2021. *La sociedad del cansancio*. Barcelona: Herder.
- Hanza, Kathia, 2006. Nietzsche intempestivo: el arte más allá de la estética. *Instantes y azares* 3, 15-33.
- Nietzsche, Friedrich, 1980. *Götzen-Dämmerung*. En: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe* edición de Giorgio Colli y Mazzino Montinari, tomo 6, Munich, Berlín, Nueva York: Deutscher Taschenbuch Verlag y Walter de Gruyter.
- 2008. *Fragmentos póstumos (1885-1889)*, edición dirigida por Diego Sánchez Meca, vol. IV. Madrid: Tecnos.
 - 2010. *Fragmentos póstumos (1869-1874)*, edición dirigida por Diego Sánchez Meca, vol. I. Madrid: Tecnos.
 - 2011. *El nacimiento de la tragedia y escritos preparatorios*. En: *Obras completas*, edición dirigida por Diego Sánchez Meca, vol. I. Madrid: Tecnos.
 - 2014a. *Humano, demasiado humano. Volumen segundo*. En: *Obras completas*, edición dirigida por Diego Sánchez Meca, vol. III. Madrid: Tecnos.
 - 2014b. *La gaya ciencia*. En: *Obras completas*, edición dirigida por Diego Sánchez Meca, vol. III. Madrid: Tecnos.
 - 2016a. *De la genealogía de la moral: un escrito polémico*. En: *Obras completas*, edición dirigida por Diego Sánchez Meca, vol. IV. Madrid: Tecnos.
 - 2016b. *Así habló Zaratustra: un libro para todos y para nadie*. En: *Obras completas*, edición dirigida por Diego Sánchez Meca, vol. IV. Madrid: Tecnos.
 - 2016c. *Crepúsculo de los ídolos: cómo se filosofa con el martillo*. En: *Obras completas*, edición dirigida por Diego Sánchez Meca, vol. IV. Madrid: Tecnos.
- Vattimo, Gianni, 2002. *Diálogo con Nietzsche: ensayos 1961-2000*. Barcelona: Paidós.
- Zimmermann, Bernhard, 2012. *Europa y la tragedia griega: de la representación ritual al teatro actual*. Madrid: Siglo XXI.

LA CONCEPCIÓN MEDIEVAL DE LA PROPIEDAD. *DOMINIUM* Y SOBERANÍA COMO BASE DE LA SECULARIZACIÓN DEL MUNDO MODERNO

GINO CANALES

Pontificia Universidad Católica del Perú

Resumen:

En esta contribución planteo una reconstrucción de las tensiones entre lo teológico y lo secular que recorren el concepto de propiedad durante el medioevo. Mi propuesta es que esta tensión se ve representada igualmente por tensiones entre el poder eclesiástico y el monárquico que llevan finalmente a los procesos de secularización que se encuentran a la base de la modernidad. En ese sentido, de esta tensión surgen luego también las bases para la concepción moderna y capitalista de la propiedad.

Palabras clave:

Propiedad, *dominium*, filosofía medieval, ley natural, feudalismo

Abstract:

In this paper, I establish a reconstruction of the tensions between the theological and secular foundations of the concept of property during the Middle Ages. What I propose is that this tension is represented as well by tensions between the power of the church and monarchical power, which leads, in turn, to the secularization processes that we can find as a basis for modernity. In that sense, from this tension also arises the basis for the modern capitalist conception of property.

Keywords:

Property, *dominium*, medieval philosophy, natural law, feudalism.

§1. INTRODUCCIÓN

Menciona Marx (2009) en su crítica de *La cuestión judía*, de Bruno Bauer, que son cuatro los ejes normativos sobre los cuales se apoya el capitalismo. Libertad, igualdad, propiedad y seguridad. Así, las relaciones sociales propias del capitalismo se caracterizan por estar compuestas de miembros libres e iguales en tanto ciudadanos, con la capacidad de ser propietarios y de que dicha propiedad sea respetada por el conjunto de la sociedad. Al mismo tiempo que la sociedad burguesa se erige sobre estas premisas normativas, las traiciona por cuanto destruye sus condiciones de posibilidad: los sujetos bajo el capitalismo no son libres por cuanto se ven coaccionados a participar de la explotación del mercado laboral, no son iguales por cuanto enfrentan desigualdades materiales resultado de la propiedad privada de medios de producción, no son propietarios por cuanto se les niega el acceso a la propiedad para que sigan dependiendo del salario y tampoco se ven seguros por cuanto la expropiación es moneda común del capital¹.

Las intuiciones de Marx, que le permiten llegar a esta caracterización de las relaciones sociales básicas del capitalismo, se apoyan en primera instancia en la interpretación de los *Principios de filosofía del derecho* de Hegel, la cual, a su vez, toma como evidencia el análisis de la Declaración de Derechos del Hombre y las constituciones de diferentes estados norteamericanos. Sin embargo, la pregunta que rápidamente debería acudir a nosotros es si esto es suficiente. ¿Cómo podemos estar seguros de que la presencia de estos derechos en los documentos mencionados es evidencia de la centralidad de estas relaciones sociales bajo el capitalismo?

Aún más. De acuerdo a Guillermo Rochabrún (2007), el argumento de Marx no consiste en que estos derechos supongan únicamente una suerte de armazón ideológico que dota de legitimidad a relaciones capitalistas

¹ Esta idea, que atañe a las contradicciones propias del capitalismo, ha sido trabajada extensamente. Un ejemplo sería el texto de Marx ya mencionado, donde se plantea esto en su primera forma. Más recientemente, Nancy Fraser (2020) ha trabajado diferentes contradicciones del capitalismo, en su relación con las esferas política, reproductiva y ecológica. Clásico es ya, además, el texto de Harvey (2014) sobre las diferentes contradicciones del capitalismo. Más modestamente, otra de mis investigaciones actuales, todavía en proceso de publicación, aborda la contradicción concreta entre capitalismo y propiedad.

preexistentes y que son, al mismo tiempo, resultado de las mismas. Por el contrario, esta línea de interpretación sostiene que son estos derechos y el modo en que se plasman en relaciones sociales concretas la base sobre la cual las relaciones mercantiles del capitalismo pueden cobrar existencia y extenderse como dimensión central de las relaciones sociales de las sociedades modernas. Si seguimos este hilo, el reto no es únicamente demostrar que estos derechos ocupan un lugar central, sino también la imbricación histórica de los mismos con el surgimiento de las dinámicas del capital (y no, como podría ser tentación para ciertas corrientes de marxismo ortodoxo, que estas surgen como resultado de las condiciones de la base económica).

Este artículo es un primer esfuerzo en dirección a explorar el reto presentado. Esta exploración, no obstante, se plantea de manera todavía bastante limitada. El objetivo que me propongo es analizar el lugar del concepto de propiedad en el surgimiento de las relaciones capitalistas, para luego determinar cuál es la lógica que dicho concepto sigue bajo ya propiamente el capitalismo. Rastrear ese espacio del concepto de propiedad supone un contraste necesario, esto es, el esfuerzo de pensar la dimensión específicamente moderna bajo la cual se concibe la propiedad y cómo ello representa una ruptura con el pensamiento medieval. A la vez, implica también rastrear el conjunto de transformaciones a nivel de relaciones sociales que van de la mano con esta reconfiguración del concepto de propiedad². Este esfuerzo supone dejar entre paréntesis los otros derechos mencionados, de libertad, igualdad y seguridad, que tendrían que ser materia de trabajos similares. En este caso específico, además, supone centrarnos ante todo en el caso medieval, como una forma de fundamentar en trabajos posteriores cómo esto da pie al nacimiento de las relaciones capitalistas modernas.

En *La condición humana*, Hannah Arendt (1998) explica que una peculiaridad que el pensamiento de Locke introduce en la modernidad es la de pensar la fundamentación de la propiedad en el trabajo. Explica: “Locke

2 Con lo cual nos centraremos principalmente en el caso europeo. Ha de tenerse en cuenta la influencia durante el medioevo de los desarrollos que se dan en las regiones dominadas por el islam (Dubey 2009), así como la influencia durante los inicios de la modernidad de las regiones colonizadas (Bhandar 2018), pero en buena medida pensaremos estos fenómenos como centralmente europeos por cuanto es ahí donde surge originariamente el capitalismo.

[no se encuentra] satisfecho con la explicación tradicional del origen de la propiedad a través de la adquisición, la conquista, o una división original del mundo común” (Arendt 1998, 110; la traducción es nuestra). Esta cita introduce ya dos elementos importantes a considerar. Por un lado, nos da una pista sobre las formas premodernas de concebir la fundamentación de la propiedad – conquista, adquisición, división original. Por otro lado, nos presenta un reto: ¿por qué es que Locke no se encuentra satisfecho con esta explicación? ¿Qué condiciones sociales cambian que llevan a esta necesidad de reconceptualizar el fundamento de la propiedad? Esta es la dirección que seguiremos en las siguientes páginas: reconstruir, aun si superficialmente, la forma medieval de concebir la propiedad³, e identificar aquellas transformaciones estructurales que apuntan a la necesidad de la formación de una concepción moderna de la propiedad.

De acuerdo a Richard Schlatter (1951), a grandes rasgos, la concepción medieval de la propiedad, en su fundamentación, se deriva de una tensión entre el pensamiento cristiano y la influencia de escuelas paganas en el pensamiento laico. Mientras los textos del canon cristiano tienen como principal tono la condena de la propiedad, la acumulación de riquezas y la desigualdad, las cuales, en conjunto, son vistas como pecados, la filosofía pagana –que incluye el pensamiento griego y romano– ofrecía una vía para naturalizar estos mismos fenómenos más allá de su dimensión moral o de pecado⁴. En ese sentido, entender la forma en que se concibe la propiedad durante el medioevo requiere entender esta tensión.

3 Ciertamente cuando Arendt (1998) apela a una “explicación tradicional” de la fundamentación de la propiedad, no se refiere únicamente a la concepción medieval de la misma. La fuente en la que se basa, de Richard Schlatter (1951), cubre la evolución del concepto de propiedad desde las épocas de los griegos. Ello resulta simplemente demasiado extenso para estas páginas, por más que alguna mención ocasional a Aristóteles resulte necesaria.

4 Habría que advertir, en todo caso, que esta tensión no supone un dualismo entre ambas corrientes; piénsese tan solo en san Agustín, quien, como filósofo cristiano, escribe igualmente bajo el horizonte de la filosofía de su época, griega y romana.

§2. LA CONCEPCIÓN CRISTIANA DE LA PROPIEDAD

Una primera base de la actitud cristiana hacia la propiedad se encuentra en las escrituras mismas, no tanto en textos o adagios concretos sobre ella, sino más bien en el estudio de la relación de Jesús con los ricos y en el énfasis de los evangelios y las cartas de Pablo en el carácter transitorio, efímero, de las cosas de este mundo (Schlatter 1951). Es sobre esta primera base que luego diferentes autores canónicos del cristianismo comenzarán a pensar el problema de la propiedad, como Agustín, quien, en la *Ciudad de Dios*, cita a Pablo en la primera carta a Timoteo:

Pues nada trajimos a este mundo, pero tampoco podemos llevarnos nada. Y si tenemos alimentos y vestido nos contentamos con ello. Pues los que desean hacerse ricos caen en la tentación, en la trampa, y en muchos deseos absurdos y perniciosos que hunden a los seres humanos en la muerte y la perdición. En efecto, la avaricia es la raíz de todos los males (...) (Agustín 2007, I 10, 82).

En esta cita, pueden observarse ya los elementos que luego pasarán a configurar la concepción cristiana de la propiedad. En primer lugar, su carácter temporal y secundario respecto a lo esencial del sujeto. Como exploraremos más adelante, la concepción moderna de la propiedad enfatiza una relación central entre la constitución de la subjetividad y el acto de apropiación, pero, en el caso de la teología cristiana, podemos observar que lo central del individuo, aquella alma inmortal que requiere de salvación, ha de evitar esta compenetración con lo material.

En segundo lugar, lo otro que se asocia a la propiedad es el deseo de acumulación. Es ahí donde el problema de la propiedad, antes que político o jurídico, parece plantearse como un problema principalmente moral. Como menciona Schlatter, "(...) es claro que Agustín consideraba la propiedad como una creación convencional del Estado y un fruto del pecado" (1951, 38). Este carácter pecaminoso de la propiedad se configura ya a partir de la cita previa: existe un cierto nivel de propiedad que es lícito mantener y que cubre lo que refiere a alimento y vestido, es decir, cubre necesidades básicas. Lo que excede la necesidad indica avaricia y, por lo mismo, resulta un pecado.

En lo anterior habría que advertir que se plantea otro problema central respecto a la propiedad en estos siglos: el si es parte de la ley natural o es, por el contrario, una creación humana. La posición de Agustín es que la propiedad es invención humana, por lo que no solo es fruto del pecado, sino que, además, y por lo mismo, la ley natural tiene prioridad frente a ella⁵. Explica él mismo en una carta:

Escrito está: *Todo el mundo de la riqueza es del hombre fiel; pero del infiel no es ni un óbolo*. Si consideramos esto prudentemente, ¿no convenceremos de que poseen lo ajeno a todos los que creen gozar de lo legítimamente adquirido y no saben utilizarlo? Lo que conforme a derecho se posee, ciertamente no es ajeno. Pero sólo se posee conforme a derecho lo que se posee justamente, y sólo se posee justamente lo que se posee bien. Por lo tanto, todo lo que se posee mal es ajeno, y posee mal quien usa mal (Agustín 2007, Carta 153, VI, 26).

En otras palabras, si la propiedad es invento humano, esta puede verse atada a las mismas restricciones que regulan la conducta humana. Bajo el horizonte cristiano, estas restricciones son las del pecado y el bien. Por lo mismo, aquel que actúa pecaminosamente, extiende este carácter de pecado a su propiedad, con lo cual pierde el derecho sobre sus bienes. De esta manera, se reafirma que la ley de Dios es superior a la del hombre y, por lo tanto, por motivos morales, es posible expropiar a aquel que no usa adecuadamente sus propiedades⁶.

5 En esto hay que tener en cuenta que la posición de Agustín no es la única. Si bien lo que Agustín sostiene puede invitar a pensar en una Iglesia que defiende la propiedad comunal y autores posteriores como Graciano refrendarán esto, también ocurre que: "Los canonistas tempranos se dedicaron a minimizar esta declaración. Rufino y Simón de Bisiamo dijeron que la ley natural no proscribía ni prescribe la propiedad privada, aunque indicaba que la propiedad común es buena. Hugo de Pisa declaró que la naturaleza aprueba la propiedad común, así como aprueba la libertad personal del hombre, pero que, como meras "*demonstraciones*", no preceptos, estas indicaciones naturales no son vinculantes. El verdadero sentido de lo dicho por Graciano, sostenía, es que solo bajo necesidad son todas las cosas naturalmente comunes. Esta feliz explicación fue repetida por Juan Teutónico en la influyente *Glossa ordinaria* sobre Graciano, y eventualmente se volvió la explicación tradicional" (Noonan 1957, 28-29; la traducción es nuestra).

En ese sentido, si bien la posición oficial de la iglesia no puede reducirse al rechazo de la propiedad privada en favor de la comunal, habría que advertir igualmente que aquellos que mantienen una posición más moderada igualmente conceden mayor carácter moral a lo comunal, así como la supeditación de la propiedad a la ley divina.

6 Esta concepción sobre los usos morales de la propiedad se extiende a lo largo del medioevo, pero sobrevive también en trabajos como el de Locke, quien sostiene que los límites

Esta concepción de la propiedad como fenómeno humano, cuya legitimidad se ve constreñida por su carácter moral, es vital para el desarrollo de la iglesia durante los siguientes siglos. Por un lado, se nos muestra un cierto nivel de desinterés en el origen mismo de la propiedad. En tanto invención humana y, por lo tanto, del pecado, la propiedad se justifica no por su origen, sino, igual que las personas, por su cualidad moral. Por ello, los orígenes de la propiedad pueden darse indistintamente por los mecanismos descritos por Arendt –adquisición, conquista–, mientras que lo central radica en que esta se utilice de manera justa⁷.

Lo anterior, por otro lado, nos lleva a las distintas prácticas que la iglesia aprovecharía para amasar propiedades. Por cuanto la moralidad del uso de la propiedad marca la legitimidad de la misma, entonces estaba justificada la confiscación de bienes de herejes (Schlatter 1951, 35), pero esto también sirve para extender el alcance de instituciones caritativas fundadas por la iglesia. La caridad se plantea como una forma de legitimar a aquellos que poseen más de lo que necesitan, al regresar parte de lo que poseen al resto de la sociedad a través de la iglesia (Comby 1985, 81-82). Esta es, finalmente, la misma lógica aplicada en la idea de la donación o el diezmo, mecanismos por los cuales la iglesia recibe dinero o propiedades directamente de sus feligreses o, en algunos casos, a través de la herencia, cuando mueren personas especialmente fieles o sin familia a la que legar sus posesiones⁸ (Brown 2012, 424).

de nuestra capacidad de apropiación yacen en nuestra capacidad paralela para utilizar dichos bienes que son nuestra propiedad. Dice: “Tanto como cualquiera pueda usar para su beneficio antes de que se arruine, tanto puede por su trabajo cualquiera reclamar propiedad; más allá de esto, es más de lo que le corresponde, y pertenece a otros” (Locke 2003, 113; la traducción es nuestra). El argumento de fondo es similar al de Agustín y la consecuencia es también la de justificar la expropiación, aun si, como podremos ver más adelante, el talante de esta expropiación es definitivamente diferente.

7 Menciona Schlatter que, siglos después de san Agustín, Graciano no se preocupa por incluir en sus *Decretorum* formas de adquisición de la propiedad (Schlatter 1951, 41-42). Una vez aceptada la premisa base de que lo natural o lo mandado por Dios es la propiedad común, entonces toda forma de privatización de la propiedad supone ya un alejarse de la gracia divina.

8 Algo que, de acuerdo a Brown, se establece como una suerte de sentido común a lo largo de la población cristiana durante el resto del medioevo: enfrentados a la muerte, por ejemplo, la poca herencia que uno carga consigo debería ser entregada bien a la iglesia o a los pobres (2012, 527).

La actitud de desconfianza hacia la propiedad de parte de la iglesia se extiende también hacia la búsqueda de riqueza. Tal vez el ejemplo más claro de esto se da en la prohibición cristiana de la usura durante el medievo. De acuerdo a John T. Noonan (1957), ya desde el siglo VIII, durante el Imperio de Carlomagno, la legislación europea comienza a incorporar las enseñanzas de la epístola sobre la usura del papa León I. Esta epístola decreta “la prohibición categórica para clérigos de la usura y declara que los laicos que participan de ella son culpables de buscar *turpe lucrum* (ganancia vergonzosa)” (Noonan 1957, 15; la traducción es nuestra). Sobre esta base, el Sacro Imperio Romano-Germánico, en las *Hadrianas*, extiende la prohibición ya no solo a la población clerical, sino también al resto del pueblo. Esto se mantendrá de manera constante a lo largo de Europa, aun si de diferentes maneras, hasta mediados del siglo XVI.

Esta tendencia eclesiástica tiene una dimensión doble, tanto teológica como política. Así, si bien ciertamente esto representa un intento de la iglesia de mantenerse coherente con los principios de las escrituras y la tradición cristiana, esto es a un mismo tiempo útil a nivel político. Estos procesos de prohibición de la usura, de la expansión de instituciones caritativas, normalización del diezmo y amasamiento de herencias y demás propiedades permite a la iglesia erigirse como actor político y económico relevante en el escenario europeo, sobre todo tras el colapso del Imperio romano de occidente. Una pregunta válida entonces sería si a través de estos mecanismos la iglesia se alzó como gran propietaria, es decir, aquello que ella misma había denunciado. Esta crítica no es nueva, como explica Peter Brown:

San Agustín reaccionó con claro embarazo ante [la] insinuación [de que amasaba fortuna]. Se quejó de que obispos como él fueran tratados como cualquier latifundista. (...) Para contrarrestar esta acusación, Agustín se dedicó a explicar que él tan solo actuaba como administrador de la riqueza de la iglesia de Hipona (...), pero que él no poseía estas propiedades. (2012, 482; la traducción es nuestra).

La justificación inicial de los padres de la iglesia respecto a las riquezas acumuladas por sus congregaciones radica en esa distinción entre ser propietario (aquel que dispone libremente de bienes que son, por definición,

suyos) y ser administrador (aquel que dispone de bienes que son propiedad común bajo la legitimación de una posición de autoridad). Bajo este esquema, la riqueza de la iglesia no se ve afectada por las mismas críticas que esta realiza contra los grandes propietarios, por cuanto los miembros de ella, en concreto obispos y figuras de autoridad, no poseen, solo administran, con lo que no actúan por avaricia, sino con el celo del que ve por el bien común.

La doctrina eclesiástica frente a la propiedad no se mantiene ajena al transcurso de los siglos. Diferentes cambios se dan, con lo cual la posición frente a, por ejemplo, el carácter pecaminoso de la posesión, varía y, bajo la filosofía de san Tomás de Aquino, se relaja (Schlatter, 1951). Incluso cuando esto ocurre, no obstante, no es que la iglesia pase a defender la acumulación de propiedades; como menciona Noonan, “la defensa escolástica de la propiedad privada es condicional (...)” (1957, 29). Así, incluso cuando la posición eclesiástica vira hacia una cierta aceptación de la propiedad, hay ciertas tendencias que permanecen estables:

- a) Considerar la propiedad como fenómeno humano que puede o no ser pecaminoso, pero que sí representa una necesidad tras la caída de la gracia y, en ese sentido, como un fenómeno inferior al estado divino de tenencia común.
- b) Considerar la actividad de lucro como, si no directamente pecaminosa, sí sospechosa y necesitada de regulación.
- c) Justificar el rol de la iglesia misma como ente regulador de la legitimidad de la propiedad en tanto institución en comunión con la ley divina o la ley natural⁹, la cual se ve por encima de la ley humana. Ello permite incentivar prácticas como la expropiación a través de la excomunión o también la extensión de la caridad y el legado de herencias a la iglesia.
- d) Justificar la relación de la iglesia con sus bienes y recursos no en términos de propiedad, sino de administración. Esto permite a la iglesia

9 Hasta este punto, hemos usado ambos términos como intercambiables. De acuerdo a Noonan, este es el mismo problema de los canonistas tempranos y no es hasta san Tomás de Aquino que se establece con claridad una diferenciación entre la ley eterna o divina, la ley natural y la ley humana (Noonan 1957, 23-26). No obstante, las sutilezas de estas diferenciaciones no son enteramente relevantes para este trabajo.

amasar riquezas sin caer bajo la caracterización de la propiedad como fenómeno potencialmente pecaminoso.

Estos cuatro puntos son, a su vez, puntos de tensión en relación con el pensamiento laico, así como también con las instituciones laicas de la sociedad europea. A la vez que estos debates teológicos y escolásticos acompañan a la iglesia en un momento de reestructuración de la vida social a lo largo de Europa debido a la caída de Roma y le permiten ubicarse en una posición privilegiada, también aparecen nuevos modos de organización social que reemplazan la estructura económica y política del Imperio. A esto habrá que prestar atención ahora para evidenciar las tensiones con la iglesia.

§3. CONCEPCIONES LAICAS DE LA PROPIEDAD Y EL DESARROLLO DEL FEUDALISMO

Como se mencionó, la caída de Roma supone un momento de quiebre en la historia europea. No por la desaparición del Imperio romano, pues este sigue existiendo bajo la forma del Imperio bizantino, pero sí en la medida en que la autoridad romana retrocede en Europa y retrocede hasta lo que hoy es Turquía y zonas aledañas. Ello supone un retroceso en la influencia romana sobre los sistemas políticos, económicos y jurídicos europeos. Menciona Georges Duby:

En sus límites meridionales la cristiandad latina está en contacto con áreas sensiblemente más desarrolladas; en las regiones dominadas por Bizancio, y más tarde por el Islam, se mantiene el sistema económico heredado de la antigua Roma: ciudades que explotan los campos colindantes, moneda de uso cotidiano, mercaderes, talleres en los que, para los ricos, se fabrican objetos espléndidos. Europa nunca estuvo separada de estas zonas de prosperidad por barreras infranqueables; sufrió constantemente su influencia y su fascinación. Por otra parte, en el espacio europeo se enfrentan de hecho dos tipos de incultura: una se identifica con el dominio germano-eslavo, con el dominio “bárbaro”, como decían los romanos (...). La otra, por el contrario, es el dominio de la decrepitud; en ella acaban de degradarse las supervivencias de la civilización romana, los diversos elementos de una organización en otro tiempo compleja y floreciente: la moneda, las calzadas, la centuriación, el gran dominio rural, la ciudad (...) (2009, 6).

La extensa cita nos permite atisbar el meollo del asunto: si bien la influencia romana no desaparece, sí retrocede. Ante la falta de un centro político de poder, las previas colonias romanas entran en decadencia y el modelo germano-eslavo pasa a ser el predominante aun si eso, a un mismo tiempo, no supone la desaparición de esta influencia romana, que, por el contrario, se sigue manteniendo en el horizonte. Resulta importante entonces reconstruir brevemente la relación entre ambos modelos para luego realizar el contraste con las teorías teológicas presentadas.

La concepción jurídica de la propiedad en Roma se inspira principalmente en la teoría política de Aristóteles (Noonan 1957, 21-22). Él, como luego lo harán los teólogos medievales, distingue entre la ley positiva o humana y la ley natural¹⁰, lo mismo que luego, en Roma, se tomará como la distinción entre *ius gentium* e *ius naturale*. Dentro de ese esquema, la propiedad aparece como resultado de una "(...) capacidad adquisitiva [que] ha sido dada evidentemente por la naturaleza a todos los animales (...)" (Aristóteles 1988, 1256b) y que, como capacidad dada por la naturaleza, es entonces parte misma de la ley natural. Por ello, los límites de la propiedad radican tan solo en los límites de la naturaleza, "(...) para [la] cual parece que no existe límite alguno de riqueza y propiedad" (Aristóteles 1988, 1257a). En otras palabras, la propiedad, bajo el marco aristotélico de la ley natural, es parte de esta y, en ese sentido, no presenta restricciones, como sí ocurre en el caso de la teología cristiana¹¹.

Es sobre esta base aristotélica que se constituye la concepción romana de la propiedad, pero habría que advertir que, en la recepción romana de Aristóteles, nos enfrentamos a condiciones sociales diferentes y que, por lo mismo, dan resultados igualmente diferentes. En primera instancia, si bien

10 "Dentro de la justicia política hay una natural y otra legal: la natural tiene la misma validez en todas partes, y ello no porque parezca bien o no, mientras que es legal la que, en principio, no importa si es así o de otra manera; pero cuando la establecen, ya sí importa (...)" (Aristóteles 2005, 1134b).

11 Esto ocurre en la teología cristiana en la medida en que, bajo el esquema teológico, la ley humana se supedita a la ley natural, pero la ley natural funciona bajo el marco de la ley divina, cuyos límites son morales, es decir, dependen de la bondad de Dios. Por ello, como ya se mencionó, el límite de la propiedad es el límite moral: donde uno es expulsado de la comunidad religiosa, sus propiedades son devueltas a la iglesia como un retorno simbólico a la autoridad máxima, que es Dios.

en el texto de Aristóteles se habla de esta capacidad adquisitiva como una capacidad natural, de la que participan tanto seres humanos como animales, al menos dos grupos se encuentran claramente excluidos en la transición de la ley natural a la ley humana: mujeres y esclavos¹². Ciertamente esto es también una característica de la sociedad romana, pero existe en esto una diferencia crucial, la de cómo se tratan las esferas de lo público y lo privado en ambas sociedades.

El mundo griego que habita Aristóteles se articula en torno a un dualismo fuerte entre lo público, entendido como el espacio de igualdad entre ciudadanos que pueden buscar destacar a través de grandes actos u obras, y lo privado, entendido como más bien la esfera de la necesidad, donde la gente vive atada a los designios del trabajo y, por lo mismo, a los vaivenes del hogar (Arendt 1998). Por ello mismo, esclavos y mujeres, como personas atadas a la esfera doméstica y al trabajo, no pueden acceder a los mismos derechos que un ciudadano, quien se caracteriza por no tener que depender del hogar o el trabajo propio (pese a que sí puede ser dependiente del esclavo o de la mujer).

El mundo romano, "(...) a diferencia del griego, nunca sacrificó lo privado por lo público; por el contrario, entendió que estos dos reinos solo podían existir bajo la forma de la coexistencia" (Arendt 1998, 59; la traducción es nuestra). Con esto, Arendt se refiere a que, en el mundo romano, lo privado y lo público se presentan no como fenómenos estrictamente separados, sino más bien como diferentes dimensiones de los mismos ámbitos de experiencia. De esa manera, sostiene Arendt, lo que para el ciudadano ateniense podría haber sido el ágora como espacio público de discusión, puede serlo para el esclavo el hogar, donde puede destacar a través de su trabajo. De esta manera, una mayor estimación de la esfera privada podía llevar a casos excepcionales de movilidad social para esclavos que

12 Aristóteles entiende al esclavo como un instrumento de producción cuyo carácter de cosa se justifica por medio de la conquista (que, entonces, aparece como mecanismo válido de adquisición de propiedad). Respecto a la mujer, sostiene que "(...) en la relación entre macho y hombre, por naturaleza, uno es superior y otro inferior, uno manda y otro obedece. Y del mismo modo ocurre necesariamente entre todos los hombres" (Aristóteles 1988, 1254b). La subordinación de la mujer hacia el hombre se presenta en la sociedad griega en la exclusión de esta de la vida pública y, entonces, de su capacidad para ser propietaria.

desempeñaran labores destacables¹³ o, incluso, de acceso a la acumulación de propiedad¹⁴.

Lo importante de esta diferencia radica en que, bajo el modelo griego, la teoría aristotélica de la propiedad la reserva a la esfera de lo privado, donde su mayor relevancia consiste en representar un criterio mínimo a cumplirse para acceder a la categoría de ciudadano (Arendt 1998, 64). Por el contrario, en el Imperio romano, la propiedad aparece como un problema político diferenciado, que involucra los puntos de encuentro entre lo público y lo privado. Esto resulta importante por cuanto supone un primer paso en la dirección de lo que plantea Arendt (1998) como uno de los elementos más característicos del medioevo: la concepción del Estado como propiedad del monarca.

Bajo el modelo aristotélico de propiedad, se puede pensar la *polis* griega como una unión de hombres libres y propietarios en situación de relativa igualdad (una a la cual no pueden acceder mujeres y esclavos, por lo que esta igualdad no se alza como principio universal, a diferencia de lo que ocurre en el capitalismo). Cada uno es propietario en la medida en que estos hombres libres, que no buscan dominarse entre sí en la esfera pública, en la esfera privada fungen como *pater familias*, es decir, como amos y señores de sus hogares (Arendt 1998, 27-28). Sin embargo, este dominio que mantienen sobre la familia no puede extenderse a la esfera pública debido al dualismo fuerte ya planteado entre lo privado y lo público, que, entonces, operan bajo diferentes lógicas.

En el mundo romano, en cambio, si, como hemos mencionado, la coexistencia entre lo privado y lo público permite a los esclavos, por ejemplo, ver la esfera privada en la que operan como un espacio análogo al de la esfera pública en la que los ciudadanos se prueban a sí mismos, entonces

13 Arendt explica que "(...) en los primeros siglos del Imperio Romano ciertas funciones públicas que habían sido siempre realizadas por esclavos adquirieron estima y relevancia, estos *servi publici* (...) recibieron permiso para vestir la toga y casarse con mujeres libres" (1998, 11).

14 Esta es la figura romana del *peculium*, que, si bien se diferencia jurídicamente de la propiedad de un hombre libre, igual permitía a ciertos esclavos acumular fortunas e incluso sus propios esclavos (Arendt 1998, 58).

es razonable pensar que la analogía puede plantearse de manera inversa: el ciudadano puede ver sus labores en la esfera pública bajo una lógica similar a la de la esfera privada. En ese sentido, el ciudadano puede pensarse en un rol similar al del *pater familias* en la esfera privada.

No sorprende entonces que, como explican Cordero y Aldunate, la jurisprudencia romana buscara especificar más los derechos de propiedad del *pater familias*:

El término *dominium* aparece en la jurisprudencia de fines de la República, junto con el de *obligatio* y otros términos técnicos. Se trata de una especificación del *mancipium*, y con la palabra *dominium* los romanos designaban el señorío sobre la *res*, con lo cual se manifiesta que la identidad de la relación dominical no está en el contenido, sino en el sujeto, es decir, en el comportamiento de éste como “señor” (*dominus*) de la *domus* [el hogar] y de todo el *patrimonium* personal (Cordero y Aldunate 2008, 350).

No es casualidad que, tras la caída de Roma, en el medioevo, el concepto de *dominium* cobre centralidad en tanto justificación del derecho de bien del señor feudal o bien del monarca sobre el territorio. Ello supone una transformación que, en el apogeo del Imperio romano, no se da: la presencia de una estructura central de poder cuyo funcionamiento tiene fundamentos jurídicos diferentes¹⁵ mantiene esto a raya. Sin embargo, mientras este poder comienza a mostrar señales de debilitamiento en el último par de siglos de existencia del Imperio, “este modelo sirvió para que, en manos de los latifundistas privados, el dominio recobrase su connotación original como una potestad que excede con mucho el ámbito patrimonial y tiene una dimensión política. (...) El propietario territorial viene a convertirse en los hechos en *dominus*, esto es, autoridad política de sus territorios” (Cordero

15 Deudores, en buena medida, de la influencia griega que piensa todavía la independencia de la esfera pública como espacio político. De acuerdo a Arendt, esta coexistencia romana entre lo privado y lo público cede paso a una progresiva disolución de lo público en lo privado debido a la influencia cristiana. En esa disolución es que se cifra la transición del modelo político griego al modelo del *dominium* que entiende la autoridad del monarca como la del *pater familias*. Lo que Arendt no termina de captar es cómo las bases de esto se encuentran ya en el modelo de coexistencia entre lo público y lo privado, en especial al abrir las puertas a la posibilidad de interpretar lo público desde la lógica de lo privado, como ya se ilustró.

y Aldunate 2008, 360). Es lo mismo que, ya caída Roma, harán los futuros señores feudales.

Es en este punto que hay que pensar el encuentro entre los modelos romano y germano-eslavo de propiedad. Es este encuentro, de acuerdo a Marc Bloch, el que configura la vida jurídica europea durante los siguientes siglos: “¿Cómo debía dictar sentencia un juez en la Europa prefeudal de principios del siglo IX? Su primer deber era interrogar los textos: compilaciones romanas, si el proceso tenía que ser decidido por las leyes de Roma; costumbres de los pueblos germánicos, casi en su totalidad fijadas, poco a poco, por escrito (...)” (Bloch 2011, 130). En ese sentido, el debilitamiento del centro de poder romano abre el espacio para la convivencia de estos dos sistemas.

El modelo germano es, en todo caso, también influenciado por la presencia de Roma. Según Perry Anderson, los pueblos germánicos antes del contacto con el Imperio mantenían modelos comunales de propiedad de la tierra; es el inicio de las relaciones con Roma que abre tanto la posibilidad del comercio y la acumulación como igualmente el desarrollo de una cultura guerrera, que les permitió ingresar en la trata de esclavos (1974, 107-108). Esta misma cultura guerrera es la que se impone cuando el Imperio tambalea frente a las invasiones bárbaras:

Gobernantes francos y lombardos simplemente confiscaron latifundios locales a gran escala, anexándolos al tesoro real o distribuyéndolos entre la nobleza. (...) En Italia, los reyes lombardos no realizaron ningún intento de conciliar con latifundistas romanos, quienes fueron aplastados y eliminados donde fuera que supusieran un obstáculo para la apropiación de tierra; algunos fueron reducidos a la condición de esclavos (Anderson 1974, 122; la traducción es nuestra).

Aquí se presenta una primera forma en la que se configura la propiedad medieval: la conquista se legitima como medio de adquisición de esta, la cual luego pasa a integrar parte de un *dominium*, es decir, de una unidad territorial sobre la cual el conquistador tiene control político bajo un modelo

de autoridad similar al del *pater familias*¹⁶. En ese sentido, los miembros del *dominium*, es decir, aquellos que trabajan la tierra o viven en el territorio son igualmente parte de la propiedad del *dominus*, igual que bajo el modelo familiar. No en el sentido más explícito del esclavo, que existe todavía bajo la figura del *mancipium*, que designa literalmente un objeto (Duby 2009, 42), sino por cuanto “una gran parte de los campesinos, si no la mayoría, eran ‘colonos’ que cultivaban tierras ajenas. Considerados libres, de hecho eran prisioneros de una red de servicios que limitaban extraordinariamente su independencia” (Duby 2009, 45). Así como la mujer o los hijos, bajo el modelo de la unidad familiar romana, no eran estrictamente esclavos o carecían de libertad, esta se veía limitada bajo la autoridad del *pater familias* en cuanto *dominus*, es decir, dueño de la propiedad en la que estos viven y por lo cual le deben su obediencia. Esto es lo mismo que enfrentan los campesinos medievales, a gran escala en latifundios y villas.

Este concepto de la propiedad territorial como *dominium*, cuya legitimidad se da través de la conquista, y que configura al conquistador como *dominus*, se encuentra también en el término jurídico germánico del *alodium*, que designa el derecho hereditario sobre una tierra y es el mismo término que, para el siglo XII, pasará a ser *feodum* (Holt 1972, 6). De esa manera se institucionaliza la transmisión de patrimonio inicialmente adquirido a través de la figura de la conquista (o la cesión de territorios, en el caso de nobles bajo la autoridad de un rey¹⁷).

En lo último mencionado, sobre la cesión, se encierra también otra figura clave de la economía feudal: en tanto la conquista surge como principal medio de adquisición de propiedad (junto con el *alodium* como medio de transmisión de esta), esta se concentra principalmente en la figura del conquistador. En el caso inglés, por ejemplo, esto es tal cual lo que ocurre

16 En este punto, habría que notar que la combinación de la jurisprudencia romana con las instituciones germanas es siempre ambigua en la medida en que, como se mencionó en una cita previa, no existe propiamente una legislación germánica, sino, más bien, colecciones de costumbres que, en la repetición, se legitiman e institucionalizan. La diferencia es importante, por cuanto la costumbre implica repetición, a diferencia de la ley, que busca fundamentación.

17 Y, de esta misma manera, de acuerdo a Holt, se establecen para la formación de linajes, al menos en Inglaterra y Normandía, que se señala a partir de la adopción de apellidos, usualmente toponímicos (1972, 7).

con la invasión normanda y la institución de la monarquía inglesa como tal (Holt 1972). Bajo este modelo, el conquistador, que toma el título de rey, es por lo mismo el propietario o, más bien, *dominus* del terreno conquistado, que pasa a ser el reino. La figura de la cesión tiene, por lo mismo, un carácter más frágil, por el cual la explotación de un territorio, sea por el señor feudal, o incluso por el vasallo, es temporal o, cuando menos, supeditada a la voluntad del rey¹⁸.

Así, la combinación de las tradiciones romana y germánica tienen como consecuencia la creación de las bases de la concepción feudal de la propiedad. Bajo este modelo, la propiedad tiene como fundamento una capacidad adquisitiva propia del ser humano por ley natural. Dicha capacidad, al menos desde la tradición germánica, no parece enfrentar restricciones morales, por lo cual medios de adquisición como la conquista son válidos. Una vez instituida la propiedad, esta adquiere el carácter de *dominium*, lo cual supone que el *dominus* ejerce un rol afín al del *pater familias*, quien es dueño no solo del territorio, sino que tiene autoridad sobre los que habitan el *dominium*, como un padre lo tiene sobre sus hijos, esposa y esclavos. Ello conlleva una fragilidad inherente de instituciones como la de la cesión de territorios, por la cual los señores feudales y vasallos cuentan con derechos sobre parte del *dominium* para trabajar. Exploremos ahora cómo esto conlleva tensiones con el pensamiento cristiano.

§4. REFORMA PROTESTANTE Y LAICISMO A LA BASE DEL NACIMIENTO DEL CAPITALISMO

Menciona Jean Bodin, en el primero de sus *Seis libros de la república*, que “la familia (...) constituye la verdadera fuente y origen de toda república,

18 Aunque, en la práctica, esto resulta más variable. Bajo este esquema, por ejemplo, los derechos de herencia para los vasallos deberían ser inexistentes, por lo que la muerte de uno debería, en teoría, abrir el espacio para la reasignación de un feudo a otras manos. Sin embargo, “en un período de escasa población, si el señor no tenía a la vista entregar el respectivo feudo vacante por razones estratégicas a algún futuro vasallo en particular, buscaba radicar prontamente el feudo en un nuevo vínculo de homenaje para asegurar ‘su hombre’ (...). Con el tiempo este uso fue siendo considerado costumbre e incluso una suerte de derecho del hijo del vasallo muerto” (Cordero y Aldunate 2008, 364).

así como su principal elemento” (1997, 16). En esta afirmación, Bodin busca plantear una analogía cuyo origen hemos podido rastrear a lo largo del texto, la de que “el poder doméstico es comparable al poder soberano [y], así, el recto gobierno de la casa es el verdadero modelo del gobierno de la república” (1997, 16). La autoridad del monarca es la autoridad del *pater familias*, quien, como ya se ha explorado, administra su *dominium* como buenamente le plazca¹⁹.

Sobre esta última idea, la de poder administrar el *dominium* como buena-mente se quiera, se erige el concepto de soberanía: “La soberanía no es limitada, ni en poder, ni en responsabilidad, ni en tiempo” (Bodin 1997, 49). Esta soberanía no se origina en alguna cualidad moral concreta, pues el principio básico de todo reino es el de la conquista, pero, sobre esa primera base, lo que se forman son conjuntos de familias, cada una de las cuales posee un *pater familias*, entre los cuales se erige uno como el *dominus* de todo el territorio ocupado por las familias, aquel que, como *primus inter pares*, adquiere preeminencia entre los demás, la cual le faculta para determinar leyes, “(...) sólo (...) obligado a dar cuenta a Dios...” (Bodin 1997, 49). En ese sentido, el poder investido sobre el soberano es poder absoluto e incondicionado, igual al poder de un propietario sobre su propiedad.

En las ideas de Bodin sobre el poder soberano se puede ver una cristalización de una tensión central de la época, que se da entre las diferentes monarquías europeas y la iglesia. Esta tensión atañe a la fundamentación y extensión del poder soberano. Será fácil notar la primera complicación. La tradición de la que parte Bodin es la de la teoría política secular que entiende la propiedad como parte de la ley natural y bajo el esquema de funcionamiento de la esfera privada, es decir, como *dominium*. Por el contrario, la tradición teológica que hemos reconstruido en páginas previas

19 No es casual entonces que Bodin insista en distanciarse de Aristóteles, de quien dice que ha “separado, sin razón, a mi juicio, la economía doméstica de la política” (1997, 16). Como también hemos mencionado ya, la diferencia entre el mundo griego y el medieval tiene que ver con la diferenciación entre lo público y lo privado. Aristóteles no puede realizar la analogía entre soberano y *pater familias* porque uno pertenece a la esfera pública y el otro, a la privada. De acuerdo a Arendt, es justamente esta disolución de lo público en lo privado lo que lleva en la modernidad, como ya anticipa Bodin, al nacimiento de la economía como disciplina propia, sin la necesidad de la distinción entre lo doméstico y lo político.

piensa la propiedad o bien como parte de la ley natural, en tanto esta se supedita a la ley divina, o ya directamente como parte de la ley positiva humana, cuyo fundamento es convencional y, por lo mismo, mutable, no tan perfecto como el fundamento de la ley divina.

Si bien técnicamente el fundamento es igualmente convencional en el caso secular, esto no supone un problema como sí lo es en el caso teológico. Esto se debe a lo ya explorado sobre la unión entre la tradición romana y la germánica. Mientras que la jurisprudencia romana es parte de la tradición racionalista que examina la fundamentación de las normas (por ello, por ejemplo, la influencia de Aristóteles), la tradición germánica es convencionalista, es decir, se erige como modo de institucionalización de costumbres cuyo fundamento es, de nuevo, convencional. En ese sentido, no habría nada extraño en una procedencia convencional de la propiedad.

Esta diferencia en fundamentación también refleja una diferencia central respecto a la legitimidad de la propiedad. Bajo el modelo secular, en tanto la fundamentación es convencional y eso, a su vez, no es un problema, no existen entonces propiamente restricciones morales sobre la tenencia. El *dominus* es básicamente *pater familias*, por lo que, con aquello que es suyo de manera privada, puede disponer como mejor le parezca. Bajo el modelo teológico, en cambio, la convencionalidad de la fundamentación de la propiedad supone una conexión con el distanciamiento del hombre de Dios y encierra una potencialidad pecaminosa que ha de ser regulada. Por ello, la iglesia, en tanto la institución humana más cercana a Dios, tiene el rol de supervisar la moralidad del uso de la propiedad, por lo que, como consecuencia, también tiene potestad en llamar a usos morales de ella (como los diezmos, la caridad o el heredar propiedades a la iglesia) o, cuando esto no ocurre, a confiscar bienes.

Así, por un lado, tenemos a un soberano que, como *pater familias*, tiene derecho irrestricto sobre su *dominium*. Por otro lado, tenemos una iglesia que defiende la primacía de la ley divina sobre la humana y la legitimidad de la confiscación de bienes o, cuando menos, el requerimiento del uso moral de la propiedad. Este conflicto podría ser meramente conceptual si

no fuera porque ambas instituciones, la de la monarquía y la iglesia, son de las más poderosas de la época.

De acuerdo a Duby, la iglesia no solo recibe ingresos ingentes debido a los instrumentos ya mencionados de caridad, diezmo y herencias, sino que, además, "(...) numerosos establecimientos religiosos habían recibido tierras de las que no sabían qué hacer (...) y una gran proporción del patrimonio de estos establecimientos pudo ser cedida a 'amigos', a miembros de las grandes familias a las cuales la Iglesia estaba ligada, o cuya protección deseaba asegurarse" (1999, 232). Así, la iglesia no es tan solo un actor religioso, sino que su riqueza y gran patrimonio le permite insertarse como actor político y económico relevante en Europa a través de redes de favores y control patrimonial.

Los textos de Bodin y los esfuerzos de la tradición secular por reafirmar la soberanía del monarca representan justamente una forma de ejercer de contrapeso frente al poder eclesiástico. Mientras Bodin sienta las bases para el absolutismo a lo largo del continente, en Inglaterra autores como John Wycliffe elaboran una teoría de la propiedad que se alejan del consenso teológico: "Wycliffe negó que la iglesia tuviera poder alguno en asuntos temporales y sostuvo que era tema del gobierno secular el privar a clérigos injustos de sus dotaciones" (Schlatter 1951, 70). Este desarrollo secular en la teoría de la propiedad da vuelta a la situación: no es solo que la iglesia no tiene derecho a intervenir en asuntos terrenales, es que, en tanto la soberanía es del rey, este incluso puede incautar propiedades al clérigo de considerarlo necesario²⁰. Ahí, un primer avance en dirección a la secularización de la categoría de expropiación.

Este avance en términos de secularización no se restringe a la expropiación, sino que se vuelve la misma base sobre la cual el desarrollo futuro de la teoría política podrá, tras el cisma de la iglesia, seguir separándose del pensamiento teológico. Este derecho absoluto del soberano sobre su

20 Hay que considerar que esta idea, controversial para el contexto histórico de Wycliffe y que podría haberle valido la censura o incluso la persecución en otras condiciones, tiene la ventaja de encontrar la protección del rey de Inglaterra. Es, pues, la época del papado de Aviñón, cuando el trono papal se encuentra en Francia, enemiga histórica de Inglaterra.

propiedad, de acuerdo a Schlatter, "(...) es el fundamento del capitalismo moderno (...)" (1951, 75). Es a lo que luego Max Weber se enfrenta cuando, perplejo, se pregunta:

¿Cómo se explica históricamente que el centro de máximo desarrollo capitalista en el mundo de aquella época, en la Florencia de los siglos XIV y XV, el mercado de dinero y de capital de los grandes poderes políticos fuese considerado sospechoso desde el punto de vista moral [o simplemente tolerable] mientras que en el reducido ambiente pequeñoburgués de la Pensilvania del siglo XVIII (donde la economía, por falta de dinero, apenas había superado la fase primitiva del cambio de productos, donde no existían huellas de grandes empresas industriales y donde los bancos poseían la más rudimentaria organización) la actividad "capitalista" constituía el contenido de una conducta no sólo laudable desde el punto de vista ético, sino incluso obligatoria? (Weber 2012, 84)

Una primera parte de la respuesta se encuentra en estas páginas. La sospecha sobre la actividad lucrativa se relaciona con lo ya mencionado, por ejemplo, respecto a la prohibición de la usura. La acumulación por el hecho de la acumulación puede conducir al pecado, por lo que prima una actitud de recelo frente a esta. En tanto esto depende de un fundamento teológico que, además, legitima la intervención de la iglesia sobre usos indebidos de la propiedad, entonces la actividad lucrativa se desincentiva. Lo que la defensa del absolutismo europeo y las primeras críticas que luego se cristalizan en el protestantismo permiten es abrir la puerta para abandonar una dependencia en la fundamentación de la teoría política del contenido teológico. O, al menos, de adecuar el contenido teológico y, con ello, la autoridad de las iglesias a la autoridad del poder centralizado del monarca o, después, del Estado. Seguir esa pista, sin embargo, tendrá que ser tarea de trabajos futuros.

§5. CONCLUSIONES

A lo largo del trabajo ha podido evidenciarse la tensión entre las concepciones teológica y secular de la propiedad a lo largo del medioevo, así como su relación con, por un lado, el establecimiento de la iglesia en Europa como poder político y económico, así como, por otro lado, el nacimiento del feudalismo y las monarquías europeas medievales. De esta tensión, como

se ha podido observar, surgen reformulaciones a nivel de la teoría política que son la base futura para el absolutismo, pero que también permiten dejar en segundo plano la cualidad moral de la concepción teológica de la propiedad. Esto resulta importante por cuanto abre el horizonte para que el protestantismo posteriormente sea afín al desarrollo del capitalismo, como ya Weber (2012) ha estudiado. Falta, sin embargo, examinar cómo estos procesos de secularización redundan en una teoría política que, aunque apuesta por la monarquía, también abre la puerta para las transformaciones políticas de la modernidad y el nacimiento de la sociedad capitalista contemporánea.

Bibliografía

- Anderson, Perry, 1974. *Passages from Antiquity to Feudalism*. Bristol: NLB.
- Arendt, Hannah, 1998. *The Human Condition*. Chicago y Londres: The University of Chicago Press.
- Aristóteles, 1988. *Política*. Traducción de Manuel García Valdés. Madrid: Gredos
- 2005. *Ética a Nicómaco*. Traducción de José Luis Calvo Martínez. Madrid: Alianza.
- Bhandar, Bren, 2018. *Colonial Lives of Property. Law, Land, and Racial Regimes of Ownership*. X: Duke University Press.
- Bloch, Marc, 2011. *La sociedad feudal*. Traducción de Eduardo Ripoli Perrelló. Madrid: Akal.
- Bodin, Jean, 1997. *Los seis libros de la república*. Traducción de Pedro Bravo Gala. Madrid: Tecnos.
- Brown, Peter, 2012. *Through the Eye of a Needle. Wealth, the Fall of Rome, and the Making of Christianity in the West, 350-550 AD*. Nueva Jersey: Princeton University Press.
- Comby, Jean, 1985. *Para leer la historia de la iglesia. 1. De los orígenes al siglo XV*. Navarra: Verbo Divino.
- Cordero, Eduardo y Eduardo Aldunate, 2008. Evolución histórica del concepto de propiedad. *Revista de Estudios Histórico-Jurídicos*, 30, 345-385.
- Duby, Georges, 1999. *Economía rural y vida campesina en el Occidente medieval*. Buenos Aires: Altaya.
- 2009. *Guerreros y campesinos. Desarrollo inicial de la economía europea, 500-1200*. Madrid: Siglo XXI.

- Fraser, Nancy, 2020. *Los talleres ocultos del capital. Un mapa para la izquierda*. Traducción de Juan Mari Madariaga y Cristina Piña Aldao. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Harvey, David, 2014. *Diecisiete contradicciones y el fin del capitalismo*. Traducción de Juan Mari Madariaga. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Holt, James, 1972. Politics and Property in Early Medieval England. *Past & Present*, 57 (1), 3-52.
- Locke, John, 2003. *Two Treatises of Government and A Letter Concerning Toleration*. New Haven y Londres: Yale University Press.
- Marx, Karl, 2009. Sobre La cuestión judía. En: Bruno Bauer y Karl Marx, *La cuestión judía*. Barcelona: Anthropos/UAM, 127-163.
- Noonan, John T., 1957. *The Scholastic Analysis of Usury*. Cambridge: Harvard University Press.
- Rochabrún, Guillermo, 2007. *Batallas por la teoría. En torno a Marx y el Perú*. Lima: IEP.
- San Agustín, 2007. *La ciudad de Dios. Libros I-VII*. Traducción de Rosa Marina Sáez. Madrid: Gredos.
- s/f. Carta 153. Traducción de Lope Cilleruelo. *San Agustín. Augustinus Hipponensis*. <https://www.augustinus.it/spagnolo/lettere/index2.htm>
- Schlatter, Richard, 1951. *Private Property. The History of an Idea*. Londres: George Allen & Unwin.
- Weber, Max, 2012. *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. Traducción de Luis Legaz Lacambra. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

CRISIS, DEMOCRATIZACIÓN Y REPRODUCCIÓN: EL POTENCIAL REVOLUCIONARIO DE UN ARTE SIN AURA

SARAÍ MILLA

Pontificia Universidad Católica del Perú

Resumen:

El presente trabajo tiene como objetivo analizar la propuesta de Walter Benjamin sobre la posibilidad revolucionaria del arte con el cambio de sus condiciones de producción y recepción. Para ello se estudiará el impacto social y político del surgimiento de un arte sin aura que pone en crisis la autoridad del objeto estético, y que establece nuevas conexiones con su público receptor. Se examinarán los riesgos que ha traído consigo la democratización del arte para comprender de qué manera el poder crítico del arte posaurático inaugura un espacio colectivo para el cuestionamiento y transformación de estructuras establecidas.

Palabras clave:

Arte, política, reproductibilidad técnica, aura, democratización.

Abstract:

The aim of this paper is to analyze Walter Benjamin's proposal on the revolutionary potential of art with the change in its conditions of production and reception. To this end, we will study the social and political impact of the emergence of art without aura, which challenges the authority of the aesthetic object and establishes new connections with its audience. We will examine the risks brought about by the democratization of art to understand how the critical power of post-aura art opens up a collective space for questioning and transforming established structures.

Keywords:

Art, politics, technical reproducibility, aura, democratization.

En “París, capital del siglo XIX” (1935), Walter Benjamin plantea nuevos vínculos entre el desarrollo de la técnica y el cambio en la producción y percepción del arte, a raíz del nuevo ambiente parisino que empieza a surgir desde 1822. Desde la arquitectura ya se podía observar un desprendimiento paulatino del arte con la creación de piezas artificiales relacionadas con el tránsito de personas, como los raíles; y, posteriormente, los pasajes parisinos, con el fin de impulsar el comercio. La pintura también integra mucho más la técnica con la invención de los famosos panoramas, usados para generar una ilusión ambiental simulando los cambios de hora del paisaje natural (Benjamin 2013b, 54-58). En este nuevo escenario urbano ocurre un cambio fundamental en la producción y recepción colectiva del objeto estético. Un hecho histórico que Benjamin cataloga como la pérdida del “aura” de la obra de arte y cuyo impacto social, en la experiencia estética del espectador, permite preguntarnos acerca de la posibilidad de una práctica revolucionaria, en un contexto donde surgen nuevas técnicas de reproducción que han puesto en riesgo el régimen estético aurático¹.

En uno de sus ensayos más célebres, “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica” (1935), que será el eje central de este artículo, Benjamin brinda importantes herramientas para comprender las implicancias políticas de un nuevo arte. El enfoque crítico de dicho ensayo emplea un análisis histórico-materialista del arte bajo un modo de producción capitalista. Así, establece un vínculo entre la reproducción y la ruptura del concepto de arte respecto a siglos anteriores, mediante el uso de nuevos conceptos (Lindroos 1999, 121). Por ello, “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica” es de vital importancia para la comprensión de un concepto complejo y central en la filosofía benjaminiana, a saber, el concepto de aura, sin caer en un error de interpretación de carácter metafísico.

La primera definición de aura se encuentra en el ensayo “Pequeña historia de la fotografía” (1931), donde Benjamin sostiene que el aura es “(...) una trama muy especial de espacio y tiempo: la irreplicable aparición de una lejanía, por cerca que pueda encontrarse” (2013a, 40); otra se encuentra

1 El presente artículo es una versión modificada de una versión más extensa de mi tesis de Licenciatura. Esta se encuentra disponible en el siguiente enlace: <https://tesis.pucp.edu.pe/server/api/core/bitstreams/17ddff18-e4d0-45ec-a6f4-49be1ebd65a5/content>

esbozada en “Sobre algunos motivos en Baudelaire” (1940), aquí el aura, al ser percibida en una cosa, le otorga a esta la capacidad de *devolvernos la mirada*: “Quien es mirado o cree que es mirado levanta la vista. Experimentar el aura de un fenómeno significa dotarle de la capacidad de alzar la vista” (Benjamin 1993, 163). No obstante, podemos observar que la definición de 1931 es retomada en “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica”, aunque se añade una metáfora visual para una mejor interpretación de dicho concepto: el aura es “un entretejido muy especial de espacio y tiempo: aparecimiento único de una lejanía, por más cercana que pueda estar. Reposando en una tarde de verano, seguir la línea montañosa en el horizonte o la extensión de la rama que echa su sombra sobre aquel que reposa, eso quiere decir respirar el aura de estas montañas, de esta rama” (Benjamin 2003, 47).

Desde la imagen de “respirar el aura de estas montañas”, Benjamin vincula el aura y la percepción como un modo de experiencia en la relación con los objetos naturales (2003, 47). Al respecto, Hansen considera que el ensayista emplea este recurso para ilustrar la importancia del desarrollo histórico en el marchitamiento o desvanecimiento del aura de la obra de arte tradicional: “Si la percepción del aura se refiere (...) a una apariencia particular de la naturaleza en, potencialmente, todos los objetos, también se conceptualiza, desde el principio, como dependiente de las condiciones sociales de la percepción, como contingente al cambio histórico” (1987, 187).

En cuanto a “un entretejido muy especial de espacio y tiempo: aparecimiento único de una lejanía, por más cercana que pueda estar”, Benjamin destaca los valores tradicionales de distancia y singularidad, como sinónimos de aquello que no puede ser reproducido o que es irrepetible; lo cual adquiere mayor fundamento con el vínculo que plantea entre el concepto de singularidad y el de autenticidad: “el concepto de la autenticidad del original está constituido por su aquí y ahora; sobre éstos descansa a su vez la idea de una tradición que habría conducido a ese objeto como idéntico a sí mismo hasta el día de hoy” (Benjamin 2003, 42). Con ello se refiere a que la autenticidad de un objeto le otorga una existencia única a lo largo de la historia y la tradición que no puede ser reproducida.

Retomando la interpretación de Hansen, se puede concluir que el aura se encuentra potencialmente en cualquier objeto en tanto que este se encuentre envuelto y conectado con un complejo entramado histórico, material y espacial que le da su propia singularidad o su valor único. Ello también aplica a la obra de arte aurática, pues con el “aparecimiento de una lejanía” Benjamin no se refiere al espacio entre la obra y el espectador, sino a la imposibilidad que tiene el espectador de aprehenderla psicológicamente debido a distintas razones, dentro de las cuales destaca la importancia que ha adquirido la obra en el seno de una tradición (Jennings 2008, 14). Por esta razón, la autenticidad del objeto artístico radica en que esta se limita al original de una obra de arte (Ferris 2008, 105).

La imposibilidad de aprehensión de una obra de arte aurática se debe a los cambios físicos y de propiedad a los que ha estado sometida y a los que le debe su carácter de original. La huella del primer tipo de cambio puede ser fácilmente reconocida mediante un análisis químico o físico; mientras que en el caso de los cambios de propiedad, su huella descansa en la autoridad de la tradición. Esta defiende la autenticidad de una obra de arte sobre la base de su origen en un punto específico de la historia, así como de su valor o relevancia a lo largo del tiempo. La autenticidad de un manuscrito de la Edad Media puede demostrarse si se comprueba que proviene de un archivo del siglo XV; en el caso de la autenticidad del bronce, esta puede ser comprobada mediante análisis químico. De esta manera estamos ante un objeto que es “idéntico a sí mismo”, pese al paso del tiempo (Benjamin 2003, 42).

El ensayista sostiene que dicho valor único e insustituible del arte aurático siempre tiene su fundamento en el ritual o en su “valor para el culto”. La función para el culto fue el modo originario en el que las obras de arte más antiguas se insertaron en el sistema y autoridad de la tradición, pues no perdían su *status* de autenticidad, ya que cumplían un servicio ritual, mágico y religioso. Este es el caso de la estatua de Venus, la cual fue vista como un objeto de culto entre los griegos y como un ídolo maligno entre los clérigos medievales. A pesar de que su valoración se veía afectada por el surgimiento de distintas culturas a lo largo de la historia, la existencia

aurática de una obra nunca logra separarse de su función ritual (Benjamin 2003, 49-50).

Para ilustrar la complejidad del objeto aurático, Benjamin usa la figura del “halo ornamental”; un ornamento o aura que se encuentra en las obras tardías de Van Gogh (Figs. 1, 2 y 3) –como *La noche estrellada* (*The Sterrennacht*, 1889), *El jardín de Daubigny* (1890) y *La iglesia Auvers-sur-Oise* (1890)– en las cuales no vemos una representación exacta de los objetos que nos son familiares o cercanos, sino una expresión subjetiva del artista. Este ornamento no es de carácter místico, como si el aura fuera la esencia de las cosas, o una característica que se encuentra detrás de los objetos. Sin embargo, ello no significa que el aura sea algo que se “encuentre fácilmente” en las cosas, sino que representa un mundo inaccesible (Fürnkäs 2014, 102). Esta inaccesibilidad radica en que la obra aurática desafía al espectador en su recepción y lo invita a observar más allá de la objetividad física de su presencia material: hay un “efecto de extrañamiento”, pues lo cercano o familiar que podamos reconocer en la obra aurática es una apariencia consoladora de aquello que nos es lejano (Echeverría 2003, 14-15).

La importancia de la tradición y del original de la obra de arte aurática es crucial para la propuesta benjaminiana en torno a la reconceptualización del arte. Como se menciona desde “Pequeña historia de la fotografía”, la recepción de las obras de arte tradicionales ha ido cambiando frente a una nueva necesidad de las masas de eliminar aquella “lejanía” de los objetos. De esta manera, los valores tradicionales propios del arte aurático terminan siendo afectados por el desarrollo histórico y ocurre su eventual desvanecimiento por efecto de las nuevas condiciones de reproductibilidad técnica (Benjamin 2013a, 42). La democratización del arte lo despoja de su aura, generando un impacto social en la experiencia colectiva del objeto estético, y se convierte en un arte dirigido a las masas:

Ahora bien, “traer más cerca” de nosotros las cosas (o, más bien, de las masas), es una inclinación actual tan apasionada como la de superar lo irreplicable en cualquier situación, reproduciéndolo. Día a día se hace más acuciante la necesidad de adueñarse del objeto en la máxima cercanía de la imagen o, más bien, de la copia. Y la copia tal como la suministran los periódicos ilustrados y los noticiarios, se distingue de la imagen sin ningún género de dudas. (...) Quitarles la envoltura a los objetos, hacer

trizas su aura, es el rasgo característico de una percepción cuya sensibilidad para todo lo igual del mundo ha crecido tanto que incluso se lo arranca a lo singular mediante la reproducción (Benjamin 2013a, 42).

Con el recorrido histórico y el advenimiento de nuevas técnicas que facilitan la reproducción de los objetos, la distancia temporal respecto al “original” de la obra de arte, así como su significado e interpretación, se va modificando de acuerdo con cada época. Debido a ello, la predominancia del “valor de culto” del arte aurático es mitigada, y adquiere un “valor para la exhibición” relacionada con la mercantilización de la estética (Lindroos 1998, 124-125). Benjamin aborda dicha metamorfosis y sostiene que ocurre una profanación del arte. pues, cuando es despojado de su “valor para el culto”, se mitiga su propia autoridad y se pone de manifiesto su aparente autonomía (2003, 63).

Benjamin le otorgó al arte aurático una autonomía aparente, pues su existencia nunca ha sido independiente, ya que estaba atada a su “valor de culto”; un vínculo que se hizo más notorio cuando empezaba la decadencia de dicho valor. Al respecto, Echevarría considera que la emancipación del aura puede ser vista como una “muerte” que da inicio al arte, aunque, con el devenir de la historia, se le niega una existencia puramente independiente. Aquello que más caracterizaba la obra de arte era el estatus arcaico de su función ritual y, posteriormente, el estatus futuro que integra a la obra de arte para el disfrute cotidiano en su exhibición (Echevarría 2003, 14).

La demanda de las masas ocupa un rol importante en dicha metamorfosis, pues el arte es determinado por el valor de la obra para el sujeto que la produce y consume, el cual está inserto en las nuevas condiciones de la reproductibilidad técnica. Por ello, según lo mencionado hasta ahora, podemos afirmar que la diferencia fundamental respecto al arte aurático es que el arte posaurático, al ser separado del ámbito de la tradición en sus múltiples reproducciones, ya no tiene una existencia única, sino una aparición masiva: “Con la emancipación que saca a los diferentes procedimientos del arte fuera del seno del ritual, aumentan para sus productos las oportunidades de ser exhibidos. Un retrato en busto, que puede ser enviado de un lugar a otro, tiene más probabilidades de ser exhibido que la estatua de un dios, que tiene su lugar fijo en el interior del templo” (Benjamin 2003, 53).

Cabe resaltar que Benjamin es consciente de que las obras de arte han participado de la reproducción a lo largo de la historia, pues “lo que había sido hecho por seres humanos podía siempre ser re-hecho o imitado por otros seres humanos” (2003, 39). Sin embargo, frente a formas o técnicas de reproducción antiguas, como la imitación griega, el vaciado y el acuñamiento, la reproducción técnica de la obra de arte es algo completamente nuevo. Con la xilografía y la imprenta, la gráfica y la escritura lograron ser reproducidas técnicamente; a ello se suma el grabado en cobre y aguafuerte en la Edad Media; y, posteriormente, la litografía a comienzos del siglo XIX. Esta le otorgó a la gráfica la capacidad de acompañarnos en la cotidianidad, pero decenios después el aporte de la litografía quedó superado por la fotografía. La mano dejó de ocupar el rol central en la reproducción de imágenes y fue reemplazada por el ojo, un órgano que captaba más rápido y podía mantener el paso al proceso de aceleración en la reproducción de imágenes. Con estos grandes avances, hacia 1900, la reproducción técnica alcanzó un estándar tan alto que no solo era capaz de someter las obras de arte heredadas, sino que también conquistó su propio terreno en la actividad artística: el arte cinematográfico (Benjamin 2003, 39-41, 60).

Este hecho fue posible gracias a la independencia del original, pues la reproducción de un objeto ya no suele ser considerada como falsificación, frente a la autoridad del original. En el caso de la fotografía, incluso es posible resaltar con facilidad ciertos elementos o partes del original: se puede elegir arbitrariamente un punto de vista con la asequibilidad del lente, además de que posibilita el “congelamiento” de imágenes, sobrepasando la capacidad del ojo humano. Otro aspecto importante de la reproductibilidad es que tiene la capacidad de presentar la réplica del original en lugares que son inalcanzables para este. Es decir, la réplica puede acercarse al receptor en distintas formas, a través de una fotografía, de una reproducción grabada, etc. En este sentido, podemos concluir que la autenticidad “escapa” de la reproducción técnica y pierde su autoridad frente a esta: “La catedral abandona su sitio para ser recibida en el estudio de un amante del arte; la obra coral que fue ejecutada en una sala o a cielo abierto puede ser escuchada en una habitación” (Benjamin 2003, 43).

Hasta ahora las mecánicas de reproducción artística habían salvaguardado la autenticidad y mantenían el carácter único e irrepetible del original de la obra de arte; sin embargo, entre la invención y difusión de la fotografía y el cine, la idea de autenticidad es afectada. Como observa Desideri, la obra de arte entonces, atada a su valor para la exhibición, pierde su estado de encantamiento primitivo donde el valor para el culto prevalecía, y se convierte en una construcción con funciones nuevas. Con la expansión de su función de exhibición, el arte se hace accesible para el público y, al ser expuesto, abre la puerta a la desfascinación y el desencanto (Desideri 2005, 112-113).

Para Benjamin, la desvalorización de la autenticidad radica en el hecho de que la reproducción técnica toca un *Kern* sensible, es decir, el núcleo más inaccesible que reside en la obra de arte; una autoridad indivisible que no posee ningún sustrato físico en la obra de arte y que se transmite a través de la historia de su recepción y del efecto que carga con el “valor de tradición” y el “valor de culto” (2014, 121-122). Así, frente a las condiciones modernas del arte y sus nuevos fines comerciales, la autenticidad deja de estar presente en la experiencia perceptiva y se desvanece todo aquello podía ser transmitido: “La autenticidad de una cosa es la quintaesencia de todo lo que en ella, a partir de su origen, puede ser transmitido como tradición, desde su permanencia material hasta su carácter de testimonio histórico (...); pero lo que se tambalea con él es la autoridad de la cosa, su carga de tradición” (Benjamin 2003, 44).

Debido a ello, Costello considera que la complejidad del aura radica en que no solo requiere un sujeto para ser percibida, sino, además, un modo de percepción circunscrito a un momento histórico. No obstante, no propone comprender el aura como una categoría histórica, sino como una categoría “estructural” a la que pertenece cierta forma de experiencia perceptual que es en sí misma sujeto de transformación a lo largo del tiempo: cuando la capacidad de percibir auráticamente desaparece, nada exhibirá un aura por más tiempo (Costello 2005, 167-168).

El aura, más que una cualidad de los objetos, es un concepto que abarca una experiencia estética distinta al fenómeno que trae consigo la reproducción

técnica en nuevas condiciones materiales. El surgimiento de las masas y su demanda del “acercamiento de las cosas” es, para Benjamin, el condicionamiento social de la decadencia del aura que se vuelve cada vez más irresistible y común gracias a la necesidad de dominar el objeto (2003, 46-48). En la Modernidad, las obras de arte ya no tienen una existencia fija, pues pueden seguir actualizándose. Así, se modifica sustancialmente la existencia y noción de arte (Lindroos 1998, 125).

En este sentido, nuestro análisis sobre la transformación en la forma y contenido de la presentación de la obra de arte invita a preguntarnos por qué Benjamin considera la era de la reproducibilidad técnica como una “segunda naturaleza”. El ensayista plantea una distinción de polos opuestos entre la “primera naturaleza” y la “segunda naturaleza”, cuya diferencia radica en que en el caso de la “primera naturaleza”, la técnica empleada para la fabricación de objetos e imágenes, del ser humano y su entorno, obedecía a una función ritual, fundamental para la sociedad primitiva. La naturaleza siempre ha sido modificada por el ser humano, y por ello Benjamin se refiere a ambas naturalezas como técnicas. Sin embargo, la diferencia crucial radica en que la “segunda naturaleza” es una sociedad producto de una avanzada intervención humana en la naturaleza, liberada de la función ritual. La técnica actúa como una “segunda naturaleza” en tanto que tiene la capacidad de modificar por completo la relación entre el ser humano y su entorno: “el acto culminante de la primera técnica es el sacrificio humano; el de la segunda está en la línea de los aviones teledirigidos, que no requieren de tripulación alguna. (...) El origen de la segunda técnica hay que buscarlo allí donde, por primera vez y con una astucia inconsciente, el ser humano empezó a tomar distancia frente a la naturaleza” (Benjamin 2003, 55-56).

Este cambio es tan profundo que modifica por completo la manera en que percibimos y experimentamos los objetos. De ahí que se pueda afirmar que al referirse a la “segunda naturaleza” como “segunda técnica”, nuestro ensayista la concibe como un enorme *apparatus* (Mourenza 2014, 33). Debido a la aceleración tecnológica, este sistema de aparatos representa la gran capacidad de intervención humana en la naturaleza; sin embargo, el hombre ha dejado de dominarla, o simplemente no ha podido hacerlo. La “segunda naturaleza” ha adquirido, en cierto sentido, la autonomía de

la primera que llevó a las sociedades arcaicas a desarrollar técnicas en búsqueda de su dominio (Benjamin 2003, 55).

Ante ello, Benjamin considera necesario un proceso de aprendizaje, que no le otorgue a la segunda técnica la misma finalidad con la que surgió la primera técnica, a saber la “dominación de la naturaleza”; ni donde el ser humano se someta a las condiciones de la segunda técnica. En su lugar, propone una interacción concertada entre la naturaleza y la humanidad. Benjamin encuentra esa oportunidad en el arte posaurático, el cual ha adquirido una función social que ayuda a este propósito educativo. El cine, en particular, permite que “la constitución de lo humano” se adapte a las fuerzas productivas inauguradas por la nueva técnica (2003, 56-57).

El problema de la interacción entre el hombre y las nuevas producciones técnicas ya era anunciado desde “Pequeña Historia de la fotografía” (1931). Aquí Benjamin resaltó el proceso de adaptación al uso de la fotografía, pues tuvo que abrirse paso en una época donde predominaba visualmente la pintura y otros procedimientos artísticos. Además, con esta invención el ojo se convierte en el órgano principal en la reproducción de imágenes y despoja a la mano de su rol principal; razón por la cual su condición mecánica padeció prejuicios y era vista como una herramienta que amenazaba aquella tradición visual que se remontaba al Renacimiento (De Pedro 2021).

Los prejuicios a la cámara se visibilizan en el retrato como la principal ocupación de la fotografía en sus comienzos pre-industriales, pues el espectador todavía se encuentra en busca de un aura. La expresión única de un rostro humano se presenta como una belleza nostálgica que no puede compararse ni reproducirse. En este sentido, la fotografía todavía se encuentra sujeta a un valor de culto, en tanto que responde al recuerdo de los seres amados, lejanos o fallecidos (Benjamin 2013a, 58). La característica auténtica del aura seguía presente en las primeras personas reproducidas. Por ello, los retratos fotográficos eran vistos como piezas cargadas de vivencias grandes y misteriosas: “No era raro guardarlas en estuches, como si fueran joyas” (Benjamin 2013a, 24).

Debido a la baja sensibilidad de las placas o daguerrotipos, los modelos se encontraban sometidos al tiempo natural y debían permanecer inmóviles por largo tiempo al aire libre para que la imagen pudiera capturarse. Este procedimiento es crucial, pues inducía a los modelos a una concentración absoluta sobre ese instante capturado, acompañado de un ambiente alejado sin interrupciones. De esta manera, modelos como los del fotógrafo David Octavious Hill (Fig. 4) todavía estaban “rodeados de aura”, pues aún estaba presente la huella del tiempo y espacio en las imágenes; un hecho que no ocurre con las fotografías que se realizan en una fracción de segundo, pues los modelos, como Kafka (Fig. 5), ya no necesitan posar por largo tiempo, ni tener contacto con la naturaleza, ya que las fotografías son realizadas en un estudio con elementos artificiales (Benjamin 2013a, 31. 36).

Con el aumento en la velocidad de la óptica y la degeneración de la burguesía imperialista, finalmente la imagen de la fotografía se libera del aura y de sus modelos burgueses. Benjamin resalta las fotografías de Atget (Fig. 6) de las calles de París vacías y su enfoque en lo desechado y olvidado, pues exigen por primera vez que el receptor contemple estas imágenes con un propósito determinado. Al presentar las calles de París como si fueran “un lugar de los hechos”, ya que al estar deshabitadas invitan al receptor a buscar indicios de algún suceso, Atget absorbe el aura de la realidad y emancipa al objeto de esta, convirtiéndose en el logro más importante de la última escuela fotográfica (Benjamin 2013, 40).

Quienes observan dichas fotografías sin aura tienen la inquietud y necesidad de encontrar una forma de acceder a ellas; y es así como surgen los periódicos ilustrados, los cuales responden a dicha necesidad y añaden los pies de foto que se vuelven indispensables por primera vez, sin importar si son correctos o errados, marcando una gran diferencia frente a la pintura (2003, 58). Respecto a esta experiencia visual que otorga la fotografía, Lindroos comenta que “si se temporaliza la idea de fotografía, esta aparece como un documento de la distancia temporal y espacial entre el momento original de cuando fue tomada y cada momento presente en que se ve” (1998, 128).

Con ello, Lindroos retoma la idea de Benjamin, según la cual la reproducción del original puede “ir hacia el receptor” tanto física como mentalmente, para sostener que cuando la distancia entre la obra original y la reproducida se hace transferible, la conciencia de quien percibe dicho acercamiento se ve alterada junto con su comprensión del tiempo y espacio. Es decir, la fotografía otorga una experiencia visual, en la que el sujeto puede confundir el curso cronológico de los acontecimientos. De esta manera, al ser imágenes manipuladas y congeladas en el tiempo, distraen al sujeto de la tendencia a formar una narración continua, transformando su concepción del tiempo histórico (1998, 128).

En comparación con la época pre-industrial, la fotografía industrial desarrolla técnicas reproductivas que responden a una reproducción para las masas. Con este avance la fotografía se vuelve parte de la vanguardia artística, pues abre paso a su uso creativo por parte del colectivo. Se vincula al mundo de la divulgación, la comunicación, la propaganda y se emancipa de los intereses fisonómicos, políticos o científicos de su etapa inicial (De Pedro, 2021a). Es así como la fotografía plantea dificultades a la estética tradicional, pero es con el cine donde adviene una gran revolución que se refleja en la violencia inicial de los teóricos del cine. Benjamin menciona algunas críticas, como las de Abel Gance, quien comparaba el cine con el retorno de los jeroglíficos egipcios; y la de Séverin-Mars, quien concebía el cine como un medio de expresión incomparable en cuya atmósfera solo deberían estar personajes de un noble pensamiento. Estas aseveraciones son, finalmente, un intento de catalogar al cine bajo un “arte” que conserva todavía sus elementos rituales, al mismo tiempo que interpretan el arte del cine como una “incomparable falta de respeto” (Benjamin 2003, 64).

Es con el cine que por primera vez hay una forma de arte que está puramente determinada por su reproductibilidad. Es decir, no es una creación lograda “de un solo golpe” o “de una pieza”, como sucede en las artes plásticas, sino que es un montaje de imágenes que el editor elige y que pueden ser corregidas desde la secuencia de tomas hasta el resultado final: el desempeño de un camarógrafo con su lente no produce arte, sino que este surge recién a partir del montaje. Un ejemplo de ello es *La opinión pública* de Chaplin, quien hizo filmar 125 mil metros de rollo para una película de 3 mil, y así

tener como producción final el montaje de sus mejores escenas (Benjamin 2003, 62, 66). De esta manera, gracias al montaje, el cine modifica profundamente el aparato perceptivo y adquiere la capacidad para despojarse del valor de la tradición, y así generar nuevas experiencias que ya son parte del espectador contemporáneo (De Pedro 2021b).

Los sucesos reproducidos en el cine tienen gran importancia en términos sociales para Benjamin, pues en la grabación el intérprete de cine es sometido a una prueba de desempeño de carácter mecánico, y por ello no se desarrolla ante un público cualquiera, como en las evaluaciones tradicionales. A diferencia de la *performance* de un deportista en un estadio, el valor social de la *performance* actoral depende de un gremio de especialistas que pueden intervenir en cualquier momento. En este sentido, el tipo de examen al que se somete el intérprete no es completamente exhibible al público, pues el despliegue de su rendimiento es evaluado dentro de límites estrechos, posibilitado por el sistema de aparatos : “(...) desde que se encuentra normado por la banda mecánica, el proceso de trabajo da lugar todos los días a innumerables exámenes ante un sistema de pruebas mecanizado” (Benjamin 2003, 67-68).

Así, el cine hace que la propia capacidad de exhibirse, propia de todo desempeño, se convierta en una prueba. El director de filmación es como el director de un examen de aptitudes, y quien actúa bajo los reflectores tiene que satisfacer al mismo tiempo las exigencias del micrófono y de la cámara. Es en esta prueba donde el intérprete tiene que mantener su humanidad ante el sistema de aparatos. Para Benjamin, este hecho despierta el interés de una sociedad inmersa en un gran *apparatus* que despoja de su humanidad a sus integrantes durante el horario laboral. Sin embargo, el actor no logra ser despojado de su humanidad, e incluso la reafirma (Benjamin 2003, 68).

En realidad, la nueva técnica que trae consigo el cine no requiere que el intérprete represente otro personaje ante el público, sino que se representa a sí mismo ante la máquina. Por ello, Benjamin considera que el actor no renuncia a su humanidad, sino que en su accionar renuncia al aura de su persona y del personaje, lo cual lo diferencia de los actores tradicionales. En

tanto que está atado a su aquí y ahora, el aura de un actor de teatro radica en que su interpretación, así como lo interpretado, no puede ser reproducible ni puede hacerse una copia de esta. En cambio, cuando el actor de cine se presenta ante un sistema de aparatos y ya no ante un público, el aura desaparece, pues su interpretación es modificable a conveniencia y reproducible. La representación fílmica puede alcanzar mejores resultados, ya que no depende de la actuación del actor, sino que puede ser usada como un elemento de utilería que es seleccionado según sus aptitudes: "El actor que se desenvuelve en el escenario se identifica con su papel. Al intérprete de cine, muy a menudo, esto le está prohibido" (Benjamin 2003, 70-71).

Otro aspecto que elimina el aura en el cine se debe a la penetración de la realidad por parte del mecanismo cinematográfico, y en particular, por el operador de la cámara. Benjamin considera que su rol es similar al del cirujano, y emplea esa figura para compararlo con la del mago, para resaltar aún más el cambio que trajo consigo el cine, frente a la pintura. El pintor, así como el mago, que cura al enfermo, actúa manteniendo su distancia y solo pone su mano sobre el lienzo; mientras que el cirujano interviene directamente dentro del cuerpo del paciente: "(...) el cirujano renuncia en el instante decisivo a ponerse de hombre a hombre frente a su enfermo; en lugar de ello se introduce operativamente en él" (Benjamin 2003, 80).

El operador de cámara, gracias a su técnica, puede intervenir en la imagen despedazándola y rearmándola como si fuera un cirujano; y debido a ello, la toma fotográfica adquirió una posibilidad inimaginable. Esta deja fuera del campo visual del espectador los elementos que han sido usados para crear la escena, como el aparato de grabación, la maquinaria de iluminación, los asistentes, etc. La escena realizada en un estudio de filmación destaca su diferencia de una realizada en el escenario. En el caso del teatro, el espectador puede reconocer e identificar la ilusión presentada en el escenario; en cambio, en el cine no se encuentra dicha obviedad, pues la consistencia ilusoria ha sido el resultado de la edición. De esta manera, el aparato fotográfico, con ayuda del montaje, ha penetrado en la realidad dándole un aspecto puro, libre de los aparatos que la hicieron posible, pero imposible de lograr sin estos (Benjamin 2003, 79). Así, se crea una realidad

cinematográfica o una realidad artificial que construye una nueva sensibilidad basada en lo discontinuo y fragmentado, en la conexión y repetición (De Pedro 2021b).

Costello realiza una lectura sobre la mitigación de los valores característicos del aura, y sostiene que, con la figura del mago y el cirujano, se pone de manifiesto la dimensión ética del aura que va más allá de la interacción con los objetos. Esto se debe a que el respeto, posibilitado por la autoridad del aura, puede ser entendido como la capacidad de relacionarse con el otro como si fuera un “fin en sí mismo”; una capacidad que se desvanece con la desaparición del aura y que se ve representado en la figura del cirujano, pues el otro es visto como un cuerpo que necesita reparación: “(...) lo que está desapareciendo no es solo nuestra capacidad de apreciar el aura (...), sino nuestra capacidad de percibir o respetar la singularidad, la diferencia o la distancia de cualquier objeto de experiencia, incluido el de las otras personas (Costello 2005, 177). En efecto, el tratamiento de las personas cambia con las nuevas tecnologías, pues, como hemos mencionado, estas se encuentran sometidas a pruebas mecanizadas que mitigan su humanidad: no son fines en sí mismas, sino medios y elementos de un engranaje. Dicha “falta de respeto” a la distancia y a la autenticidad trae consigo una nueva forma de percibir y, por ende, de experimentar y relacionarse con el arte posaurático.

Con un arte que deja atrás su función ritual y que ahora está ligado a su función para la exhibición, cabe preguntarnos de qué manera se genera una experiencia estética potencialmente revolucionaria. Para analizar las nuevas experiencias del objeto artístico en el espectador, Benjamin emplea un enfoque que se aleja de la teoría estética tradicional de su época y establece una teoría materialista del arte influenciada por el marxismo, para mostrarnos un nuevo paradigma (Paetzoldt 1977, 26), el cual toma en cuenta los nuevos vínculos entre las revoluciones políticas y culturales, y las nuevas condiciones materiales.

El desvanecimiento del aura y la mitigación de la autoridad de la tradición conllevan una revolución cultural que tiene como su principal agente a la masa, la cual enfrenta nuevos desafíos en una cotidianidad envuelta por

nuevas maquinarias. Ante ello, la misión pedagógica de Benjamin busca una relación integrada entre humanidad y tecnología, en contraposición a la utilización capitalista e imperialista de la tecnología para el dominio de la naturaleza (Hansen 1999, 327). Desde una perspectiva social y política, nuestro ensayista concibe la técnica como liberación y no como una forma de dominación., pues “(...) lo que exige la nueva realidad no es tanto un arte nuevo, cuanto la superación del arte y su transformación en una práctica de vida que ponga el aparato técnico al servicio de una nueva relación de las masas con la realidad natural y social” (Zamora 2020, 144).

Por esta razón, la propuesta benjaminiana para redefinir la estética es vital para comprender una época donde la experiencia de la masa ya no está sometida a los valores auráticos, y donde destacan nuevas formas de percepción como la percepción visual, táctil y el *shock*. En ese sentido, Benjamin recupera el sentido original griego de *aisthēsis* (percepción sensible y afectiva) para vincular la estética con una experiencia perceptiva compleja que reconfigura la propia percepción del espacio y tiempo; una propuesta que va más allá de una concepción moderna que prioriza la recepción contemplativa-reflexiva y se distancia del cuerpo (Lindroos 1998, 59-60). Esto se debe a que el modo de recepción de las obras de arte auráticas ya no predomina en la experiencia estética, sino que se genera una recepción en la distracción que empieza a expandirse en todos los ámbitos del arte (Benjamin 2003, 94).

Cabe acotar en este punto que, si bien la teoría de la distracción benjaminiana está relacionada con el entretenimiento, a nuestro autor le interesa principalmente la percepción visual y la percepción táctil. Para comprender estos conceptos es importante mencionar el rol que ocupa la masa en estos tipos de percepción, pues tiene un nuevo rol participativo en la obra de arte que es juzgado como una forma de participación inculta: “(...) las masas buscan diversión en la obra de arte, mientras que el amante del arte se acerca a ésta con recogimiento. Para las masas, la obra de arte sería una ocasión de entretenimiento; para el amante del arte, ella es un objeto de su devoción”. (Benjamin 2003, 92). De esta manera, Benjamin presenta el “recogimiento” y la diversión como dos formas de experiencia estética contrapuestas, marcadas por la presencia y ausencia del aura, respectivamente.

El modo de recepción de una obra en el amante del arte está mayormente relacionado con la actividad contemplativa, pues se hunde o “se recoge” en la obra, y así esta mantiene su autoridad. En cambio, la participación de la masa en la obra de arte es distinta, pues cuando esta se distrae, somete la obra a ella y la envuelve (Benjamin 2003, 93).

El cuerpo colectivo empieza a cobrar mayor importancia no solo para el entorno artístico, sino también a nivel social, ya que ocupa su propio espacio en el despliegue de la vida urbana en un contexto capitalista industrial. En “París, capital del siglo XIX” (1939), Benjamin relaciona la figura del «*flâneur*» o el “caballero paseante de la calle” de Baudelaire con la búsqueda de distracción como parte de los mecanismos de la vida urbana. La ciudad no evoca la contemplación por parte del que merodea por sus calles; genera nuevos tipos de distracción que dan pie a la exhibición de mercancías, como es el caso de los grandes almacenes: “La multitud es el velo tras el cual la fantasmagoría ciudadana viene a guiñar el ojo al paseante, dado que de este modo la ciudad tanto es paisaje como habitación” (2013b, 96).

Podríamos afirmar que la animación fantasmagórica de la ciudad que distrae al *flâneur* también se encuentra en el cine, pues los objetos y accesorios de una película pueden adquirir igual importancia que el actor, quien también es un accesorio frente al sistema de aparatos. Por esta razón, Eiland sostiene que los objetos adquieren vida propia como si fueran parte de un cuento de hadas (2005, 10). El cine es un espacio que atrae a las masas con la experiencia que ofrece. Las producciones cinematográficas se han acercado al público de tal manera que le ayuda a formarse una representación del mundo circundante, pues abarca y enfoca con su lente aquellos aspectos y ambientes que suelen pasar desapercibidos en la vida cotidiana (Benjamin 2003, 85-86). Por ello, Duhamel redujo al cine a una forma de espectáculo que no requería de concentración o de alguna capacidad para pensar, y que está destinado a personas preocupadas y agobiadas por el trabajo que tienen el deseo de volverse un “star” en Los Ángeles. Así, la industria capitalista fomenta el culto a las estrellas de Hollywood, exhibiendo a sus actores como mercancía (Benjamin 2003, 92).

A pesar de ello, Benjamin observa las oportunidades revolucionarias que se han abierto a la masa. En la exhibición de las personalidades artísticas hay un signo de autoridad de la masa, de ahí que se hable de la importancia de “llegar al público”: “El intérprete de cine no deja de estar consciente de esto ni por un instante. Al estar ante el sistema de aparatos, sabe que en última instancia con quien tiene que vérselas es con la masa. Es esta masa la que habrá de supervisarlo” (Benjamin 2003, 73). Así, el desempeño artístico es sometido a la supervisión de un público no visible que, dada la ausencia de la autoridad aurática, puede ser su propio crítico especializado y juzgar una producción cinematográfica (Benjamin 2003, 74). De esta manera, el arte ha adquirido una importancia social, ya que interactúa de manera más cercana al público y le otorga a este autoridad.

Con la reproducción técnica, el arte se vuelve accesible a las masas. De la mano de una percepción que también es dispersa, la masa no contempla un objeto, sino que presta atención a diversas cosas, con el *fluir* de las imágenes. En ello radica la crisis del objeto estético, pues su recepción tradicional se ha visto alterada por la tecnologización y mercantilización de las cosas (Eiland 2005, 11). En la misma línea, Ferris destaca que la función del arte ha cambiado con las formas artísticas basadas en la tecnología y ha creado un cuerpo colectivo para su recepción. Así, la crisis del objeto estético implica una crisis que amenaza con la desaparición de la función tradicional del arte en una economía capitalista burguesa, lo cual abre nuevas formas de participación política (Ferris 2008, 105).

Para profundizar aún más en la relación de masas con la obra de arte posaurática, Benjamin utiliza como ejemplo la arquitectura, pues considera que es una forma artística que desde antaño ha estado destinada a la recepción colectiva y, por ende, le permitirá analizar los modos de percepción que operan en la recepción distraída del público: “La recepción de los edificios acontece de una doble manera: por el uso y por la percepción de los mismos. O mejor dicho: de manera táctil y de manera visual. (Benjamin 2003, 93). Nuestro ensayista advierte que dichos modos de recepción no se refieren a la experiencia de los turistas ante un edificio famoso, donde ocurre una atención concentrada y contemplativa al observar atentamente. Si bien ello es propio de una percepción visual, en realidad muchas veces la

arquitectura no necesita de un “atender tenso”, sino que el transeúnte nota las edificaciones estando “de pasada” (2003, 94).

Benjamin explica que “las tareas que se le plantean al aparato de la percepción humana en épocas de inflexión histórica no pueden cumplirse por la vía de la simple visión, es decir, de la contemplación. Se realizan paulatinamente, por acostumbramiento, según las indicaciones de la aprehensión táctil” (2003, 94). Al respecto, Ferris interpreta que el elemento crucial de la percepción táctil es el hábito que se da a partir de la constante interacción de nuestros cuerpos con los edificios. Al mismo tiempo, esta percepción se produce por el hecho de que, por la misma costumbre, no entra en juego aquella percepción visual que se preocupa por un edificio (Ferris 2008, 109).

Este vínculo entre la percepción táctil y visual ya no solo se encuentra en la arquitectura, sino que se extiende a otros campos de percepción visual. Un hecho que Benjamin observa con mayor claridad en el cine, por medio de la experiencia del *shock*, entendida como el efecto de choque en la constante sucesión de imágenes. El cine “ (...) hace retroceder al valor de culto no sólo por el hecho de que pone al público en una actitud examinante, sino también porque esta actitud examinante no incluye un estado de atención dentro de la sala de proyección. El público es un examinador, pero un examinador distraído” (Benjamin 2003, 95).

Retomando la misión pedagógica de Benjamin, el cine, entonces, representa una gran oportunidad para lograr una interacción concertada entre la humanidad y la segunda técnica, pues la experiencia del *shock* funciona como entrenamiento para que las personas se adapten a las nuevas formas de recepción táctil. En ello radica la función social del cine, pues entrena a nuestros cuerpos para que se adapten a una constante interacción con un gran sistema de aparatos (Benjamin 2003, 56). De esta manera, los ciudadanos son entrenados para adquirir una vigilancia práctica que les permite prestar atención a los peligros de la vida moderna, sin dejar de realizar sus tareas (Eiland 2005, 6). Dicho entrenamiento es necesario en el campo laboral, pues la voluntad de los obreros no importa, sino que su tarea es netamente mecánica. Es decir, dejan de lado su humanidad para organizar

sus movimientos en base a la velocidad de la producción (Benjamin 1993, 147).

Además de la percepción táctil y visual, Benjamin traslada el concepto psicoanalítico del “pulsional inconsciente” para señalar los nuevos alcances de la experiencia visual. En el ensayo de 1935 habla particularmente de un “inconsciente óptico” del cine:

Con las ampliaciones se expande el espacio; con las tomas en cámara lenta, el movimiento. (...) en el lugar del espacio trabajado concientemente (sic) por el hombre, aparece otro, trabajado inconscientemente. (...) Es aquí donde interviene la cámara con todos sus accesorios, sus soportes y andamios; con su interrumpir y aislar el decurso, con su extenderlo y atraparlo, con su magnificado y minimizado. Sólo gracias a ella tenemos la experiencia de lo visual inconsciente, del mismo modo en que, gracias al psicoanálisis, la tenemos de lo pulsional inconsciente (2003, 86-87).

Como precisa Ibarlucía, en el momento en que el cine enfoca aquellos aspectos de la vida que están fuera del espectro común de las percepciones sensoriales, se relaciona estrechamente con el “inconsciente pulsional”. Con su enfoque fuera de lo cotidiano, posibilita a la “percepción colectiva” apropiarse de un modo de percepción individual propia del soñador o del psicótico, y ahora el colectivo puede vivir una experiencia soñadora (Ibarlucía 2022, 13). Es decir, al traer a lo visual aquello que ha sido reprimido en el inconsciente, el cine supera el límite heracliteano que no consideraba posible la vida en común durante el sueño:

Muchas de las deformaciones y estereotipos, de las mutaciones y catástrofes que pueden afectar al mundo óptico en las películas lo afectan de hecho en psicosis, en alucinaciones, en sueños (...) el cine ha abierto una brecha en la antigua verdad heracliteana (...) Y lo ha hecho, por cierto, mucho menos a través de representaciones del mundo onírico que a través de creaciones de figuras del sueño colectivo, como el ratón Mickey que hoy da la vuelta al mundo (Benjamin 2003, 87).

A juicio de Benjamin, los sucesos grotescos que ocurren en las películas americanas y los antiguos *cartoons* Disney, mediante la presentación de fantasías sádicas o alucinaciones masoquistas, son altamente consumidos por un público que vive las secuelas de las nuevas tecnificaciones

alcanzando un estado crítico de carácter psicótico (Benjamin 2003, 87-88). Entre las figuras del “sueño colectivo” en la modernidad, el ratón Mickey fue ícono de la cultura visual, ya que sus *cartoons* trataban temas de la vida adulta, además de retratar el estilo de vida de la época (Ibarlucía 2022, 4).

Debido a la proximidad táctil con los aparatos y a las nuevas preocupaciones del siglo XX, una concepción estética vinculada a las afecciones humanas en las nuevas formas de percepción no solo nos permite comprender mejor el nuevo panorama social, sino también analizar sucesos políticos, como el fascismo, que responden a una época caracterizada por el desvanecimiento del aura, como veremos a continuación.

Si bien la masa adquiere autoridad con la supervisión, Benjamin no ignora los peligros a los que está expuesta. Como uno de los representantes del pensamiento marxista moderno, vincula la relevancia política del surgimiento de fenómenos de masas a un hecho histórico como el crecimiento de la proletarianización y la llegada del fascismo (Benjamin 2003, 96). El proletariado es una clase social desposeída que emerge a medida que la propiedad se convierte en capital del comercio y la industria, por lo cual su tarea revolucionaria radica en la eliminación de las condiciones que hicieron posible la existencia de esta clase obrera (Marx 1974, 90). El facismo representa un peligro para lograrlo, pues desvincula a las masas de su rol político y social, a saber, de su conciencia de clase (Benjamin 2003, 74).

El fascismo como Estado totalitario, moviliza a la masa mediante la estetización de la vida política, lo cual desemboca en la estetización de la guerra para movilizar los medios técnicos; todo ello mientras mantiene sus condiciones de propiedad heredadas: “sólo la guerra vuelve posible movilizar el conjunto de los medios técnicos del presente bajo el mantenimiento de las relaciones de propiedad” (Benjamin 2003, 96-97). Para Benjamin, este es el riesgo que ha traído consigo el ideal de *l'art pour l'art* (“el arte por el arte”) que defendía un arte independiente, sin interés por su impacto social y sin comprometerse con cualquier cuestión política. La “estetización de la política” es la consecuencia de una concepción autónoma y pura del arte, en la cual no importa la justicia o injusticia de la guerra, ni los daños que ocasione (2003, 50).

La apología fascista de la guerra es promovida en el Manifiesto de Marinetti, “Estética futurista de la guerra”, en el cual se sostiene que los elementos utilizados en la guerra representan la superación y dominio del hombre frente a la máquina, así como la superación de los límites humanos:

(...) la guerra es bella porque, gracias a las máscaras antigás, a los megáfonos que causan terror, a los lanzallamas y los pequeños tanques, ella funda el dominio del hombre sobre la máquina sometida. La guerra es bella porque inaugura la metalización soñada del cuerpo humano. (...) La guerra es bella porque unifica en una gran sinfonía el fuego de los fusiles, los cañonazos, los silencios, los perfumes y hedores de la putrefacción. La guerra es bella porque crea nuevas arquitecturas como la de los grandes tanques, la de los aviones en escuadrones geométricos, la de las espirales de humo en las aldeas en llamas, y muchas otras cosas (citado en Benjamin 2003, 97).

De esta manera Marinetti busca romper con la tradición artística italiana, mediante la exaltación de las máquinas y la velocidad con la que se desplazan. En efecto, la llegada de las máquinas y sus facciones geométricas, así como los desastres de la guerra, son elementos que podemos encontrar en obras futuristas, como las de Umberto Boccioni (Figs. 7 y 8). En sus pinturas *La Strada Entra Nella Casa* (1911) y *Visiones simultáneas* (1911-1912), Boccioni retrata la sinfonía en las nuevas formas de interacción entre máquinas y humanos, pues las máquinas forman parte del paisaje. Es así como la política solo es medida por su belleza. Cualquier parámetro extra-estético, incluso la discusión en torno a las pérdidas humanas, no es tomado en cuenta a la hora de juzgar la actividad artística: hay una primacía estética pura, donde la obra de arte evade las preguntas éticas y políticas (Paredes 2009, 93).

El estudio de Paredes añade que la arquitectura también ocupó un rol central en la organización de las masas como actividad artística. Hitler y Mussolini estetizaron la política enalteciendo al artista y a su capacidad para moldear y producir una obra de arte, que se refleja en las plazas gigantes y en la creación de espacios deportivos para que la masa se vea a sí misma: “(...) la arquitectura se entremezcla con la política para consumir la obra de arte deseada por el Führer. Aquí no se hace simplemente un uso

político del arte, sino que la política misma se realiza como obra de arte” (Paredes 2009, 94).

En estos hechos, Benjamin observa la búsqueda de una contemplación de un aura inexistente en la destrucción de la humanidad. Las nuevas experiencias posauráticas como el *shock* y la percepción táctil predominaban en los usos bélicos de las nuevas tecnologías para dominar las fuerzas humanas y sociales. Podemos encontrarlos en el *shock* de los proyectiles, en la velocidad de las balas, e incluso en la organización de las masas mediante la arquitectura. Nuestro autor concluye que la sociedad todavía no estaba lista para integrar los métodos de reproducción técnica y, al mismo tiempo, estas nuevas técnicas no habían avanzado lo suficiente como para evitar su uso bélico (Benjamin 2003, 98). A pesar de ello, Benjamin busca promover un arte que use las nuevas tecnologías, para impulsar un accionar revolucionario en el público espectador, inaugurando así un nuevo debate en torno a la posibilidad de una crítica práctica en el arte posaurático.

Bajo el concepto de técnica, nuestro ensayista logra acercar la obra de arte a su contenido social. En la medida en que el arte posaurático no mantiene en secreto su producción técnica, se hace accesible a un análisis materialista y hace más evidente la relación entre producción y cultura, entre arte y política (Paetzold 1977, 26). En líneas generales, podemos afirmar que el advenimiento de la técnica no solo trae un cambio en la institución artística, sino también en la vida política. Benjamin observa que de la misma manera en que el arte ha alcanzado mayor exhibición ante la masa supervisora, los asuntos y personajes políticos son juzgados y mostrados de manera inmediata a una gran cantidad de personas. Esto también ocurre con los dictadores de la época; sin embargo, Benjamin los considera triunfantes ante la masa, del mismo modo en que triunfa el actor de cine considerado como una estrella de Hollywood: “La radio y el cine no sólo transforman la función del intérprete profesional, sino igualmente la función de aquel que, como lo hace el hombre político, se interpreta a sí mismo ante estos medios” (2003, 107).

Si la propia dinámica de la discusión de los asuntos políticos se ha visto alterada con la nueva técnica, entonces no sorprende el hecho de que para

la filosofía benjaminiana, el aspecto del cambio sea central para comprender el potencial revolucionario del arte. Desde la teoría crítica, podríamos sostener que Benjamin entiende el cambio como aquello que afecta a las estructuras y a las prácticas sociales, y es el arte posaurático el que impulsa a lograrlo. Así, el arte es un recurso para la crítica, pues al liberarse de su función ritual, hizo notoria la falsa autonomía del arte. Por esta razón, frente a discusiones con Theodor Adorno, Benjamin reafirma su postura de que la obra de arte aurática no alberga en sí misma un elemento crítico y revolucionario, pues la experiencia del espectador ya está socavada por la unilateralidad en la relación entre sujeto y la autoridad del objeto. En realidad, la crítica empieza ahí donde ocurre un cambio de práctica, y justamente es en la época de la reproductibilidad técnica, donde el arte puede intervenir activamente en las prácticas sociales debido a que las nuevas formas de percepción sensorial adquieren una mayor predominancia en las prácticas comunitarias (Bertram 2015, 7-12).

Si bien es cierto que el arte posaurático es crítico en la medida en que genera un cambio en la práctica social, cabe recordar aquellas formas en las que ha sido utilizado de tal modo que lo han alejado de su elemento crítico. Por un lado, la recepción distraída en el entretenimiento fue aprovechada por la industria capitalista y su culto a las estrellas; por otro lado, el fascismo emplea la estetización de la política, además de la exaltación del dictador como el artista que moldea las masas para alejar a la clase proletaria de su misión política. Debido a ello, si bien las masas han adquirido su propio espacio y autoridad para juzgar, su potencial revolucionario no finaliza ahí.

En su conferencia titulada “El autor como productor” (1934), nuestro ensayista se centra en la importancia del manejo de la técnica por parte del autor de la obra de arte para potenciar su poder crítico. Aborda el aporte del dramaturgo Bertolt Brecht sobre la exigencia hacia los intelectuales y concuerda en que el autor de una obra debe ir más allá de servirse de los medios de producción y transformarlos en función de la lucha de clases. Benjamin está de acuerdo con ello, pues de lo contrario la obra de arte estaría encasillada como una experiencia de renovación espiritual, como lo creía el fascismo:

“La publicación de las *Versuche*”, escribe el dramaturgo en su introducción a la serie de escritos que llevan este título, “se produjo en un momento en que ciertas obras ya no debían ser experiencias individuales (tener el carácter de obras) sino que debían, más bien, referirse a la utilización (transformación) de ciertos institutos e instituciones.” Lo deseable no es la renovación espiritual, como proclaman los fascistas: se sugieren innovaciones técnicas (Benjamin 2008, 85).

A esta discusión sobre el modo de usar la técnica, Benjamin añade la distinción que planteó el escritor soviético Sergei Tretiakov entre los escritores que son meramente informativos y espectadores, de aquellos que son operativos e intervienen activamente. Dicha capacidad de acción es parte de una época donde el entrenamiento especializado en competencia literaria, que otorgaba exclusividad y autoridad al autor, ya no es requisito para que un lector se convierta en un escritor: la distinción entre autor y público empieza a desaparecer (Benjamin 2008, 81-83).

La comprensión del autor como productor representa una oportunidad de acción política. Sin embargo, Benjamin critica a la izquierda intelectual burguesa porque considera que su potencial político revolucionario es contraproducente para la lucha de clases. En particular, plantea que los movimientos políticos literarios de Alemania como *New Objectivity* y *Activism*, tenían una función contrarrevolucionaria en la medida que los autores solo manifiestan su sentir solidario con el proletariado sin tomar acción como productores; además, critica la “regla de los intelectuales”, indiferentes a su oportunidad de acción dentro del proceso de producción, lo cual le da un enfoque individualista a su actividad política y no en vista de su capacidad para organizarse y organizar a otros:

Pero ¿adónde le lleva esto, ya que políticamente lo decisivo no es el pensamiento privado, sino, como expresó Brecht, el arte de pensar en la cabeza de los demás? [...] el lugar del intelectual en la lucha de clases solo puede identificarse –o, mejor, elegirse– en función de su posición en el proceso de producción” (Benjamin 2008, 84-85).

De esta manera, en la era posaurática incluso la concepción del intelectual debe ser actualizada. Sin embargo, cabe aclarar que la tarea de pensar “en la cabeza de los demás” no significa que Benjamin esté a favor de la politización del arte, la cual fue empleada por el socialismo en respuesta al

fascismo (2003, 99). Esta subordinación de las producciones artísticas a las estrategias políticas de la URSS, que terminan presentándose mayormente a modo de propaganda, es un hecho que abre paso para que Benjamin aborde la problemática en torno al estatus revolucionario del arte (Sandoval 2019). El filósofo considera que el despojo de la autonomía artística contradice el propio potencial revolucionario del arte, y con ello renuncia a su función social organizadora. Si bien la postura política del autor y de su obra es importante, no es suficiente para organizar a las masas, pues el “pensar en los otros” no implica someterlos, sino inspirarlos a que se conviertan en productores. Esto no se puede lograr con un arte politizado o supeditado a una utilidad política que elimina la libertad creativa (Benjamin 2008, 89).

Aunque el elemento creativo en el arte sea importante, Benjamin critica aquella innovación artística que no busca la crítica social ni cambia la lógica de mercado. Este sería el caso de la fotografía publicitaria y la moda, donde se abstrae un objeto de su contexto histórico y se presenta como un objeto nuevo para el consumo público (Gelderloos 2014, 553). Así, cuestiona la tendencia fotográfica contemporánea que seguía el fotógrafo alemán, Albert Renger-Patzsch (Figs. 9 y 10), pues considera que “ha conseguido transformar incluso la miseria –al aprehenderla de un modo elegantemente perfeccionado– en objeto de goce” (Benjamin 2008, 87).

Por el contrario, el teatro épico de Brecht es uno de los grandes ejemplos para observar cómo el autor es capaz de alterar las nuevas formas de producción e inspirar a la crítica social. Con ayuda del montaje para perturbar la trama, el público es obligado a adoptar cierta actitud en el proceso de producción de la obra. Es así como Brecht, en opinión de Benjamin, logró cambiar la conexión funcional entre el escenario y el público; el texto y la representación; el director y el actor. En lugar de ocasionar en el público diversos sentimientos a través de la trama, como en el teatro tradicional, el teatro épico se ocupa de alejarlo de forma duradera, a través del pensamiento, de las condiciones en las que vive (Benjamin 2008, 90-91). Con ello Brecht no busca aislar al público de su realidad, sino distanciarlo de tal manera que lo inspire a pensar o reflexionar acerca de su posición en las estructuras sociales, políticas y económicas. Es en este sentido que, en comparación con el realismo socialista que subordina el arte para educar

al pueblo cultural y políticamente (Sandoval, 2019), Benjamin no considera necesario dicho sometimiento y encuentra en situaciones aparentemente irracionales una oportunidad para que la masa piense por sí misma. En lugar de abogar por métodos estrictamente educativos, el ensayista incluso encuentra en las risas ocasionadas por el teatro de Brecht una oportunidad para que el público piense (2008, 91).

Así, Benjamin reconoce la capacidad libre de organización y pensamiento del espectador sin la necesidad de someterlo a un arte que retrata estrictamente su condición de trabajador. Un hecho que es posible en la medida en que el autor goza de su libertad creativa, permitiéndole alterar los aparatos que utiliza para crear su arte. Con ello podemos observar que “El autor como productor” complementa “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica”: mientras que en uno se resalta el valor político y social del arte posaurático en las masas receptoras; en “El autor como productor” se enfatiza la oportunidad de acción política gracias a los distintos medios de producción.

Podemos concluir que la trituración del aura de la obra de arte, con el surgimiento de nuevas técnicas de reproducción, ha posibilitado el cuestionamiento de la autoridad del objeto estético gracias a una nueva recepción colectiva del objeto artístico. Si bien la recepción en la distracción trae peligros para la liberación de las masas, pues la libertad creativa en el uso de la técnica es aprovechada por el fascismo y el capitalismo industrial, las nuevas prácticas sociales en torno a las obras de arte han brindado una oportunidad política revolucionaria, pero no a la masa y a los autores. Se ha ampliado su capacidad creativa para producir arte y modificar los aparatos de los cuales se sirven para lograrlo. Estas innovaciones no solo representan un progreso técnico, sino también político en tanto que mejorarán la capacidad de organización de la masa para tomar posición en la lucha de clases, pues ahora la relación entre productor y espectador es más cooperativa, a tal punto que el espectador puede convertirse en productor. De esta forma, el poder crítico del arte posaurático brinda la oportunidad tanto a los artistas como a los espectadores para tomar acción frente a su contexto social, político y económico.

Bibliografía

- Benjamin, Walter, 1993. Sobre algunos temas en Baudelaire. En: *Poesía y capitalismo: Iluminaciones II*. Traducción de Jesús Aguirre. Madrid: Taurus.
- 2003. *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*. Traducción de Bolívar Echevarría. México, D. F.: Itaca.
- 2008. The Author as Producer. En: *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media*, ed. Michael Jennings. Cambridge, MA: Belknap Press.
- 2013a. Pequeña historia de la fotografía. En: *Sobre la fotografía*. Traducción de José Muñoz. Valencia: Pre-Textos.
- 2013b. *Obras. Libro V/vol.1: Obra de los pasajes 1*. Editado por Rolf Tiedemann. Traducción de Juan Barja. Madrid: Abada Editores.
- Bertram, Georg, 2015. Benjamin and Adorno on Art as Critical Practice. En: *The Aesthetic Ground of Critical Theory: New Readings of Benjamin and Adorno*, ed. Nathan Ross. Lanham, MD: Rowman & Littlefield, 1-16.
- Costello, Diarmuid, 2005. Aura, Face, Photography: Re-reading Benjamin Today. En: *Walter Benjamin and Art*, ed. Andrew Benjamin. New York: Continuum, 164-184.
- De Pedro, Antonio, 2021a. La fotografía: el arte que nació de la mercancía. Red de Estudios Visuales Latinoamericanos (ReVlat). <https://www.revlat.com/single-post/la-fotograf%C3%ADa-el-arte-que-naci%C3%B3-de-la-mercanc%C3%ADa>. Consultado: 21 septiembre 2025.
- De Pedro, Antonio, 2021b. Walter Benjamin. A propósito del cine. Red de Estudios Visuales Latinoamericanos (ReVlat). <https://www.revlat.com/single-post/walter-benjamin-a-prop%C3%B3sito-del-cine>. Consultado: 21 septiembre 2025.
- Desideri, Fabrizio, 2005. The Mimetic Bond: Benjamin and the Question of Technology. En: *Walter Benjamin and Art*, ed. Andrew Benjamin. New York: Continuum, 108-120.
- Eiland, Howard, 2005. Reception in Distraction. En: *Walter Benjamin and Art*, ed. Andrew Benjamin. New York: Continuum, 3-13.
- Ferris, David, 2008. *The Cambridge Introduction to Walter Benjamin*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fürnkäs, Josef, 2014. Aura. En: *Conceptos de Walter Benjamin*, eds. Michael Opitz y Erdmut Wizisla. Buenos Aires: La Cuarenta, 83-158.
- Gelderloos, Carl, 2014. Simply Reproducing Reality — Brecht, Benjamin, and Renger-Patzsch on Photography. *German Studies Review* 37 (3), 549-573.
- Hansen, Miriam, 1987. Benjamin, Cinema and Experience: "The Blue Flower in the Land of Technology". *New German Critique* 40, 179-224.

- Ibarlucía, Ricardo, 2022. El Ratón Mickey como figura de lo no-humano en Walter Benjamin: el Märchen, la nueva risa y el ojo surreal del cine. Conferencia presentada en la IV Jornada Walter Benjamin, Universidad Nacional de La Plata, Ensenada, Argentina, 19-21 de octubre de 2022.
- Jennings, Michael, 2008. Editors' Introduction. En: *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media*, ed. Michael Jennings. Cambridge, MA: Belknap Press, 1-18.
- Lindroos, Kia, 1998. *Now-Time | Image-Space: Temporalization of Politics in Walter Benjamin's Philosophy of History and Art*. Jyväskylä: University of Jyväskylä (SoPhi Academic Press).
- Marx, Karl y Friedrich Engels, 1974. *La ideología alemana: crítica de la novísima filosofía alemana en las personas de sus representantes Feuerbach, B. Bauer y Stirner y del socialismo alemán en las de sus diferentes profetas*. Traducción de Wenceslao Roces. Barcelona: Ediciones Grijalbo.
- Mourenza, David, 2014. Walter Benjamin, Film and the 'Anthropological-Materialist' Project. White Rose eTheses Online. https://etheses.whiterose.ac.uk/id/eprint/8041/1/Mourenza_D_FAHACS_PhD_2014.pdf. Consultado: 30 septiembre 2025
- Paetzoldt, Heinz y Sue Westphal, 1977. Walter Benjamin's Theory of the End of Art. *International Journal of Sociology* 7 (1), 25-75.
- Paredes, Diego, 2009. De la estetización de la política a la política de la estética. *Revista de Estudios Sociales* 34, 91-98.
- Sandoval, Enrique, 2019. Walter Benjamin: Estética militante vs. conciencia de clase. Colectivo Ratio. <https://ratiocolectivo.wixsite.com/ratio/post/2019/08/15/walter-benjamin-est%C3%A9tica-militante-vs-conciencia-de-clase>. Consultado: 21 septiembre 2025.
- Zamora, José, 2020. El arte como lugarteniente de la liberación bloqueada: Th. W. Adorno ante la tesis benjaminiana de la politización del arte (Parte I: W. Benjamin). *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica* 11 (11-12), 139-174.

Galería de imágenes

Fig. 1
Van Gogh, Vincent,
La noche estrellada,
óleo sobre lienzo,
73.7 x 92.1 cm,
MoMA, 1889.



Fig. 2
Van Gogh, Vincent,
El jardín de Daubigny,
óleo sobre lienzo,
51 cm x 51,2 cm,
Museo Van Gogh,
1890.





Fig. 3
Van Gogh, Vincent, *La iglesia de Auvers-sur-Oise*, óleo sobre lienzo,
74,5 x 92.3 cm, Musée d'Orsay, 1890.



Fig. 4
Hill y Adamson. Sir John Wortley y Georgiana Short Wortley.
Colección Manuel Álvarez Bravo, 1846.



Fig. 5
Retrato de Franz Kafka cuando
era niño [reproducción],
7.25 x 11 cm, Leo Baeck Institute
[F 11140], sin fecha.



Fig. 6
Atget, E. Rue de la Montagne-Sainte-Genève, 17.7 x 22.5 cm, Gilman Collection, 1924.

Fig. 7
Boccioni, Umberto
(1882-1916),
La calle entra en la casa, óleo sobre
lienzo, 100 x 100 cm.
Museo estatal de
Hannover, 1911.

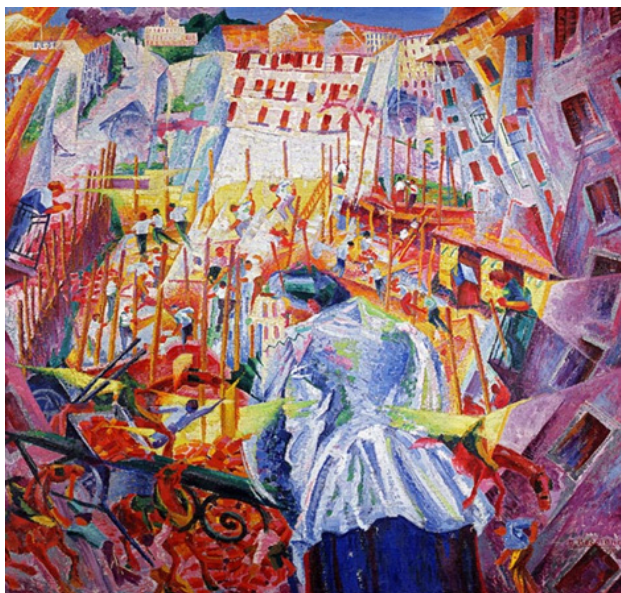


Fig. 8
Boccioni, Umberto
(1882-1916),
Visiones simultáneas,
óleo sobre lienzo,
60 x 60 cm,
Museo de Heydt,
1911-1912.





Fig. 9
Regner-Patzsch, Albert.
*Grúa móvil con lingotes de
hierro en Herrenwyk.*
Gelatin Silver Print,
23 x 17.1 cm. (9.1 x 6.7 in.),
1928.



Fig. 10
Regner-Patzsch, Albert. *Una pequeña valla*
Gelatin Silver Print,
23.3 x 38.5 cm. (9.2 x 15.2 in.), 1925-1926.

GÉNERO Y PSEUDOSIMPATÍA: APUNTES EN TORNO A LA MELANCOLÍA DE GÉNERO EN JUDITH BUTLER DESDE MAX SCHELER

CARLO ORELLANO

Pontificia Universidad Católica del Perú

Resumen:

El presente trabajo busca establecer una relación entre el fenómeno de la asunción de identidad de género, de acuerdo con la interpretación *queer* que Judith Butler hace de la melancolía freudiana, y los casos de “pseudosimpatía” planteados por el fenomenólogo Max Scheler. Tras dedicar las dos primeras secciones a la explicación de los pensamientos de los filósofos mencionados, se procede en los párrafos finales a señalar los puntos en común y se trazan caminos para futuras investigaciones.

Palabras clave:

Teoría *queer*, fenomenología, performatividad, simpatía, género.

Abstract:

This paper seeks to establish a relationship between the phenomenon of gender identity assumption, according to Judith Butler's *queer* interpretation of Freudian melancholy, and the cases of “pseudo-sympathy” proposed by phenomenologist Max Scheler. After devoting the first two sections to explaining the thoughts of the aforementioned philosophers, the final paragraphs highlight the points in common and outline avenues for future research.

Keywords:

Queer theory, phenomenology, performativity, sympathy, gender.

El presente trabajo tiene como objetivo establecer una relación entre el fenómeno de la asunción de la identidad de género, cuestión que Judith Butler describe como un proceso melancólico en términos psicoanalíticos, y determinados tipos de pseudosimpatía a los que Max Scheler hiciese referencia en su libro *Esencia y formas de la simpatía*. Para ello, una primera sección estará dedicada a explicar el planteamiento de Butler, incidiendo en aspectos de su propuesta de la performatividad de género allí donde resulte necesario; a su vez, en una segunda sección, procederemos a señalar puntualmente las formulaciones schelerianas y a contrastarlas con las explicaciones dadas en la primera sección. Finalmente, ofreceremos unas reflexiones inspiradas en la investigación a modo de cierre.

§1

El asunto del género resultó medular en la primera etapa de la obra de Judith Butler, desde que esta captase la atención del público académico con *Gender Trouble*¹. Uno de los ejes de dicho texto radica en lo que entendemos por sujeto y, específicamente, por lo que entenderíamos por “sujeto del feminismo” (*GD*, 43); es decir, plantea explícitamente qué es lo que entendemos por “mujer” y cómo podríamos darle una respuesta a dicha interrogante sin caer en una serie de aporías.

Dentro de esta línea, uno de los primeros problemas que aborda es cómo podría defenderse la distinción entre sexo y género. Esto resultaría problemático debido a la manera como suele entenderse aquel respecto a este:

Si se refuta el *carácter invariable* del sexo, quizás esta construcción denominada “sexo” esté tan culturalmente construida como el género; de hecho, quizá siempre fue género, con el resultado de que la distinción entre sexo y género no existe como tal (*GD*, 51; cursivas añadidas).

El carácter invariable del que se hace mención en la cita anterior hace referencia a la creencia que, en términos de Butler, le asignaría al sexo una

¹ *El género en disputa* (en adelante, *GD*). Para efectos del presente trabajo, emplearemos en todo momento la traducción de María Antonia Muñoz (Butler 2017).

dimensión “pre-discursiva” o “natural”. Como explicaría en un ensayo posterior, la naturaleza suele entenderse como una “página en blanco carente de vida, como aquello que está, por así decirlo, muerto desde siempre”, idea que vendría a nosotros como herencia de la Modernidad (Butler 2011, 61). Esto implicaría entender, de la misma forma, como una suerte de *tabula rasa* la dimensión sexual, corporal o, en última instancia, material del sujeto, en la cual el género vendría simplemente a imprimirse.

Esto tiene alcances en la manera misma como comprendemos la naturaleza, por cuanto esta, dentro de su carácter “mudo”, sería identificada con lo femenino “que espera la significación proporcionada por un sujeto masculino opuesto” en una suerte de “dialéctica misógina” (GD, 94). Como dirían otras voces dentro de la tradición feminista, los cuerpos de las mujeres o los territorios habrían sido, “ancestralmente, cognitivamente [afines]” a la idea de una naturaleza pasiva (Segato 2013, 34). Gracias a esto, se entiende por qué Butler critica la visión tradicional que entendiese el par sexo/género como equivalente, en términos estructuralistas, a lo crudo/lo cocido de Lévi-Strauss (GD, 95). Lo que resulta más relevante para nuestra investigación, no obstante, es el hecho de que, a raíz de lo anterior, se concluiría que el cuerpo no puede ser entendido como una base biológica objetiva o “ancla epistémica” ajena a todo factor cultural²:

Si el género es la construcción social del sexo y solo es posible tener acceso a este sexo mediante su construcción, luego, aparentemente lo que ocurre es no solo que el sexo es absorbido por el género, sino que *el sexo llega a ser algo semejante a una ficción*, tal vez una fantasía, retroactivamente instalada en un sitio (...) al cual no hay acceso directo (Butler 2011, 62; cursivas añadidas).

El sexo y el género se tornarían “estables” a partir de su constante repetición o puesta en escena: es esta repetición constante la que, validada con discursos biomédicos, le brinda al cuerpo la apariencia de ser independiente del

2 Es parte, pues, de la propuesta de Butler el hecho de reconocer “la falta de un fundamento ontológico último que trascienda el universo social e histórico de la significación”, si bien su postura performativa se diferenciará de otras por entender que dicha falta de fundamento es constitutiva de lo óntico y no, por el contrario, un elemento que deba ser eliminado (Sabsay 2012, 138). En otras palabras, toda determinación implicará un exterior constitutivo que no podríamos aspirar a erradicar.

discurso, en una suerte de “coagulación epistémica” (De Mauro 2015, 13). La obtención de la identidad de género por parte de los sujetos, entonces, implicará más aspectos que el meramente social: hay que buscar la raíz del proceso también en la corporalidad y en su correspondencia inevitable con la psique³.

Es, en este punto, donde resulta necesario tomar en cuenta la formulación de la “melancolía de género” planteada por la autora. Butler retoma el planteamiento de melancolía freudiana y su relación con el duelo para explicar cómo podría operar el proceso de asunción de una identidad de género. En ese sentido, formula conexiones intertextuales en la obra de Freud para fundamentar que, de la misma manera como para este, “el mecanismo de la melancolía [sería] una parte fundamental para la ‘formación del yo’ y el carácter”, dicho proceso sería igualmente relevante para los aspectos relacionados al género (GD, 123).

De acuerdo con la explicación ofrecida por la filósofa, la melancolía, tal como la habría entendido Freud, sería uno de los mecanismos a través de los cuales un individuo podría psíquicamente lidiar con el duelo. La característica central del proceso melancólico radicaría en el hecho de que, ante la pérdida y la imposibilidad de enfrentarla, el objeto perdido “se convierte en parte del yo por medio de la interiorización constante de [sus] atributos” (GD, 123). Esto conducirá a que el otro interiorizado surja “dentro del yo como una voz o instancia crítica”, que dialoga con el yo y llega a censurarlo (GD, 128). En términos psicoanalíticos, será parte de la melancolía el que se construya un super-yo hipercrítico, cuya censura incluirá aspectos propios de la sexualidad:

3 En otras palabras, el “proceso de incorporación de normas sociales (...) es también y fundamentalmente un proceso de corporización de estas normas” (Sabsay 2012, 137). Butler misma advierte que el hecho de reconocer la indisolubilidad entre discurso y materialidad no implica postular una relación causal entre aquel y esta (Butler 2011, 57). Una forma de ahondar en esta problemática relación podría ser la psicoanalítica: ya Freud, desde sus primeros escritos, habría entendido por “psicoterapia” no una acción sobre la psique, sino desde la psique hacia malestares tanto corporales como anímicos (Freud 1986, 115). Este punto, por supuesto, escapa de los límites del presente trabajo y quedaría pendiente de investigación.

De esta forma el ideal del yo sirve como una instancia interior de castigo y tabú que, para Freud, refuerza la identidad de género mediante la recanalización y la exaltación apropiadas del deseo (*GD*, 130).

Esta manera “apropiada” de vivir el deseo sexual sería, conforme a Butler, la heterosexual, conclusión a la que llega luego de discutir el rol que tendría, dentro del proceso melancólico, el tabú contra el incesto planteado en términos psicoanalíticos. La autora llega a esta conclusión tras señalar que, si dicha prohibición, dentro del planteamiento freudiano, constituye parte del proceso de constitución del carácter del sujeto, debe ser igualmente inherente al proceso un tabú contra la homosexualidad, por cuanto el tabú contra el incesto presupone ya la dirección que tomará el deseo⁴. Es, por todo esto, que puede posteriormente afirmar, en su ensayo “Género melancólico”⁵, lo siguiente:

Si este amor (el homosexual) está excluido desde el principio, entonces no puede ocurrir, y si ocurre, de seguro no ocurrió. Si ocurre, ello es solo bajo el signo oficial de su prohibición y negación. Cuando ciertos tipos de pérdidas son impuestas por unas *prohibiciones culturalmente dominantes*, ello da lugar a una *forma culturalmente dominante de melancolía*, la cual señala la internalización de la carga homosexual no llorada y no llorable. Y cuando no existe ningún reconocimiento o discurso público con el cual pueda nombrarse y llorarse la pérdida, la melancolía adopta dimensiones culturales de enorme trascendencia contemporánea. (...). En este sentido, podríamos pensar que la “masculinidad” y la “feminidad” se forman y consolidan mediante identificaciones que se componen en parte de duelo no reconocido (*Mel*, 154; cursivas añadidas).

Las cursivas anteriores resultan relevantes, debido a que nos permiten comprender que el asunto no se restringirá al proceso de constitución del sujeto, sino que englobará también un aspecto social, histórico y cultural que entra en juego a través de un “ideal de rectitud social”, que bien puede ser “común de una familia, de una clase o de una nación” (*Mel*, 156). Para poder establecer las relaciones con los distintos tipos de pseudosimpatía que brindará Scheler, resultará crucial tomar en cuenta tres elementos

4 Es decir, presupone que el hijo habría de censurar el deseo inicial que habría sentido por la madre, cuestión que trata el deseo ya en términos de una relación heterosexual.

5 En adelante, *Mel*. Recurriremos en todo momento a la traducción de Jacqueline Cruz (Butler 2001).

presentes en la melancolía del género: (a) la imposición cultural del género, (b) el género como imitación y (c) el género como ritual.

El punto (a) es visto como consecuencia de la imposición del deseo heterosexual como obligatorio: al ser el tabú contra la homosexualidad parte del núcleo constitutivo del sujeto y la cultura⁶, a la vez que, como vimos inicialmente, el “sexo” no podría entenderse sin aquello que sería su elaboración cultural, el género, la distinción entre lo masculino y lo femenino no serían previos a la imposición del deseo heterosexual, sino que serían “consecución” de ella (*Mel*, 150). Al vivir el sujeto el género dentro de la matriz de estas prohibiciones, podríamos plantear, entonces, que vive sumido en dicha imposición y en un “pánico al género”:

Como resultado, el miedo al deseo homosexual puede provocarle a una mujer pánico a estar perdiendo su feminidad, a no ser una mujer, a no ser ya una mujer como se debe, a, aun no siendo propiamente un hombre, ser como si lo fuese y por tanto de algún modo monstruosa. Mientras que el terror al deseo homosexual puede inspirarle a un hombre terror a ser visto como femenino, a ser feminizado, a no ser ya un hombre como se debe, a ser un hombre “fallido” o a ser en algún sentido una figura monstruosa y abyecta (*Mel*, 151).

La cuestión (b) se relaciona con lo señalado anteriormente en el sentido de que la “ansiedad” por calzar dentro de un género u otro podría llevarnos a cuestionarnos si existe realmente alguien que encarne propiamente lo masculino o su opuesto, lo femenino. Para Butler, la respuesta sería negativa: siguiendo a Michel Foucault, entendería el género como un “ideal regulatorio” (Butler 2011, 57) al cual, podríamos decir, nos aproximaríamos asintóticamente conforme nos guiásemos por los ideales impuestos, mas nunca podríamos propiamente alcanzar:

6 Es pertinente traer a colación el hecho de que, para Freud, el tabú tiene implicancias sociales más allá de los casos aislados de problemas psicológicos o, en general, de escenarios culturales concretos: “¿Mas por qué dedicar nuestro interés a este enigma del tabú? A mi juicio, no solo porque todo problema psicológico merece que se intente su solución, sino también por otras razones. Sospechamos, en efecto, que el tabú de los polinesios no nos es tan ajeno como al principio lo parece y que la esencia de las prohibiciones tradicionales y éticas a las que, por nuestra parte, obedecemos pudiera poseer una cierta afinidad con este tabú primitivo (...)” (Freud 2011, 37).

La formación de un sujeto exige una identificación con el fantasma normativo del sexo y esta identificación se da a través de *un repudio que produce un campo de abyección, un repudio sin el cual el sujeto no puede emerger*. Este es un repudio que crea la valencia para la abyección y su condición de espectro amenazador para el sujeto. Por otra parte, la materialización de un sexo dado será esencial para la regularización de las prácticas identificatorias que *procurarán persistentemente que el sujeto rechace la identificación con la abyección del sexo* (Butler, 2011, 60; cursivas añadidas).

La asunción de una identidad de género sería, entonces, un proceso a través del cual nos identificamos con un “fantasma” inalcanzable, a lo cual, desde nuestro punto de vista, haría referencia Butler cuando califica a la heterosexualidad de “precaria”, ya que esta no se erigiría en términos puramente positivos, sino que requeriría de la negación, entendida como prohibición, de la homosexualidad (Mel, 150). Es en consonancia con este último punto como debe entenderse la “abyección” sobre la cual hiciésemos hincapié en la cita anterior: más allá del hecho de que, en sentido freudiano, todo tabú traiga consigo prohibiciones que no necesariamente posean un fundamento racional (Freud 2011, 32), hemos de ver aquí uno de los signos característicos de la propuesta butleriana.

Así, para la filósofa sería importante reconocer la abyección producto de un “repudio fundacional” (Butler 2011, 60) como inherente a nuestra vida individual y social. De esta forma, aun cuando parte de su pensamiento versa sobre la “constatación de la falta de fundamento ontológico” en lo que respecta al proceso de constitución del sujeto, esto no desemboca en una “homologación a nivel óntico” o, en otras palabras, a la afirmación de que “muerto Dios, todo vale” (Sabsay 2012, 138-139). Por el contrario, para la autora, es necesario no perder de vista el que exista un campo de abyección, un “vacío necesario” o un “exterior constitutivo [que] marca el horizonte a partir del cual se hace necesario rever una y otra vez las condiciones bajo las cuales este vacío es incesantemente clausurado” (Sabsay 2012, 140)⁷. En

7 Resulta oportuno señalar que la intérprete brinda esta afirmación luego de haber hecho explícita su relación con la diferencia ontológica propuesta por Heidegger y, a partir de la lectura que de esta hiciese Olivier Marchart, el hecho de que “si bien la dimensión ontológica nos es por definición inaccesible, este vacío ontológico es irreductible y establece los parámetros desde los cuales lo óntico se revela siempre como necesariamente insuficiente. Este

otras palabras, los entes estarán organizados en determinadas jerarquías a partir de diversas variables, como su género o su orientación sexual.

Todo lo anterior resulta necesario para poder llegar al punto (c): el género visto como una suerte de ritual. Butler misma reconoce que este es uno de los puntos medulares de la performatividad de género que postula, la cual incluiría la idea de que “el género se produce como una repetición ritualizada de convenciones, y que este ritual es impuesto socialmente gracias en parte a la fuerza de la heterosexualidad preceptiva” (Mel, 159). Las convenciones a través de las cuales, pues, se introduce la heterosexualidad no resultan esporádicas o puntuales, sino que implicarían una constante reiteración. En otras palabras, la heterosexualidad es “falsamente monolítica” (Mel, 164) y requeriría, en realidad, de una negación continua de los vínculos homosexuales para mantener su distancia frente a la abyección:

(...) cuando un hombre actúa en *drag* como mujer, la “imitación” que se atribuye al *drag* se toma como una “imitación” de la feminidad, pero no se suele ver la “feminidad” que se imita como, a su vez, una imitación. Sin embargo, *si aceptamos que el género es adquirido, que el género es asumido en relación con ideales que nunca son del todo habitados por nadie, entonces la feminidad es un ideal que siempre es solo “imitado”*. Por consiguiente, el *drag* imita la estructura imitativa del género, desenmascarando a este como imitación (Mel, 160; cursivas añadidas).

Aunque, en los textos abarcados en el presente trabajo, la autora no brinda una definición de “ritual”, esta puede entenderse, a partir de lo anterior, gracias al hecho mismo de que la performatividad significa “nunca por primera vez”: significa “por segunda vez y hasta ‘n’ número de veces” (Schechner 2011, 36-37). Esto es, finalmente, a lo que la filósofa podría hacer referencia al hablar de la reiteración, propia del carácter ritual o performativo del género, en término de “convenciones”: estas convenciones no le pertenecen al sujeto que las realiza, sino que son conductas que “existen independientemente de los actores que las realizan”, cuestión que es común a toda ritualización, sea del género, sea de una “realidad sociocultural” distinta “como en

vacío no se puede obliterar; al contrario, es precisamente esta falta la que fundamenta todo gesto de fijación de sentido que, de hecho, no es algo distinto del intento de clausura (siempre momentáneo) de ese vacío ontológico fundamental” (Sabsay 2012, 139).

la pasión de Cristo o la recreación en Bali de la lucha entre Rangda y Barong” (Schechner 2011, 36). Sin necesidad de ahondar en lo vivido por culturas no occidentales, basta con pensar en cómo el sacramento de la Eucaristía no busca “imitar” la última cena, sino que la re-crea: “el viernes Santo de 1998 está más cerca del día original de la crucifixión que un día [cualquiera] de verano de 1997” (Taylor 2014, 78). Hechos estos análisis, hemos de pasar a la exposición de la postura de Scheler para someter ambos puntos de vista a contrapunto y, de esa manera, hacer patente su relevancia.

§2

Scheler emplea el término “pseudosimpatía” en su obra *Esencia y formas de la simpatía*⁸ al discutir, específicamente, uno de los casos de las denominadas teorías genéticas⁹ que él rechaza (EFS, 79). Previamente, no obstante, habla de casos de “simpatía”, entre comillas que él mismo emplea, para hablar de conductas que “solo sirve[n] para aprehender, comprender y eventualmente vivir las mismas (‘sentir las mismas’) vivencias que otro”, las cuales sería necesario distinguir de la “simpatía propiamente dicha” (EFS, 39). En ese sentido, nos tomamos la libertad de hablar de “pseudosimpatía” para todos estos casos en los que, aparentemente, estaríamos frente a un caso de simpatía, si bien no lo serían tal bajo la mirada del autor.

Vale complementar lo anterior señalando que no es sencillo definir qué es la simpatía para el filósofo. Como él mismo señala, el simpatizar no consiste meramente en vivir o sentir lo mismo que otro y, sin embargo, no deja implicar el hecho de “sentir el sentimiento ajeno” (Ávila 2011, 50); en ese sentido, podríamos complementar lo anterior con los requerimientos que Scheler mismo plantea para la simpatía propiamente dicha:

8 En adelante, EFS. Emplearemos en todo momento la traducción de José Gaos (Scheler 2005).

9 No resulta vano aclarar que estas teorías “genéticas” a las que Scheler alude reciben este calificativo por parte del autor debido a que consideran que la simpatía tendría su origen o “génesis” en las vivencias del propio yo, cuestión que el filósofo rechaza: la simpatía tiene, fenoménicamente, una “dirección inmediata” que no es la del propio sujeto, sino la del otro (EFS, 79).

- La conciencia de sí
- El sentimiento de sí
- La distancia vivida respecto del prójimo
- a vida propia del otro (*EFS*, 83) o, en otras palabras, la individualidad del prójimo (*EFS*, 78)

Cabe pensar que la razón por la cual Scheler no habría brindado una definición específica para la simpatía y, más bien, haya dedicado extensas secciones de su obra a la discusión de los casos que no concuerdan con ella tendría fundamento en la manera como él mismo entendía la manera del conocer y del dar a conocer fenomenológicos:

(...) el significado de las palabras que emplea el fenomenólogo, así como las unidades significativas de sus proposiciones pronunciadas o escritas, no “dicen” aquello a lo que el fenomenólogo se refiere de manera que el oyente o lector llegue a conocer, mediante ello, una idea que antes no conocía. Sino que aquí las palabras y proposiciones son solamente invitaciones y estímulos elegidos por su eficacia, por así decir, para que el interpelado vea lo mismo que aquello a lo que el fenomenólogo se refiere como hablante (...) (Scheler, citado en Chu 2020, 253).

En todo caso, resulta relevante para nuestra investigación mencionar cuatro “hechos por completo diferentes” que Scheler enumera en un momento de su obra (*EFS*, 44):

- 1) “El inmediato simpatizar con otro”
- 2) “La congratulación ‘por’ su alegría y compasión ‘de’ su padecer”
- 3) “El mero contagio afectivo”
- 4) “La genuina unificación afectiva”

Los casos (1) y (2) serán considerados casos de simpatía por el autor, por lo que no serán abordados en el presente trabajo; procederemos, por el contrario, a ocuparnos de los dos últimos casos mencionados. A ellos, hemos de sumar un último caso que resultará importante para nuestro contraste con Butler: el caso de la tradición y sus efectos.

Respecto al caso (3), Scheler se pronuncia señalando que no se trata de un caso de simpatía, ya que “es característico del contagio tener lugar

pura y simplemente entre estados afectivos y no presuponer en general ningún saber de la alegría ajena" (*EFS*, 47). No se considera, en este caso, ninguna suerte de distancia respecto del otro o la individualidad del otro, como vimos que se cuenta entre los requisitos de la real simpatía; es más, las vivencias afectivas ajenas podrían estar completamente ausentes y bastaría con contagiarnos, por ejemplo, de "la jubilosidad de un paisaje de primavera" o "la tenebrosa oscuridad de un tiempo lluvioso"¹⁰ (*EFS*, p. 48).

Resulta relevante, respecto a este caso de pseudosimpatía, recurrir a la siguiente parte del texto:

(...) los sentimientos correspondientes crecen en avalancha, por decirlo así. El sentimiento surgido por contagio contagia a su vez por mediación de la expresión y de la imitación, de suerte que también crece el sentimiento contagioso; este contagia a su vez, etc. En todos los casos de exaltación de masas, incluso en la formación de la llamada "opinión pública", es singularmente esta reciprocidad del contagio que va acumulándose lo que conduce al desbordamiento del movimiento colectivo emocional (...). Es, en efecto, el proceso mismo del contagio el que hace brotar de sí fines que rebasan los designios de todos los individuos (*EFS*, 48).

Dados los términos que el autor emplea en estos casos, como al hablar de "desbordamiento" y "exaltación", así como al introducir más adelante la cuestión del contagio en relación al "buen humor" que uno podría buscar obtener voluntariamente al entrar en una reunión (*EFS*, 49), queda claro que lo que tiene en mente es, básicamente, el estado sentimental o sentimiento que se pasa de una persona a otra, como él mismo dirá, de forma "involuntaria" (*EFS*, 48) y sin que haya, pues, una comprensión del sentir del otro o una toma de distancia respecto de este. Sin embargo, llama la atención el hecho de que Scheler trajese a colación la cuestión de la "opinión pública" al discutir este punto.

Así, aunque Scheler hace hincapié en el contenido "emocional", podríamos detenernos a pensar en las conductas que se siguiesen de dichas

10 Es decir, basta con lo que Scheler denomina, en otra obra, "caracteres anímicos emocionales", tales como "la tranquilidad de un río" o "la serenidad del cielo" (Scheler 2001, 360-361). Estos, pues, son distinguibles de los "estados sentimentales" o propiamente sentimientos que uno pudiese tener o, más precisamente, en cuyos estados uno pudiese encontrarse.

emociones, cuestión que, de alguna manera, él habría tenido en mente al plantear que “la ‘masa’ en acción [es] arrastrada tan fácilmente más allá de las intenciones de todos los individuos y [hace] cosas que nadie ‘quiere’ y de las cuales nadie ‘responde’” (*EFS*, 48). Este verse arrastrado hacia una acción, acaso, podría no limitarse a momentos concretos que viniesen acompañados de intensos y pasajeros estados emocionales, sino que podría, como ocurre en el caso de las opiniones de uso corriente, relacionarse con las modas y, en ese sentido, vincularse con los factores de género que fuesen discutidos en nuestra primera sección.

Así, en la sección anterior, al discutir el punto (b), el del género como imitación, fue posible hablar de una “ansiedad de género” creada en las personas por la imposición social de los ideales regulatorios de lo masculino y lo femenino. Si bien es necesario aclarar que esta ansiedad no necesariamente tendría que ser entendida como un estado sentimental propiamente dicho, sí podría desembocar en una serie de ideas que terminen moldeando el actuar de las personas más allá de lo que estas conscientemente pudiesen ver. En ese sentido, podríamos encontrar un paralelo con la cuestión de la “opinión pública” planteada por Scheler.

No resulta descabellado pensar, por su parte, que estas “opiniones” devengan convenciones, y es allí donde podemos abordar parte del punto (c), el del género como ritual. Estas convenciones consisten en una serie de actos reiterativos que protegen al sujeto y a la sociedad del campo abyecto frente al cual se constituyen; el repudio, entonces, que sí podría entenderse como una emoción, podría ser fruto de un contagio afectivo, particularmente en casos donde pudiese devenir en campañas de oposición u odio crecientes hacia la obtención de derechos por parte de personas no heterosexuales. Por su parte, la convención misma consiste en una determinada forma de actuar, tal como la ansiedad del género mencionada en el párrafo anterior resultaría exigiendo, cuestión que entraría también en este caso de pseudosimpatía scheleriana.

Respecto al caso (4), “la genuina unificación afectiva”, Scheler señala que se trataría, “por decirlo así, [de] un caso límite del contagio” (*EFS*, 51); explica, además, que se trataría de un caso tal debido a que ya no solo se tornaría

propio el estado sentimental de otro, sino que nos identificaríamos completamente con ese yo ajeno¹¹. Una de las características que cabe resaltar de este proceso es que no siempre sería únicamente momentáneo, como el caso de los “éxtasis”, sino que podría “durar largo tiempo e incluso hacerse habitual en fases enteras de la vida” (*EFS*, 51).

Otra distinción que el filósofo trazará se basará en la “polaridad” que tome el fenómeno:

Estos casos presentan dos tipos polares: el idiopático y el heteropático. Es decir, la unificación afectiva puede producirse en la dirección en que el yo ajeno es totalmente producido por el propio –insertado en este–, resultando completamente destronado y depuesto de sus derechos, por decirlo así, en su existencia y esencia para la conciencia; y la unificación afectiva puede producirse de tal suerte que “yo” (en sentido formal) esté tan consternado, preso e hipnóticamente encadenado por el otro yo (en el sentido material e individual), que en el lugar de mi yo formal aparezca llenándolo el yo individual ajeno (...) (*EFS*, 51-52).

Vale mencionar que habría casos que no entrarían en dicha clasificación, tal como el del “acto sexual por amor”, en el cual se da una suerte de “fusión mutua” y no la pérdida de un yo en beneficio de otro (*EFS*, 59). Para efectos de nuestro trabajo, sin embargo, serán los casos que Scheler denomina heteropáticos los que nos interesen y, específicamente, nos remitiremos a dos: los casos de unificación afectiva totémica y los fenómenos religiosos místicos.

El caso de la unificación afectiva totémica es atribuido a miembros de pueblos o tribus no occidentales¹², en los cuales se dan casos de identificaciones de sus miembros con la “especie del animal totémico”:

11 La unificación afectiva no solo sería un caso límite del contagio afectivo, sino que podría tener su origen en este (Ávila 2011, 53). Dados los ejemplos que Scheler dará posteriormente, cabe pensar en las ceremonias rituales, en las cuales podría primero contagiarse el estado sentimental entre los participantes para, luego, pasar a identificarse con, por ejemplo, el animal totémico, el ancestro o la divinidad comunes al grupo.

12 Estrictamente, Scheler habla de “pueblos más inferiores en estado de naturaleza” (*EFS*, p. 52). Esto, sin embargo, puede comprenderse tomando el espíritu de su tiempo, en el cual los estudios etnográficos fueron surgiendo. Ejemplo de esto es el ya citado Freud, contemporáneo de Scheler, quien también habla, al entrar a discutir la cuestión del totemismo, acerca de pueblos “salvajes y semisalvajes” en estadios evolutivos previos al de su tiempo (Freud 2011, 9).

No se trata simplemente de que los destinos (...) del totemista estén misteriosamente enlazados por mero modo causal con su animal totémico: este enlace es más bien la simple consecuencia de una verdadera identidad. Hasta con material inanimado (objetivamente), por ejemplo, con determinadas piedras (...) se da este identificarse. También entra aquí la estricta identificación del hombre con su antepasado (*EFS*, 52).

Estos casos se entenderán como heteropáticos en el sentido de que no es el yo del totemista el que hace que surja el yo del animal totémico, sino que el primero es anulado para que le sobrevenga el segundo, el cual sería objeto de identificación no solo para dicho totemista, sino también para los demás miembros de la tribu que pudiesen estar participando del ritual. Se entiende, de esta forma, el paralelo que existe entre este fenómeno y el de las religiones místicas: en estas, “gracias a la producción del éxtasis, el iniciado se sabe verdaderamente idéntico con el ser, la vida y el destino del dios y de la diosa: ‘se vuelve’ el dios” (*EFS*, 53).

Resulta pertinente contrastar estos casos con lo que señalásemos en la primera sección, punto (c), respecto al género como ritual. Tal como fuese dicho, este ritual implicaba ciertas convenciones, las cuales podrían relacionarse con las “opiniones públicas” del mero contagio afectivo, para, posteriormente, conducir a una genuina identificación con lo que, en ese momento, denominásemos el ideal regulatorio de “mujer” o “varón”. Esto podemos afirmarlo en tanto habría una identificación con dicho ideal, el cual no habitamos propiamente nosotros, a través de la realización de acciones que no nos pertenecen, sino que nos vienen impuestas¹³.

De esta manera, pues, hemos podido relacionar dos casos de pseudosimpatía con las maneras (b) y (c) de comprender el género que expusiésemos en la primera sección del trabajo. Queda, pues, abordar la cuestión (a), la imposición cultural del género. Para ello, será necesario remitirnos a un último concepto scheleriano: el de la tradición, cuestión respecto de la cual el autor menciona lo siguiente:

13 La cuestión de la realización de las acciones se vuelve más evidente si tomamos en cuenta que, para Butler, “cuerpo” no hace meramente referencia a la materialidad, sino también a sus “movimientos” y “contornos” (Butler 2011, 58).

La “tradición” es una transmisión de vivencias –sea transmisión de ideas o de impulso de acciones- que *representa lo contrario de una mera “comunicación”, “enseñanza” e igualmente de una imitación consciente.* (...) [J]uzgo que “A es B” porque el prójimo juzga así y sin saber que el prójimo juzga así, es decir, “co”-juzgo simplemente el juicio ajeno, *sin que el acto de “comprender” el “sentido” del juicio ajeno se destaque por separado del acto de juicio propio*; siento, por ejemplo, sed de venganza o ira, o amor a una causa, a un partido, porque lo hace mi entorno o porque lo han hecho mis antepasados, pero tomo estas emociones que experimento por una [cosa] como sentimientos míos y como fundadas en la naturaleza de la [cosa] (...) sin sospechar el origen. En esto consiste la *fuerza vinculatoria* de la tradición (...) (EFS, 75-7; cursivas añadidas).

La tradición, entonces, implica el que se transmitan ideas o tendencias a la realización de acciones sin que haya una comunicación explícita de las mismas o, en todo caso, sin que haya una conciencia de que dichos elementos están siendo transmitidos o recibidos. Este proceso, como dice Scheler, no consiste en una “imitación consciente”, expresión que nos permite jugar con los conceptos psicoanalíticos para trazar un mejor paralelo con el punto (a): como fuese parte del análisis de Butler expuesto previamente, el proceso de asunción de una identidad de género se daría en la psique sin que fuésemos conscientes de ello y a través de una imposición de los ideales de la sociedad en capas profundamente ocultas de la psicología tanto individual como colectiva, como viene a ser la cuestión del tabú.

Los ideales de la sociedad mencionados podrían relacionarse con lo transmitido por la tradición, cuestión que, al incluir Scheler dentro de los transmisores a los “partidos” políticos, nos permitiría ampliar el asunto a diversos aspectos del ámbito social y no reducirlo únicamente a los antepasados o al ámbito familiar. De esa forma, podemos cerrar la sección indicando cómo la tradición, al hacernos vivir en el pasado “sin saber que es en el pasado en donde vivimos” (EFS, 76), bien podría parangonarse con las imposiciones de género que surgen junto a la obligatoriedad de la heterosexualidad analizada por Butler¹⁴.

14 Resulta interesante mencionar la existente “distinción entre valores individuales y colectivos, como el valor que alguien porta en tanto individualidad personal y el que porta como miembro de una clase social o de una profesión” (Chu 2020, 262). En el presente trabajo, el tema del valor no ha sido abordado; sin embargo, al pensar que hay valores que se muestran a clases sociales o profesiones, podríamos pensar que habría también valores que se muestran

§3. REFLEXIONES FINALES

El tema de la identidad de género y la heterosexualidad, así como las formas abyectas o rechazadas de vida que se instituyen a raíz de ellas, constituyó parte del presente trabajo. Ello se debió no solo al hecho de que resultase ineludible abordar aquellos tópicos para exponer los análisis butlerianos, sino también porque, además, muestra uno de los ángulos del potencial que el pensamiento de Scheler podría tener en las discusiones políticas actuales¹⁵. Así, respecto a lo primero, voces desde los estudios trans señalan cómo, en el caso específico de esta población, a estas personas se les arrebató el cuerpo en aras de mantener los ideales de género correspondientes a la división entre lo masculino y lo femenino¹⁶.

Sin pasar por alto los problemas específicos que las personas trans enfrentan, podemos preguntarnos hasta qué punto se nos arrebató, de una u otra manera, el cuerpo a todos y cada uno de nosotros. En ese sentido, Scheler, al señalarnos lo que la simpatía “no” es, nos permite trazar un paralelo con todo aquello que el imperativo heterosexual y de género “no” nos permite hacer; cabría, entonces, preguntarnos si sería posible continuar esta investigación tomando en cuenta lo que la simpatía “sí” es y cómo es que se relacionaría o, incluso, potenciaría aquella “subversión” que Butler plantease como uno de sus ideales.

a géneros distintos en particular. Cómo estos valores podrían relacionarse con los análisis llevados a cabo en el presente ensayo es un tema que quedaría pendiente de investigación.

15 Otro ejemplo que podríamos traer a colación resulta el hecho de que un autor inserto en la tradición de la teoría crítica, Axel Honneth, se remita al análisis de Scheler para dar respuesta a problemas relativos a la justicia distributiva (Chu 2020, 260).

16 Al respecto, Miquel Missé señala que, “por poner algunos ejemplos, las mujeres cis pueden aumentar su talla de pecho sin mucho problema en cualquier clínica privada de cirugía estética (...), en cambio no pueden quitarse el pecho sin un diagnóstico de un trastorno de identidad de género en el marco de un proceso de transición” (2019, 62).

Bibliografía

- Ávila, Diego, 2011. *Alcance y límites del fenómeno de la simpatía en Max Scheler*. Tesis de licenciatura. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana. <https://apidspace.javeriana.edu.co/server/api/core/bitstreams/57edff51-ace4-42fc-9c72-c552526644be/content>
- Butler, Judith, 2001. Género melancólico / Identificación rechazada. En: *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción*. Traducción de Jacqueline Cruz. Madrid: Cátedra.
- 2011. Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”. En: *Estudios Avanzados de Performance*, eds. D. Taylor y M. Fuentes. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- 2017. *El género en disputa*. Traducción de María Antonia Muñoz. Bogotá: Paidós.
- Chu, Mariana, 2020. ¿Qué significa vivir éticamente? En: *La racionalidad ampliada. Nuevos horizontes de la fenomenología y la hermenéutica*, eds. M. Chu y R. Rizo-Patrón. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- De Mauro, Martín, 2015. *Materialidad y cuerpo sexuado en Judith Butler y Paul B. Preciado*. Barcelona: Egales.
- Freud, Sigmund, 1986. Tratamiento psíquico (tratamiento del alma). En: *Obras completas. Vol. 1 (1886-99). Publicaciones prepsicoanalíticas y manuscritos inéditos en vida de Freud*, 2da edición. Buenos Aires: Amorrortu.
- 2011. *Tótem y tabú*, 4ta edición. Madrid: Alianza.
- Missé, Miquel, 2019. *A la conquista del cuerpo equivocado*, 4ta edición. Barcelona: Egales.
- Sabsay, Leticia, 2012. De sujetos performativos, psicoanálisis y visiones constructivistas. En: *Judith Butler en disputa. Lecturas sobre la performatividad*, eds. P. Soley-Beltran y L. Sabsay. Barcelona: Egales.
- Schechner, Richard, 2011. Restauración de la conducta. En: *Estudios Avanzados de Performance*, eds. D. Taylor y M. Fuentes. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Scheler, Max, 2001. *Ética. Nuevo ensayo de fundamentación de un personalismo ético*. Traducción de Hilario Rodríguez, 3ra edición. Madrid: Caparrós.
- 2005. *Esencia y formas de la simpatía*. Traducción de José Gaos. Salamanca: Sígueme.
- Segato, Rita, 2013. *Las nuevas formas de la guerra y el cuerpo de las mujeres*. México D. F.: Tinta Limón.
- Taylor, Charles, 2014. *La era secular. Tomo I*. Barcelona: Gedisa.

ME SEDUCE MUCHO, POQUITO O NADA: ILUSIÓN E INGENUIDAD EN EL POP ART DE JULES HOLLAND

LEOPOLDO TILLERÍA AQUEVEQUE

Universidad Bernardo O'Higgins (UBO), Chile.

Resumen:

Se hace un viaje al *pop art* del artista visual neerlandés contemporáneo Jules Holland. Tras la observación de tres de sus óleos recientes, se llega a la conclusión de que el binomio *pop art*/ingenuidad constituiría el fundamento estético de la ilusión en el arte del europeo. El *trompe-l'oeil* y el espejo, como recursos de esta ilusión, además del propio "universo Kahlo", hacen que el *pop art*, el post-posmodernismo y la misma realidad sufran una embestida tal, que la contemplación de las obras de Jules Holland nos parece una pura forma del juego.

Palabras clave:

Ilusión, ingenuidad, Jules Holland, *pop art*, seducción.

Abstract:

This is a journey into the Pop Art of contemporary Dutch visual artist Jules Holland. After observing three of his recent oil paintings, we conclude that the Pop Art/naiveté pairing constitutes the aesthetic foundation of illusion in the European artist's art. *Trompe-l'oeil* and the mirror, as resources of this illusion, in addition to the "Kahlo universe" itself, cause Pop Art, post-postmodernism, and reality itself to suffer such an onslaught that contemplating Jules Holland's works seems like a pure form of play.

Keywords:

Illusion, naivety, Jules Holland, pop art, seduction.

§1. INTRODUCCIÓN

Se ha dicho, y con justa razón, que la modernidad supone un cambio en los evangelios, que las malas y las buenas nuevas ya no se mantienen fijas en su sitio, y que el decoro fluctúa hasta el punto que lo debido y lo indebido intercambian sus puestos (Sloterdijk 2020, 333). También, se ha descrito al arte posmoderno como la síntesis entre esquizofrenia y pastiche. Lo posmoderno, entonces, sería algo así como la mezcla perfecta entre la máxima entropía y la intención de plagiar lo original, y aparecer como el sujeto independiente o innovador en las distintas esferas que componen la vida actual.

En este artículo, a guisa de estas breves pero decidoras palabras, nos proponemos demostrar que la obra del artista neerlandés contemporáneo Jules Holland se halla en las antípodas de este posmodernismo, es decir, en la línea de lo que nos arriesgaríamos en llamar post-posmodernismo. Esto, si aceptamos que en el post-posmodernismo, la hermenéutica de la situación, cuyo fundamento teórico-político es el neoliberalismo de carácter ultraconservador, funda un marco interpretativo para las humanidades que les permite funcionar como herramientas para producir una cartografía que puede diagnosticar y responder al presente post-postmoderno (Alfaro 2014, 111). Tal respuesta al presente post-posmoderno, la vemos precisamente en el trabajo de Holland, a propósito de lo que, por ahora, adelantaremos como la analogía entre *pop art* e ingenuidad.

Epistemológicamente, la investigación se realiza a partir de la filosofía del arte y no desde la estética, puesto que esta, a fin de cuentas, resultaría un mero comentario –científico en el plano de la forma– a un ámbito on-toposicológico natural y exotérico (Kobau 1999, 97). Como tampoco da lo mismo desde qué teoría se haga la interpretación filosófica del arte (Pineda 2011), diremos que en el escrito esta suerte de piedra filosofal (piedra, en el sentido literal de apoyo o sostén) la constituye la teoría de la seducción de Jean Baudrillard, cuyos conceptos fundamentales se exponen en *De la seducción*, de 1979.

El trabajo se divide en cinco secciones: Luego de la introducción, esbozaremos una especie de marco teórico mediante una aproximación al concepto de post-posmodernismo y una síntesis de la teoría de la seducción de Baudrillard. En este apartado, nos detendremos un poco más en la idea de ilusión y, al final, nos referiremos al enfoque utilizado, que involucra una hermenéutica centrada en tres de las obras de Holland: *Bohemian Native Spirit*, de 2024; *Frida's Tribal Journey*, de 2024; y *My name is Beyonce*, de 2023. Después, presentaremos el trabajo hermenéutico propiamente tal, en un acápite titulado *Pop art* versus ingenuidad. Finalmente, expondremos las conclusiones y las referencias.

§2. ENCUADRE TEÓRICO Y ENFOQUE EPISTEMOLÓGICO

§2.1. Post-posmodernismo estético

Quisiéramos traer a colación una primera noción de post-posmodernismo, si bien proviene puntualmente del ámbito político-financiero. Se trata de la definición de Nealon (2012), que señala que el post-posmodernismo es “la lógica emergente de algo más (que la lógica de la producción de bienes y servicios): no necesariamente algo ‘nuevo’, sino un diferente y más intenso modo de producción/consumo” (como se cita en Alfaro 2014, 104). Desde una óptica más sociológica, el post-posmodernismo encajaría con las nociones de verdad y de historia abordadas por Badiou, en el sentido de que representaría “un proceso donde las diversas identidades permanecen como la subjetivación de un interjuego entre la singularidad de un procedimiento de verdad y una representación de la Historia” (Pallarès y Chiva 2018, 847).

Ahora bien, ninguna de estas definiciones por sí sola nos convence del todo sobre la naturaleza estética de este post-posmodernismo. Sin embargo, una síntesis de aquéllas parece aproximarnos de mejor modo a nuestro objetivo. Esta tercera definición, y que explicitaría su conexión con el mundo del arte, sería, en sinopsis, la siguiente: un interjuego entre creación y contemplación de la obra, en que lo que cambia (respecto de los anteriores paradigmas) es la idea de modalidad, ya sea de la forma del producto del

arte o de su mecanismo de intercambio, en favor de la singularidad de la verdad (del arte) y de su nueva inscripción en la historia, y todo esto, lejos de los devenires de una posmodernidad esquizofrénica y globalizante.

§2.2. De la seducción

En su obra *De la seducción*, Baudrillard (2000) plantea que la seducción es el anverso del simulacro (de aquel producto que está en el nivel de la reproducción indefinida de los modelos), y que, por tanto, no sería del orden de lo real sino de lo hiperreal. Paradójicamente, el texto comienza diciendo no lo que la seducción es, sino cuál ha sido hasta ahora su papel: “Para la religión fue la estrategia del diablo, ya fuese bruja o amante. La seducción es siempre la del mal. O la del mundo. Es el artificio del mundo” (Baudrillard 2000, 9). La seducción sería, pues, otro de los nombres del mundo, solo que este nombre no daría razón de aquél, sino razones de los artificios simulados que precipitarían la caída de su significado (Calomarde 1997).

Esta suerte de metafísica del embrujo que es la seducción, puede entenderse mejor como destino o, para decirlo en los mismos términos que el filósofo, como la forma encantada del sinsentido de la realidad (Baudrillard 2000, 170). Es, remata el francés, lo que queda de reto, de sortilegio, de predestinación y de vértigo, pero sobre todo de eficacia silenciosa en un mundo de eficacia visible y de desencanto. Y tal eficacia, tales modos en los que la seducción tiende a enmascararse, son la ilusión, el juego, la muerte y el erotismo, cuatro dimensiones en las que el ser se hace reversible, en que caemos en una dualidad ancestral, no como polaridad, sino como límite y regla.

§2.3. De la ilusión

Pues bien, si hubiera que definir la seducción como ilusión, habría que decir simplemente que esta es el secreto de la apariencia. Pero que se entienda bien: no es la apariencia, como quien dice, a secas, sino su presencia como secreto. Dentro de toda la gama de ejemplos y contraejemplos que el

filósofo da para explicar en qué consiste la ilusión, hay dos que parecen ser los más relevantes: el *trompe-l'oeil* y el espejo. Al primero, lo define como la simulación encantada, un objeto más falso que lo falso, una suerte de destrucción estética del escenario, del teatro y de la acción: “El *trompe-l'oeil* olvida todo eso y lo rodea con la figuración menor de objetos cualesquiera” (Baudrillard 2000, 61). Lo clave es que, como recurso de ilusión, el *trompe-l'oeil* seduce al transformar estos objetos cualesquiera en signos blancos y vacíos, que significan la pura anti-representación social, religiosa o artística.

En suma, en el *trompe-l'oeil* no se trata de llegar a una completa confusión con lo real, sino de lograr una simulación con plena conciencia del juego y del artificio. Es decir, de producir una perfecta ilusión.

En el caso del espejo, Baudrillard (2000) lo entenderá como una superficie de absorción y no de reflexión. Esto lo ejemplifica con el mito de Narciso: “Inclinado sobre su manantial, Narciso apaga su sed: su imagen ya no es otra, es su propia superficie quien lo absorbe, quien lo seduce, de tal modo que sólo puede acercarse sin pasar nunca más allá, pues ya no hay más allá como tampoco hay distancia reflexiva entre Narciso y su imagen” (Baudrillard 2000, 67).

En otras palabras, la imagen espejeada de Narciso es solo una de las múltiples figuras (modos, formas, espectros) que puede adoptar la seducción. Pero lo primordial no es si se tratará de la locura, la ausencia o el maquillaje, o la monstruosidad o la muerte, sino de que cualesquiera de ellas, como ilusión, goza de la propiedad de atormentar a la mitología y el arte. Podría, pues, concluirse que la ilusión es la estrategia clave de la seducción, a tal punto que tiene la fuerza suficiente para remitir la propia realidad a su ilusión fundamental: la de confundirse consigo misma.

§2.4. Enfoque epistemológico

El trabajo se basa en la hermenéutica analógica de Beuchot, para quien en la comprensión de algo deberían coincidir método e interpretación,

precisamente a propósito de un axioma metodológico que consiste en contar con principios y reglas amplios. Dos de estos principios serían, por un lado, el de evitar los extremos de la univocidad y de la equivocidad (v.g., las hermenéuticas de Gadamer y de Derrida, respectivamente), y, por otro, el de buscar analogías entre aquello que se quiera comprender y otra cosa lo suficientemente similar que ya se comprenda (Ortiz 2015, 160).

En el fondo, lo que el filósofo mexicano postula es tomar el ideal regulativo de la exactitud de la hermenéutica unívoca y abrir el abanico de interpretaciones con discreción, dando cabida a la mayor cantidad de interpretaciones posibles de la hermenéutica equívoca, pero a base de una jerarquía de interpretaciones (Cifuentes-Muñoz 2018, 292). Como este justo medio parece una quimera, Beuchot (2009) termina por reconocer que lo natural es que la hermenéutica analógica se incline, en algún grado, hacia el polo de la equivocidad. De esta manera, se cumpliría lo que ocurre en la analogía misma, en la cual predomina la diferencia sobre la identidad (Beuchot 2009, 19).

§3. POP ART VERSUS INGENUIDAD

Hay dos aspectos que son propios de la pintura de Jules Holland¹ y que en la acción hermenéutica propiamente tal debieran encontrarse con la ilusión y/o la analogía como modos de interpretación. Estos aspectos son el *pop art* y la ingenuidad.

Lo que resulta revelador es que en la expresión artística de los cuadros de Holland, tales términos se hallan en una especie de alternancia. El asunto pasa obviamente por la recepción de la obra, aunque para ello no debiera omitirse una breve definición de *pop art*. En medio de una infinitud de definiciones posibles, hay una que nos parece que corre con ventaja, y es la que indica que en el *pop art* se trataría de la manifestación plástica de una

1 El artista visual Jules Holland autorizó por escrito el uso de las tres imágenes incluidas en el artículo para fines académicos. Extiendo mi agradecimiento al talento de Jules Holland, quien nos mantiene –en sus obras– acechantes a la seducción, la que inexorablemente nos atraparán sin apenas darnos cuenta.

cultura que se caracteriza por varios factores, como el consumo, la tecnología, la democracia, el ocio y la moda, todo fabricado, empaquetado y listo para venderse, y, con miras a un mayor rendimiento, posible de producirse en serie (Calvo 2015).

Si en el post-posmodernismo se habló de un interjuego, donde lo que estaba en juego era justamente la forma del producto del arte (o de su mecanismo de intercambio), notamos que en el arte de Holland una de las formas predilectas que adoptan los objetos o personajes es precisamente la de la ingenuidad. Dicho interjuego equivaldría entonces a una suerte de negociación entre el *pop art* y la ingenuidad, un juego de *agón* reproducido casi infinitamente hasta que ambos elementos llegasen a formar una perfecta analogía.

§3.1. Freddy en amarillo

En *Bohemian Native Spirit* (véase Figura 1), un óleo en el que el amarillo nos atrapa en la primera sensación estética, Holland administra un juego de identidades entre la imagen de Freddie Mercury y la indumentaria de un pueblo originario de Norteamérica, fusionada con el clásico pulóver del vocalista de *Queen*. Hay acá, diría yo, cuatro cuestiones significativas:

1.º La imagen de Mercury está pintada con un hiperrealismo tan convincente, que incluso nos preguntamos si en alguna oportunidad el cantante de rock efectivamente fue fotografiado en esa pose. El detalle de los adornos y filigranas con los que está diseñada la chaqueta, son tan perfectos como las pinceladas y el juego de colores con que Holland nos presenta el tocado de plumas del nativo pop. Por último, el negro del inconfundible bigote del cantante nacido en Tanzania cobra extensión hasta la punta de cada una de las plumas de su engalanado tocado de guerra.

2.º Es evidente que *Bohemian Native Spirit* simboliza la ingenuidad (la pureza, lo ancestral, lo atávico) de las poblaciones americanas originarias, combinada literalmente con el arte pop (si concedemos que buena parte de los temas de *Queen* eran precisamente pop). Ahora, si no hacemos esta



Figura 1
Bohemian Native Spirit (2024), [Pintura], por Jules Holland,
óleo sobre tela, 120 x 100 cm. (Holland, 2024).

concesión, el argumento se valida de igual forma, puesto que sería muy difícil no reconocer que Mercury y la banda inglesa representan, como quien dijera, la élite del *pop art* de los setenta y los ochenta (más allá del valor que la figura del cantante tiene para el actual mundo LGBTQIA+).

3.º Desde una óptica más propia del diseño, es llamativo que Holland utilice de una manera, para decirlo en términos kantianos, tan bella los dos tonos de amarillo que bordean a Mercury: el amarillo mantequilla del fondo del

óleo y de parte del tocado de guerra, y el amarillo limón del famoso pulóver del vocalista. Posiblemente, la elección de estos amarillos tenga que ver con el simbolismo que este color tenía en las culturas ancestrales, donde se le asociaba preferentemente a la luz del sol y, por ende, a las ideas de fertilidad, de sacralidad y de vida (Seggiaro 2017; Sánchez 2019; Saavedra 2023).

Sin embargo, hay una versión un tanto distinta –paradójicamente, más conectada con nuestro concepto de interjuego–, y es la que sugiere que pocos colores como el amarillo producen en quien lo ve una sensación tal de ambivalencia o provocan contradicciones tan potentes y viscerales: deseo y renuncia; sueños y decadencia; luz brillante y superficialidad; oro aquí y aflicción allá. Una dualidad de opuestos que parece misteriosamente constante (Cárdenas, 2019).

4.º Lo que explicaría cómo es que el óleo de Holland pone en juego a la seducción como ilusión es, parafraseando a Baudrillard (2000), la cuestión de la presencia de la apariencia como secreto. Esto es, que lo que observamos en la imagen de un Freddie Mercury caracterizado como nativo, es justamente la presencia de la anti-representación artística. Porque los signos que se esconden en el cuadro no designan una realidad, por así decir, familiar (artística o tribal) sino más bien una cierta ausencia de cualquier jerarquía figurativa de los objetos que lo componen.

¿Es, en realidad, el mismo Mercury vestido como nativo en algún tipo de *performance* individual o de *Queen* ligada a lo ancestral? ¿Se trata de alguna parte de *Bohemian Rhapsody* que desconocíamos y que la pintura ha revelado inopinadamente? ¿O, a la postre, deberíamos aceptar que el cantante sí perteneció o admiró a alguna población nativa de Norteamérica y que el óleo de Holland es un guiño a esta pertenencia o admiración?

Las respuestas debieran estar, si seguimos a Baudrillard (2000), en los alcances del concepto de *trompe-l'oeil*, en cuanto a que este recurso, que en la obra parece mimetizarse con los amarillos y el tocado de guerra, no consigue una completa confusión con lo real (sabemos que ninguna de las respuestas a las preguntas anteriores ni es automática ni goza del absoluto

beneficio de la verdad), sino que lo que hace es lograr una especie de ilusión con plena conciencia del juego y del artificio. Es decir, y tal como lo apunta el francés, la ilusión de la imagen de Freddie Mercury nativo aparece de repente, seduciéndonos con una exactitud sideral, sin psicología y sin historicidad, como una suerte de alucinación inmediata anterior al orden perceptivo.

§3.2. Frida tribal

En *Frida's Tribal Journey* (véase Figura 2), ocurre algo similar a lo que observamos en *Bohemian Native Spirit*. Empero, una cosa cambia radicalmente: Kahlo, a diferencia de Mercury, era pintora. A decir verdad, el argumento tendría que ser este: la obra pictórica de la artista mexicana se centró virtualmente en ella misma, en los diferentes avatares de su vida, pintando más de cincuenta autorretratos, lo que naturalmente hace del óleo de Holland sobre Frida Kahlo² una tarea, a lo menos, empinada.

En efecto, el *pop art* se revela en la tela sobre Frida, por una parte, en la selección del personaje. Inobjetablemente, la figura de Frida Kahlo es, en muchos sentidos, un personaje político.

Baste señalar, para sostener el argumento, la notoria influencia que tuvo la creatividad artística de la mexicana en el desarrollo del feminismo mundial (Montero 2012; Oliva 2017; Gargallo 2018). Por otra parte, el propio sentido icónico de su arte la ha transformado paulatinamente casi en una segunda Marilyn Monroe, en un objeto consumible del *pop art* moderno, donde sus

2 *Nota bene*: La artista azteca representa, exagerando el término, una especie de súper síntesis de estilos, si estamos de acuerdo con Calvo (2016) en que en Kahlo conviven, durante los distintos momentos de su obra y de su vida, el expresionismo, el surrealismo, el naïf, el nacionalismo, el feminismo y el indigenismo. No es parte de los objetivos de este trabajo discutir la expresión de cada uno de los estilos de la paleta de Frida Kahlo. Sin embargo, es muy probable que alguno de ellos pudiese tener que “enfrentarse” al estilo con que Jules Holland intenta representar a la mexicana en un hipotético viaje tribal. Aparentemente, no es difícil inferir que el hiperrealismo y el indigenismo son los estilos en que podrían converger, en un encuentro ficticio, el óleo de Holland sobre Kahlo y la propia obra de Kahlo.



Figura 2
Frida's Tribal Journey (2024), [Pintura], por Jules Holland,
óleo sobre tela, 120 x 100 cm. (Holland, 2024).

retratos se han visto convertidos en productos incluso del estilo botánico bohemio. O sea, en pura decoración.

Ahora, la imagen de Frida Kahlo retratada por Holland, impresiona como una suerte de mix entre uno de los clásicos autorretratos de la mexicana y la indumentaria –a todas luces más sofisticada– de una mujer perteneciente a una población originaria de lo que hoy podríamos llamar Estados Unidos o Canadá.

La ingenuidad, pues, no es, ni mucho menos, la ingenuidad de Frida Kahlo, sino la del mismo Jules Holland y de su idea estética de fusionar ambos mundos, el del *pop art* y el de la figura primitiva de Kahlo, con la vestimenta, los adornos y los colores propios de una aborigen de más allá del Río Bravo. Esto es justo lo que nos seduce: la ilusión de que el “universo Kahlo” pintado por Holland pueda ser cierto, aunque eso contravenga el principio de realidad que hasta ahora conocemos.

§3.3. Beyonce de Disney

El último óleo que revisaremos, *My name is Beyonce* (véase Figura 3), siguiendo el modelo analógico de nuestra hermenéutica, pone en el interjuego de Holland nada menos que a la famosa ratona Minnie de Disney y a la cantante, actriz y empresaria estadounidense Beyonce. En este caso, creemos que hay varios puntos que discutir.

1.º El atuendo con que se aprecia vestida a Beyonce es, de hecho, exactamente el “nuevo” atuendo de Minnie, a quien Disney, después de casi un siglo de mostrarla con su icónico vestido y moño rojos con lunares blancos, decidió el 2022 empoderarla oficialmente con un traje de pantalón creado por la afamada diseñadora británica Stella McCartney. El traje, en tono azul marino y que también cuenta con unos vistosos lunares negros, lleva como complemento un esmoquin y un lazo con el mismo diseño. Así, la Minnie que se fusiona con Beyonce es la Minnie que parecen aplaudir las feministas (empoderada, madura y algo masculinizada) y que se pone a tono con las tendencias en materia de moda del post-posmodernismo.

Completando la dualidad, Beyonce es pintada tal como luciría para la portada de Vogue o para iniciar un concierto en el *Estadi Olímpic* de Barcelona: pose, peinado y maquillaje arreglados a la perfección. Como sea, el ejercicio de analogía conceptual que experimenta Jules Holland con Beyonce, lo repite casi calcadamente (en serie, dicho en términos del *pop art*) con otras mujeres íconos de la música y del cine, como Brigitte Bardot, Grace Jones, Lady Gaga, Kim Kardashian y Audrey Hepburn. ¿Pero qué nos seduce de esta escena pintada por Holland?



Figura 3
My name is Beyonce (2023), [Pintura], por Jules Holland,
óleo sobre tela, 76 x 100 cm. (Holland, 2023).

2.º Somos conscientes de que esta mutación de Beyonce en Minnie (o viceversa) que nos zamarrea con su hiperrealismo, es imposible que sea metafísicamente del orden de lo real. Es, por lo visto, una idea fantástica o una metáfora proveniente de las posibilidades estéticas que ofrece el post-posmodernismo de la mano de la seducción. Dicho en el lenguaje de Baudrillard, *My name is Beyonce* sería una forma encantada del sinsentido de la realidad.

3.º La fusión entre Minnie y Beyonce (si uno se fija bien, con el fondo rojo del óleo como un guiño explícito al vestido anterior de la ratona), no muestra sino la fuerza de la dualidad (de personajes, de estilos, de públicos, de empresas) como expresión de la desviación del signo de su sentido. Como lo ha advertido Baudrillard (2000): lo que seduce es precisamente la relación dual, dominada por el ritual (la técnica hiperrealista de Holland) y toda la esfera de la regla (la producción en serie del mismo *My name is Beyonce*).

4.º La analogía, la confrontación o el juego de *agón* en que comparecen la ratona y la cantante, podría entenderse mejor como una suerte de espejeo secreto (al fin y al cabo, el cuadro no viene con ninguna nota explicativa o glosa estética sobre la jugada de Holland). Baudrillard (2000) ya ha dicho que el espejo es uno de los dos modos que adopta la seducción como ilusión. Acertaríamos, entonces, si dijéramos que el mismo óleo de Holland es el espejo de este juego de íconos. En efecto, con su ausencia de profundidad, la pintura sólo es seductora para nosotros en la medida en que cada uno es el primero en precipitarse en ella.

Minnie es Beyonce mimetizada como la nueva ratona de Disney; Beyonce es Minnie mimetizada como la ex Destiny's Child. Ambas adquieren su poder de seducción identificándose de forma analógica con la imagen incompleta de la otra, restituida por su propio rostro o por su propia y nueva indumentaria. Como enfatiza Baudrillard (2000), en este juego de *agón*, espejo no significa reflejo o algo por el estilo, sino ilusión o, mejor dicho, seducción.

§4. CONCLUSIONES

Al confrontar la filosofía del arte con una obra enclaustrada en el *pop art* (y con el *pop art*, a su vez, confinado en el post-posmodernismo), corrimos el riesgo de que sin una adecuada hermenéutica la comprensión del sentido de la obra, cualquiera fuese la teoría a la que se echara mano, resultase un comentario proveniente o desde el sentido común, o desde un manierismo artificial o simplemente desde la operación de una estética forzada. La ventaja de haber recurrido a la hermenéutica de Beuchot, se ha

manifestado principalmente en que uno de sus conceptos clave, el de analogía, ha permitido dilucidar buena parte de las complejidades estéticas de las tres obras examinadas. Así, por ejemplo, los conceptos de mimetización, metáfora, fusión, pero sobre todo el de ilusión, son un equivalente o un derivado del de analogía.

Al mismo tiempo, el contrapunto de las nociones de *pop art* e ingenuidad hizo posible pensar, con una buena dosis de confiabilidad, en la tesis de que la “segunda” identidad de cada lienzo, es decir, aquella que estaba detrás o que completaba los retratos de Freddie Mercury, Frida Kahlo y Beyonce, representaba, en una especie de juego de *mamushkas*, una imagen de secreta ingenuidad, asumiendo que el espíritu invocado en las pinturas de Mercury y de Kahlo era efectivamente el espíritu de culturas originarias, ancestrales y pacíficas. Desde luego, la ingenuidad de Minnie, ya sea con vestido rojo o con traje pantalón, no podría siquiera ponerse en duda.

En lo específico, la noción de *pop art* administrada en el trabajo, mostró, por así decir, una flexibilidad conceptual suficiente para que el binomio *pop art*/ingenuidad se revelase como el fundamento estético de la ilusión baudrillardiana. Es lo mismo que decir que fuera del *pop art* y de la ingenuidad de la paleta de Holland, la ilusión de Baudrillard no habría tenido ninguna cabida, sencillamente porque no hubiésemos sabido qué hacer con el vacío de una seducción desfalleciente.

Mas, con la concurrencia del *trompe-l'oeil* en el cuadro de Mercury, de la certeza inverosímil del “universo Kahlo” en el cuadro de la mexicana, y del mimetismo espejeado del cuadro de Beyonce, en el que la cantante, en verdad, es Minnie, y Minnie, en verdad, es la cantante, el *pop art*, el post-posmodernismo y la misma realidad sufren una embestida tal, que la contemplación del arte de Jules Holland no nos parece sino un encuentro accidental, una pura forma del juego.

¿Me seduce mucho, poquito o nada? No podemos responder, porque el secreto ya es parte de la seducción.

Bibliografía

- Alfaro, Roy, 2014. Post-Posmodernismo. *Revista Reflexiones* 93 (2), 103-113.
- Baudrillard, Jean, 2000. *De la seducción*. Madrid: Cátedra.
- Beuchot, Mauricio, 2009. La hermenéutica analógica en la filosofía. *Revista Interamericana de Investigación, Educación y Pedagogía* 2 (1), 13-22.
- Calomarde, Joaquín, 1997. *Los objetos penúltimos*. Madrid: Huerga y Fierro.
- Calvo, Miguel, 2015. Pop-Art 1955-1980. Historia Arte (HA!). <https://historia-arte.com/movimientos/pop-art>. Consultado: 27 agosto 2025.
- Calvo, Miguel, 2016. Frida Kahlo. Historia Arte (HA!) <https://historia-arte.com/artistas/frida-khalo>. Consultado: 27 agosto 2025.
- Cárdenas, Wendy, 2019. Breve historia y simbolismo del color amarillo. Savinarte. <https://www.savinarte.com/2019/01/18/breve-historia-del-color-amarillo/>. Consultado: 27 agosto 2025.
- Cifuentes-Muñoz, Alejandro, 2018. Mauricio Beuchot. Hechos e interpretaciones. Hacia una hermenéutica analógica. *Reseña. Alpha* 47, 291-293.
- Gargallo, Francesca, 2018. Mujeres, feminismo y arte popular. *Política y Cultura* 50, 257-262.
- Kobau, Pietro, 1999. Justificar la estética, justificar la estetización. En: *Filosofía y poesía: dos aproximaciones a la verdad*, ed. Gianni Vattimo. Barcelona: Gedisa, 75-107.
- Montero, Valentina, 2012. Aportaciones feministas en la relación entre arte y tecnología. *Aisthesis* 52, 425-447.
- Oliva, Patricia, 2017. Las mujeres y el arte como forma propia de deconstrucción: Un debate implícito. *Revista Rupturas* 7 (1), 51-74.
- Ortiz, Gustavo, 2015. Hermenéutica analógica, verdad y método. *Diánoia* 60 (74), 155-163.
- Pallarès, Marc y Óscar Chiva, 2018. El lugar del individuo en la era post-postmoderna. Sociedad, educación y ciudadanía tras la postmodernidad. *Pensamiento* 74 (282), 835-852.
- Pineda, Adryan, 2011. La filosofía del arte en la época del fin del arte. *Praxis Filosófica* 32, 249-267.
- Saavedra, José, 2023. ¿Qué significa el color amarillo en la psicología y el marketing? EBAC. <https://ebac.mx/blog/color-amarillo>. Consultado: 27 agosto 2025.
- Sánchez, Laura, 2019. Psicología del color: el amarillo y sus provechosos significados. <https://www.diariofemenino.com/psicologia/psicologia-del-color-el-amarillo-y-sus-provechosos-significados/>. Consultado: 27 agosto 2025.

Seggiaro, Marcela, 2017. Amarillo, el significado. Estrategias visuales. <https://www.marcelaseggiaro.com/amarillo-el-significado/#:~:text=El%20amarillo%20simboliza%20la%20luz,los%20seres%20significa%20la%20vida>. Consultado: 27 agosto 2025.

Sloterdijk, Peter, 2020. *El imperativo estético*. Madrid: Akal.

¿UN MERCADO SIN RESPONSABILIDAD MORAL? SMITH FRENTE A HAYEK EN EL DEBATE SOBRE MERCADO Y JUSTICIA

LINDA VELÁSQUEZ

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Resumen:

Esta contribución examina la tensión entre una institución, el mercado, y un valor, la justicia, en el contexto de las sociedades democráticas liberales. Se parte de la crítica a la expansión del mercado más allá de su función económica, lo cual genera externalidades negativas que afectan no solo la equidad, sino también los vínculos y normas morales compartidas. En este marco, se analiza la concepción del orden espontáneo y la justicia formal en Friedrich Hayek, quien niega la posibilidad de atribuir responsabilidad a, o calificar como justos o injustos, los resultados del mercado. Frente a ello, se recupera la propuesta de Adam Smith, para quien la justicia no puede desvincularse del juicio moral de los agentes, anclado en principios como la simpatía y el espectador imparcial. Finalmente, se recurre a la crítica de Michael Sandel sobre la mercantilización de la vida para mostrar cómo esta erosión moral exige una lectura ética del mercado. La tesis que se defiende es que actuar con justicia implica asumir la responsabilidad por los efectos que nuestras acciones tienen sobre otros; por tanto, una sociedad justa no puede sostenerse sobre la presunta neutralidad moral del mercado.

Palabras clave:

Justicia, espectador imparcial, simpatía, orden espontáneo, mercado.

Abstract:

This contribution examines the tension between an institution, the market, and a value, justice, in the context of liberal democratic societies. It starts from the critique of the expansion of the market beyond its economic function, which generates negative externalities that affect not only equity but also shared moral bonds and norms. Within this framework, it analyzes Friedrich Hayek's conception of spontaneous order and formal justice, which denies the possibility of attributing responsibility to, or of qualifying as fair or unfair, market outcomes. In contrast, it revisits Adam

Smith's proposal, for whom justice cannot be separated from the moral judgment of agents, anchored in principles such as sympathy and the impartial spectator. Finally, Michael Sandel's critique of the commodification of life is used to show how this moral erosion requires an ethical reinterpretation of the market. The thesis defended is that acting justly implies taking responsibility for the effects our actions have on others; therefore, a just society cannot be sustained on the presumed moral neutrality of the market.

Keywords:

Justice, impartial spectator, sympathy, spontaneous order, market.

§1. INTRODUCCIÓN

El rol del mercado en nuestras sociedades democráticas liberales es de suma importancia, pues se ha consolidado, al menos idealmente, como una institución clave en la asignación eficiente de recursos y promoción del bienestar general. Puesto que se trata de un papel importantísimo, cabe preguntarse si el mercado viene cumpliendo efectivamente o no dicha función. Sin embargo, todo parece indicar que su influencia no solo se ha expandido unidireccionalmente sobre las dinámicas sociales y políticas, sino que lo ha hecho, además, cada vez más al margen de regulaciones políticas y consideraciones éticas¹.

De manera general, es posible advertir las consecuencias negativas de esta tendencia en problemas empíricos a los que no somos ajenos, tales como el crecimiento de la pobreza y la profundización de la desigualdad económica. En este sentido, los resultados de las dinámicas del mercado terminan siendo más favorables para cierto grupo minoritario de la población en detrimento de una mayoría, cuyo poder de participación e influencia, tanto económico como político, resulta limitado o prácticamente nulo².

1 Véase el Informe de Oxfam International, *Desigualdad S. A.*, según el cual “una enorme concentración de poder empresarial y monopolístico está exacerbando la desigualdad en la economía mundial” (2024, 4).

2 Respecto a la mercantilización de la política y sus consecuencias en la actividad ciudadana, véase Standing (2017).

Específicamente, el mercado presenta fallas, cuya notoriedad cobra relevancia en las denominadas externalidades económicas. Estas se definen como las consecuencias no planeadas de una actividad económica que afectan a terceros y que no están reflejadas en el precio del bien o servicio involucrado. Las externalidades pueden ser positivas o negativas. Las externalidades positivas generan beneficios no remunerados a terceros; por ejemplo, las iniciativas locales para preservar los patrimonios culturales. En cambio, una externalidad negativa ocurre cuando la actividad económica produce perjuicios a otros sin compensarlos, como la contaminación minera o la deforestación de los bosques.

Principalmente, son las externalidades del último tipo las que nos resultan problemáticas, porque de por medio están en juego no solo los impactos económicos, sino también los daños injustificados que ciertas actividades económicas generan sobre las personas. Este tipo de situaciones nos lleva a plantearnos dos preguntas: ¿quién o quiénes deberían asumir la responsabilidad de los efectos nocivos derivados de dinámicas económicas que se consideran eficientes?, y, en consecuencia, ¿bajo qué criterios establecemos tales responsabilidades?

Responder a esta última pregunta nos remite necesariamente a reflexionar sobre los criterios de justicia que guían nuestras instituciones y que, en ciertos casos, terminan legitimando prácticas del mercado que resultan éticamente cuestionables. Todo esto en virtud de que la justicia, en su sentido amplio, cumple el papel de ser un criterio ético que nos hace reconocer o dar a cada quien lo que le corresponde (Bernal 2005). Bajo esta línea, consideramos relevante examinar la relación entre justicia y mercado a partir de una externalidad negativa, no necesariamente económica, que muy pocas veces es tomada en cuenta: la debilitación de las normas morales y las relaciones humanas a raíz de la mercantilización de todos los aspectos de la vida (Sandel 2023).

Para ello, recurriremos a dos grandes referentes del liberalismo: Adam Smith y Friedrich Hayek, ya que ambos han reflexionado sobre el funcionamiento del mercado y su relación con el orden social. Veremos que si bien ambos filósofos comparten algunos presupuestos como la libertad individual y

la importancia de limitar el poder coercitivo del Estado, sus concepciones sobre dicha relación difieren sustancialmente.

En particular, Hayek (2006a) no solo muestra una reticencia a evaluar el mercado como un agente moral –lo cual, hasta cierto punto, se le puede conceder–, sino que también le parece imposible establecer las responsabilidades individuales o colectivas a partir de las consecuencias que aquel produce. Esto se debe a que, para el pensador austriaco, el mercado funciona como un orden espontáneo: un sistema que surge de la interacción de múltiples agentes sin que nadie lo diseñe ni controle en su totalidad. Por ende, dado que no es el resultado de una voluntad deliberada, tampoco es posible adjudicar responsabilidad moral por sus efectos, por más perjudiciales que estos sean. De estas premisas se desprende que solo pueden considerarse justas o injustas las acciones que resultan deliberadamente de la voluntad humana, mas no los resultados particulares de la economía de libre mercado (Gómez 2011).

Por su parte, Smith sí presenta una reflexión mucho más explícita –aunque no necesariamente más clara– sobre la justicia en el contexto del mercado. En su obra económica, *La riqueza de las naciones*³, muestra cómo la justicia regula las transacciones basándose en el principio de la igualdad: “Uno debe recibir lo mismo que uno hace” (Bocanegra 2019, 2). No obstante, esta definición no puede comprenderse del todo sin considerar su otro tratado fundamental, *La teoría de los sentimientos morales*⁴, en el que aborda la justicia desde una perspectiva ética. A diferencia de Hayek, Smith no concibe al mercado como un espacio enteramente ajeno al juicio moral: el comportamiento de los agentes económicos está mediado por principios morales como la simpatía y el espectador imparcial, figura que será central para comprender cómo podríamos articular una noción de justicia con responsabilidad moral en el contexto del mercado desde una relectura de Smith.

3 De ahora en adelante abreviada como RN.

4 De ahora en adelante abreviado como TSM.

Lejos de ser una mera herramienta descriptiva, el espectador imparcial cumple una función normativa y crítica, pues permite evaluar nuestras acciones desde una perspectiva que trasciende el interés propio (motor económico). Este enfoque resulta especialmente significativo frente a la visión hayekiana, que en última instancia excluye la posibilidad de atribuir responsabilidad moral a los resultados del mercado. Por consiguiente, el presente trabajo sugiere que frente a los límites de una concepción moralmente neutral del mercado como la de Hayek, la propuesta smithiana proporciona un marco teórico que permitiría articular la justicia en clave de responsabilidad moral dentro de contextos económicos marcados por la expansión de la mercantilización señalada por Sandel. En este sentido, la tesis que se defiende es que el actuar de manera justa está fuertemente vinculado con la responsabilidad moral individual: actuamos con justicia cuando tomamos en cuenta cómo nuestras acciones afectan a otros y asumimos el deber de responder por ellas.

Para ello, comenzaremos por examinar la concepción del mercado en Hayek, enfatizando su idea de orden espontáneo y su rechazo a la atribución de responsabilidad moral por los efectos económicos. Luego, contrastaremos esta postura con la propuesta de Smith, poniendo en relieve la función normativa y crítica del espectador imparcial como figura clave para repensar la justicia en términos de responsabilidad moral. Por último, recurriremos a las advertencias de Sandel sobre la mercantilización generalizada de la vida para mostrar la necesidad de una relectura ética del mercado.

§2. LA JUSTICIA EN HAYEK: EL ORDEN ESPONTÁNEO Y LA NEUTRALIDAD MORAL DEL MERCADO

Respaldado en la teoría de la evolución social, Hayek explica que las instituciones humanas no fueron producto de un diseño intencional ni de un acuerdo racional entre individuos, sino que surgieron históricamente como resultado de procesos evolutivos de ensayo y error (González 2006), donde ciertas prácticas se mantuvieron por su eficacia adaptativa. En este sentido, el mercado es una de esas instituciones que surgió y que por su eficacia sigue perdurando en el tiempo. Su función consiste en coordinar

una multiplicidad de decisiones descentralizadas a través del sistema de precios, de ahí que represente un tipo de orden extendido que supera las capacidades cognitivas de cualquier individuo o grupo. La idea de que ciertas instituciones y prácticas todavía se mantienen a lo largo del tiempo debido a su eficacia conlleva a pensar que contribuyen al bienestar general de las sociedades. Desde este enfoque, si particularmente nos centramos en el mercado, cabría preguntarnos en qué medida la eficacia que Hayek atribuye al mercado se encuentra exenta o no de un marco ético.

Cuando Hayek da cuenta sobre cómo surgió el mercado, indica que la evolución del comercio y la especialización facilitó la expansión del orden social, y que incluso este fue anterior a la formación del Estado. Asimismo, una característica propia que le atribuye al mercado es que “depende fundamentalmente de que en las transacciones prevalezca, además de un conocimiento especializado y personal, un cierto nivel de confidencialidad, lo que resulta aún más esencial en el mundo de las finanzas” (Hayek 2010, 149). Esto se debe a que el comercio ha sido el resultado de la asunción de ciertos hábitos y comportamientos, no siempre conscientes, que hemos ido transmitiendo de generación en generación; no se trata por tanto de un producto que fue creado por una decisión deliberada que pueda identificarse.

Este razonamiento tiene implicancias epistemológicas y normativas: dado que el mercado no responde a ningún propósito colectivo ni es guiado por valores morales, sus resultados no pueden ser evaluados por la ética. De ahí que Hayek (2006a, 2007) rechace la idea de corregir los resultados del mercado en función de criterios de equidad o justicia distributiva, ya que eso implicaría una arrogancia constructivista, es decir, el intento de diseñar racionalmente instituciones que, según Hayek, solo pueden surgir de manera espontánea. Intentar redirigir los efectos del mercado sería interferir con un mecanismo cuyos beneficios derivan precisamente de su carácter no diseñado.

Así, cualquier intento de moralizar los efectos del mercado o exigir justicia en su funcionamiento desconoce su naturaleza evolutiva e impersonal. Esto no significa que Hayek niegue la importancia de normas, pero estas no

deben derivarse de fines morales sustantivos, sino de principios generales y abstractos, como el respeto a la propiedad privada o la libertad contractual, los cuales permiten que el orden espontáneo se mantenga estable y eficiente. No obstante, la eficacia no es sinónimo inmediato de justicia o legitimidad moral: que una institución perdure en el tiempo no implica necesariamente que las normas generales sobre las que se sostiene sean éticamente aceptables. Como ejemplo de lo mencionado, en la siguiente subsección, exploramos cómo Hayek restringe el juicio moral únicamente a acciones deliberadas, estrechando así la concepción de justicia.

El orden espontáneo es un concepto fundamental en el pensamiento político y económico de Hayek (2006a), ya que permite que los individuos persigan sus intereses y satisfagan sus necesidades a partir del conocimiento limitado que poseen. Este orden no es resultado de una planificación central, sino que surge de la interacción de múltiples agentes cuyas conductas están guiadas por normas generales de recta conducta, como el respeto a la propiedad, los contratos y la libertad individual. Aunque no ha sido deliberadamente diseñado, este orden produce cierta coordinación social que hace posible la convivencia y el progreso.

En contraposición a este orden espontáneo, Hayek sostiene que también existe el orden organizacional, que sí responde a fines particulares definidos por una autoridad central. Su función, sin embargo, no es satisfacer directamente las necesidades de los individuos, sino “controlar que el mecanismo que regula la producción de estos bienes y servicios se mantenga en buen funcionamiento” (Hayek 2006a, 70). Este tipo de orden se manifiesta, por ejemplo, en el gobierno, cuya tarea no es distribuir beneficios o planificar la economía (Hayek, 2007), sino garantizar el marco jurídico e institucional que permita el funcionamiento óptimo del orden espontáneo, en este caso, el mercado. Para Hayek, esta distinción es crucial: el bienestar general no debe buscarse mediante la organización directa de la sociedad, sino asegurando las condiciones para que el orden espontáneo del mercado funcione adecuadamente. Así, ambos órdenes coexisten en la sociedad, aunque responden a lógicas normativas distintas y no intercambiables.

En efecto, a cada orden le corresponde un conjunto normativo diferente. Según Hayek (2006a), el orden espontáneo se rige por normas de recta conducta, las cuales regulan las interacciones entre individuos libres y son esenciales para la coordinación social. Estas normas se caracterizan por ser generales, abstractas y universales: no tienen como objetivo orientar a la sociedad hacia fines determinados, sino permitir la coexistencia pacífica de múltiples intereses y proyectos de vida. Por el contrario, el orden organizacional opera con normas instrumentales, que son creadas de manera deliberada para alcanzar objetivos específicos, como ocurre en el interior de instituciones como escuelas, empresas o el Estado mismo.

Esta diferenciación entre órdenes y normas tiene implicancias cruciales para la concepción hayekiana de la justicia. Efectivamente, si el orden espontáneo no es producto de una voluntad central ni responde a fines concretos, entonces tampoco puede ser juzgado moralmente como justo o injusto. Para Hayek, la justicia solo puede atribuirse a aquellas acciones que han sido deliberadas por agentes individuales, no a los resultados impersonales de procesos sociales no planificados. Desde esta perspectiva, el mercado –al formar parte del orden espontáneo– no puede ser evaluado moralmente por sus efectos, por más desiguales o perjudiciales que estos parezcan.

Siguiendo la lógica del orden espontáneo, Hayek sostiene que los conceptos de justicia e injusticia solo pueden aplicarse a las acciones deliberadas de los individuos. Esta postura parte de la premisa fundamental de que, en un sistema donde múltiples personas actúan de manera independiente, no es posible atribuir responsabilidad moral por los resultados agregados que emergen de sus interacciones. Como señala el propio autor: “En un orden espontáneo, la situación de cada persona es el resultado de las acciones de muchas otras y nadie tiene la responsabilidad o la capacidad de garantizar que las acciones independientes de tantas personas producirán tal o cual efecto sobre alguna en concreto” (Hayek 2006b, 221).

En esta línea, Hayek rechaza la idea de que el mercado –al ser un producto de un orden espontáneo– pueda ser juzgado como justo o injusto. Lo justo o injusto se refiere, en cambio, a las conductas humanas voluntarias que

afectan directamente a otros. Así, no tiene sentido hablar de la injusticia de instituciones como la empresa, la familia, la fábrica o el propio mercado, ya que ninguna de ellas es fruto de una acción intencional y centralizada. Para Hayek, estas instituciones son el resultado no deliberado de una evolución cultural que, aunque moldeada por la acción humana, no ha sido diseñada por ningún actor específico.

En consecuencia, las normas que rigen el orden espontáneo –las normas de recta conducta– constituyen el ámbito en el que puede tener lugar un juicio moral, ya que regulan las interacciones libres entre individuos. Por el contrario, las normas organizacionales, que son creadas con fines instrumentales dentro de estructuras planificadas, responden a criterios de eficiencia o funcionalidad, no de justicia. Sin embargo, aunque Hayek advierte que las acciones ejecutadas por el gobierno sí podrían estar sometidas a un examen moral –en tanto que aquellas obedezcan a una voluntad colectiva deliberada–, insiste en la idea de que la justicia social⁵ resulta peligrosa e inaplicable dentro de un orden espontáneo como el mercado, por lo que la redistribución de los resultados del mercado para corregir las desigualdades conlleva más un perjuicio que un beneficio.

A partir de su defensa del orden espontáneo y la crítica al racionalismo constructivista, Hayek sugiere que el rol de las instituciones sociales compromete el brindar un marco normativo basado en reglas generales que garanticen los intercambios de bienes y servicios que se realizan en el mercado. De esta manera, dichas instituciones no tendrían por qué ser examinadas en función de fines morales que planifiquen los proyectos u objetivos de la sociedad, de ahí que Hayek critique también enfoques que apuesten por la justicia distributiva cuya premisa central reside en la equidad.

Lo que importa, entonces, no son los efectos particulares que el mercado produce, sino el respeto a principios abstractos como la libertad contractual y la propiedad privada. En ese sentido, Hayek afirma que las consecuencias

5 Según Herrera, la crítica de Hayek a la inconveniencia de la justicia social puede rastrearse desde “su teoría del conocimiento y propuesta epistemológica para la ciencia económica” (Herrera 2003, 374).

propiciadas por el mercado no son tan importantes como lo son el cumplimiento de las normas y las leyes que protegen formalmente la libertad, que es lo que al fin y al cabo asegura “las condiciones en las que individuos y grupos menores tengan oportunidades favorables de atender mutuamente a sus respectivas necesidades” (2006, 188). De este modo, el marco normativo cobra prioridad frente a cualquier juicio sobre los resultados del mercado, consolidando una visión formalista de la justicia.

Conforme a lo anterior, la concepción de la justicia de Hayek es propiamente formalista (Lacey, 2020), pues no se interesa por evaluar la justicia de los resultados sociales, sino por preservar un conjunto de reglas abstractas y universales que permitan la coordinación de acciones individuales sin recurrir a fines sustantivos. En este marco, la justicia no radica en la distribución de bienes o resultados, sino en la imparcialidad y generalidad de las normas que rigen la conducta.

De este modo, bajo la perspectiva hayekiana, fenómenos como el crecimiento de la desigualdad, la concentración del poder económico o la precarización laboral no pueden ser calificados de injustos, siempre que resulten de interacciones voluntarias bajo un marco normativo general. Esta postura implica una neutralidad moral frente a las consecuencias del mercado, que puede entrar en tensión con las intuiciones normativas tan elementales sobre el daño o la exclusión social. En virtud de esto, nos parece importante presentar también las ideas de Adam Smith quien, si bien no abandona una visión general del mercado, integra a sus reflexiones una comprensión más fructífera de la justicia vinculada al juicio moral, la cual nos permite repensar nuevamente el mercado dentro de dimensiones morales.

§3. SMITH: ENTRE EL JUICIO MORAL Y LA JUSTICIA EN EL MERCADO

En esta sección partimos por considerar que la ética y la economía en Smith fueron dos ámbitos indisolubles en el desarrollo de su pensamiento filosófico (Montes 2017; Rodríguez 2017). Prueba de ello es que su teoría económica no puede entenderse al margen de la antropología moral que

propone en la TSM. En esta obra, Smith no solo describe cómo los seres humanos desarrollan una vida moral a partir de la simpatía por otros, sino que también introduce una arquitectura normativa que orienta los juicios individuales hacia la estabilidad social. De esta manera, el juicio moral es el resultado de un proceso psicológico y social que tiene como fin la convivencia justa (Campbell 2013; Fricke 2013; Hanley 2013).

Esta base ética no desaparece en la RN, sino que subyace a su concepción del mercado como una institución que, para funcionar legítimamente, requiere de normas, límites y sujetos capaces de autorregulación moral. En lo que sigue, examinaremos cuatro momentos clave en esta arquitectura ética: primero, la simpatía como base afectiva del juicio moral; luego, la figura del espectador imparcial como instancia normativa de evaluación; posteriormente, la concepción de la justicia como principio indispensable para el adecuado funcionamiento del mercado; y, finalmente, la relación entre justicia y responsabilidad moral como articulación última del agente ético dentro del orden económico.

Smith empieza la primera parte de la TSM con las siguientes palabras:

Por más egoísta que se pueda suponer al hombre, existen evidentemente en su naturaleza algunos principios que le hacen interesarse por la suerte de otros (...). Tal es el caso de la lástima o la compasión, la emoción que sentimos ante la desgracia ajena cuando la vemos o cuando nos la hacen concebir de forma muy vívida. El que sintamos pena por las penas de otros (...) no se halla circunscrito a las personas más virtuosas y humanitarias, aunque ellas quizás puedan experimentarlo con una sensibilidad más profunda. Pero no se halla desprovisto de él totalmente ni el mayor malhechor ni el más brutal violador de las leyes de la sociedad (1997, 49).

A partir de este pasaje, puede afirmarse que Smith (1997) inaugura su obra ética señalando que existe en el ser humano una disposición natural a preocuparse por los demás. Este principio, al que denomina simpatía, no implica necesariamente compartir los mismos afectos, sino la capacidad de imaginar cómo sería experimentar las emociones ajenas, sean de tristeza, alegría, gratitud, enojo, etc. Se trata, por tanto, de un proceso activo de imaginación moral cuya importancia radica en que sirve como fundamento

para la formulación imparcial de los juicios morales sobre la propiedad o impropiedad de los sentimientos de los otros.

Al respecto, Carrasco resalta que Smith distingue entre dos maneras de juzgar los sentimientos ajenos: “Una es cuando el objeto que incita los sentimientos no tiene ninguna relación particular con las partes. (...) El segundo tipo de juicios es cuando el objeto sí afecta a alguna de las partes. Éstos deben estar basados en la simpatía mutua” (Carrasco 2014, 69-70). Propiamente, es el segundo tipo de afección el que requiere de la simpatía mutua y esto se debe a que, como crítico de la tradición moral escocesa, Smith consideraba que tendemos a reaccionar con más firmeza ante las injusticias que ante los actos de bondad: estamos más dispuestos a condenar y reprimir el daño que a recompensar la benevolencia (Haakonsen 2003). Esta asimetría afectiva –profundamente enraizada en la experiencia común– permite comprender por qué la simpatía no debe entenderse únicamente como una reacción emocional, sino también como un principio orientador del juicio moral (Griswold 1999).

En este sentido, puede afirmarse que la simpatía smithiana no solo media nuestras respuestas afectivas, sino que también abre la puerta a una forma temprana de intersubjetividad moral, ya que el juicio no se formula desde una perspectiva meramente individual, sino desde una relación compartida y mediada por la imaginación entre sujetos (Chandler 2013). Esta forma de evaluación intersubjetiva permite que el juicio moral tenga pretensiones de imparcialidad sin requerir una razón puramente abstracta.

Como indica Montes, la simpatía no solo explica el origen y la naturaleza del juicio moral, sino también “el origen y la naturaleza de la moralidad en sí misma” (2017, 68)⁶. Esto quiere decir que la simpatía smithiana no consiste solo en sentir lo que le sucede al otro, sino en examinar la situación desde la que ocurre. En consecuencia, Smith establece las condiciones para una forma de juicio que, si bien está todavía enraizada en la afectividad, se

6 Es preciso aclarar que Montes difiere de interpretaciones que confinan la simpatía únicamente al juicio moral; el autor apuesta por verla al mismo tiempo como “un motivo que conduce a la acción” (2017, 69).

aproxima a una perspectiva más objetiva. Esta idea será desarrollada con mayor profundidad en la figura del espectador imparcial.

Si bien la simpatía constituye la base afectiva del juicio moral, Smith introduce en su TSM la figura del espectador imparcial, con el objetivo de explicar cómo es que los juicios pueden aspirar a la imparcialidad. Al evaluar nuestras acciones, afirma Smith:

Cuando abordo el examen de mi propia conducta, cuando pretendo dictar una sentencia sobre ella, y aprobarla o condenarla, es evidente que en todos esos casos yo me desdoble en dos personas, por así decirlo; y el yo que examina y juzga representa una personalidad diferente del otro yo, el sujeto cuya conducta es examinada y enjuiciada. El primero es el espectador, (...). El segundo es el agente, (...). El primero es el juez; el segundo, la persona juzgada (1997, 231).

Este espectador imparcial, que cumple el papel de juez moral interiorizado, no evalúa directamente las conductas, sino los sentimientos que las motivan, a fin de determinar si son apropiados o desproporcionados a la situación vivida. Esta evaluación es realizada en dos niveles: por un lado, juzgamos los sentimientos de los otros, preguntándonos si podríamos simpatizar con ellos desde una posición externa; por otro, examinamos nuestros propios sentimientos, adoptando la perspectiva de ese tercero imaginario que observa nuestras pasiones con cierto distanciamiento. Este doble proceso permite que el juicio moral, aun siendo afectivo, aspire a una forma de imparcialidad intersubjetiva, sin requerir una razón puramente abstracta.

La intersubjetividad del espectador imparcial se manifiesta en su capacidad de ofrecer un punto de vista compartible, que permite evaluar los sentimientos desde una perspectiva que no es meramente personal ni enteramente abstracta. En este marco, la intersubjetividad no se reduce a una abstracción racional, sino que se remite a los procesos sociales concretos en los que se forma y circula el juicio moral, es decir, a los intercambios afectivos y simbólicos que posibilitan la simpatía (Griswold 1999; Fleischacker 2004). En este sentido, su juicio no es arbitrario: está condicionado por lo que podría ser aprobado por cualquier agente razonable que participe de las mismas condiciones de simpatía.

Ahora bien, este espectador no solo sirve para juzgar la adecuación emocional, sino que también opera como fundamento normativo de la justicia. Como señala Smith:

A los ojos del espectador imparcial, el único motivo que puede justificar que dañemos o perturbemos en algún sentido la felicidad de nuestro prójimo es el resentimiento correcto ante un conato o una efectiva comisión de una injusticia. El hacerlo por cualquier otro motivo es en sí mismo una violación de las leyes de la justicia y la fuerza debe ser empleada para impedirlo o castigarlo (1997, 393).

Esta afirmación permite entender que la justicia, en la teoría smithiana, no deriva de principios abstractos ni de reglas contractuales, sino de la capacidad del espectador imparcial de aprobar ciertas pasiones (como el resentimiento) cuando estas se ajustan a una situación de daño injusto. La emoción justa –sentida y aprobada por el espectador– se convierte así en el fundamento moral del castigo legítimo y de la defensa de derechos básicos. Por tanto, el espectador imparcial no solo garantiza la imparcialidad del juicio moral, sino que también actúa como criterio normativo para distinguir entre el daño legítimo y el ilegítimo, consolidando el vínculo entre simpatía, juicio afectivo y justicia.

No obstante, cabe señalar que, si bien Smith reconoce que ciertas pasiones justificadas –como el resentimiento ante la injusticia– pueden dar lugar al castigo legítimo, la materia que se encarga de establecer formalmente dichas sanciones corresponde al ámbito de la jurisprudencia natural. Así lo indica el propio autor al afirmar que este es un tema que no desarrollará en el presente tratado, sino en una obra posterior dedicada al sistema de justicia civil. De este modo, como sugiere Simon (2013), la TSM tiene como objetivo explicar el origen afectivo del sentido de justicia, pero no sus aplicaciones institucionales, que Smith reserva para sus *Lecciones sobre jurisprudencia*, donde aborda su desarrollo histórico, su codificación legal y los medios de su ejecución coercitiva.

Así, la TSM no pretende formular un sistema legal, sino indagar en el fundamento ético e intersubjetivo de nuestras intuiciones morales sobre la justicia, las cuales encuentran su raíz en la simpatía y en el juicio del espectador

imparcial. Por consiguiente, este fundamento adquiere un papel decisivo en la esfera social más amplia, particularmente en el funcionamiento del mercado, donde la justicia opera como principio regulador que limita el ejercicio irrestricto del interés propio (motor económico en la RN). Si bien Smith reconoce que el interés propio es el principal motor del mercado, también reconoce que este impulso debe estar delimitado por principios morales, entre los cuales la justicia ocupa un lugar central. A diferencia de la beneficencia, que es voluntaria y no exigible, la justicia constituye, para Smith, una obligación negativa: no hacer daño al otro, no violar sus derechos, no perturbar su seguridad.

Al respecto, en la RN, Smith indica que “toda persona, en tanto no viole las leyes de la justicia, queda en perfecta libertad para perseguir su propio interés a su manera y para conducir a su trabajo y su capital hacia la competencia con toda otra persona o clase de personas” (1996, 659-660). Esta afirmación no remite únicamente a un marco jurídico, sino que debe leerse en diálogo con la TSM, donde Smith sostiene que las leyes de la justicia emergen de un juicio moral compartido, guiado por la simpatía y el espectador imparcial. Como lo señala en la TSM, la justicia puede ser forzada porque constituye el mínimo moral exigible en cualquier sociedad civilizada (Smith, 1997). Su violación –a diferencia de la falta de beneficencia– despierta el justo resentimiento del espectador imparcial y habilita formas legítimas de sanción o castigo.

Vemos, entonces, que es fundamental una lectura complementaria entre la RN y la TSM, privilegiando esta última en el esfuerzo por explorar los distintos motivos del resentimiento dentro de la vida social, e interpretarlos a la luz de cómo este resentimiento es percibido en su forma atenuada por el espectador imparcial (Campbell 2010). Esta idea se expresa con claridad cuando Smith explica que es natural en el ser humano tener conciencia del desmerecimiento y sentir temor al castigo, lo cual actúa como freno moral frente a la transgresión (Simon 2013). Desde esta perspectiva ética, la justicia no se agota en el cumplimiento externo de las normas, sino que se realiza también mediante un proceso de evaluación afectiva, en el que recompensamos o sancionamos las acciones de los demás según su impacto

sobre el bienestar ajeno y su legitimidad desde la perspectiva compartida del espectador imparcial.

Teniendo en cuenta lo anterior, ¿qué podemos decir ahora sobre las externalidades negativas mencionadas en la introducción? En primer lugar, conviene abordar aquellas de carácter ético, con el fin de mostrar que las consecuencias del mercado –cuando se manifiestan como externalidades morales– requieren evaluaciones que no pueden formularse desde la perspectiva de Hayek, pero que sí encuentran un marco adecuado en la teoría moral de Smith. En efecto, para Hayek el mercado es un orden espontáneo cuyos resultados emergen de la interacción descentralizada de agentes individuales, por lo que no se puede asignar responsabilidad moral a sus consecuencias no intencionadas. En su enfoque, el juicio ético se limita al respeto de normas abstractas como la propiedad y la libertad contractual, sin ofrecer herramientas para valorar los efectos colaterales que afectan negativamente a otros. Por el contrario, en Smith, la simpatía, el juicio del espectador imparcial y el resentimiento justificado permiten formular juicios morales sobre el daño causado, incluso si este no viola una norma jurídica explícita. Así, su marco teórico sí permite identificar y rechazar aquellas externalidades que, aunque no ilegales, resultan injustas desde una perspectiva moral intersubjetiva.

El papel que cumple la justicia es fundamental en el pensamiento de Smith, pues –a diferencia de otro tipo de virtudes como la benevolencia– resulta indispensable para preservar la existencia misma de la sociedad comercial. Para cumplir con este objetivo, todos los integrantes que conforman dicha sociedad están llamados a comprometerse a actuar de manera justa, es decir, no deben perjudicar a los demás. Sin embargo, a nuestro parecer este compromiso no solo consiste en la privación de acciones que transgredan los derechos ajenos; implica también que cada individuo asuma responsablemente el deber que le corresponde dentro del entramado social y económico.

Las virtudes de la sociedad comercial que Smith destaca son el *self-command*, la prudencia, la justicia y la benevolencia; de estas, el *self-command*⁷ es el que aparece como virtud fundacional de la que dependen las demás (Montes 2017). Al respecto, Smith distingue dos aspectos desde los cuales se evalúa el carácter del individuo: por un lado, en relación con su propia felicidad, lo cual remite a la prudencia; por otro, en relación con la felicidad de los demás, lo que corresponde a la benevolencia. En este sentido, la importancia del *self-command* como virtud base es presentada por Smith de la siguiente manera:

Puede decirse que es perfectamente virtuoso el hombre que actúa conforme a las reglas de la perfecta prudencia, de la justicia estricta y de la correcta benevolencia. Pero el conocimiento más riguroso de estas reglas no será suficiente para permitirle actuar de esa forma: sus propias pasiones pueden desorientarlo, e impulsarlo a veces a violar o a veces seducirlo con objeto de que viole todas las reglas que él mismo aprueba en sus momentos de sobriedad y serenidad. Si el conocimiento más perfecto no es apoyado por la continencia más perfecta, no siempre la permitirá cumplir con su deber (1997, 427).

Esto muestra que, para Smith, el conocimiento de lo correcto no basta si no está acompañado por la capacidad de autocontrol. Asimismo, clasifica este tipo de pasiones en dos clases; por un lado, están el miedo e ira; por otro, las que se vinculan con las complacencias egoístas. Lo que distingue a estas últimas de las primeras es que su aparición continua pone al individuo en aprietos, por lo que se ve susceptible de caer en el ansia de comodidad y las mencionadas complacencias egoístas.

Ahora bien, ¿de qué manera el *self-command* en conjunción con la justicia nos permite hablar de un actuar responsable de los individuos? Para responder esto, nos valdremos del análisis que Montes presenta acerca de la aprobación o desaprobación de las virtudes. Este menciona que a diferencia de la prudencia, justicia y benevolencia –que son aprobadas a partir de sus consecuencias–, “la virtud del *self-command* es juzgada por el supuesto espectador imparcial, por nuestro *alter ego* moral y ello se ve reflejado en nuestro sentido de *propriety*” (Montes 2017, 138). La *propriety*,

7 Carlos Rodríguez (1997) la traduce como autocontrol o continencia.

entendida como corrección moral, es la causa que origina una acción pero que al mismo tiempo se encuentra sujeta a la evaluación del espectador imparcial para su aprobación o desaprobación.

Bajo este marco y en contraste con otros autores que aprecian al *self-command* como un proceso deliberativo interno que no motiva a la acción, Montes (2017) considera que en realidad el espectador imparcial smithiano ha aprendido a diferenciar lo bueno de lo malo, lo correcto de lo incorrecto a través de la experiencia; de ahí que pueda actuar en la sociedad según lo que le parezca adecuado. De este modo, el *self-command*, al permitir que el individuo modere sus pasiones y actúe conforme a principios moralmente aceptables, se constituye como una condición necesaria para el ejercicio responsable de la justicia. En el pensamiento de Smith, la justicia no se reduce al cumplimiento externo de normas jurídicas, sino que remite a una disposición ética interna que orienta la conducta del agente a través del juicio del espectador imparcial. Por lo tanto, el individuo que actúa justa y responsablemente no solo es aquel que evita dañar por miedo a las sanciones, sino principalmente aquel que asume su rol y evalúa tanto las consecuencias de sus actos como las motivaciones que lo impulsan a la luz de lo que sería aprobado o desaprobado desde una perspectiva intersubjetiva.

Al circunscribirnos al ámbito del mercado, la responsabilidad de la que hablamos habría de verse reflejada en aquellos individuos que participan en el mercado, más aún, aquellos que poseen un papel preponderante en este. La tarea consiste en evaluar sus propias motivaciones y los impactos que conllevan sus decisiones en el ámbito comercial. De esta manera, adicionalmente a la idea de un mercado que funciona cumpliendo formalmente normas mínimas de convivencia, como observaba Hayek, también sugerimos que se requiere el compromiso ético de quienes participan en él. Por lo tanto, desde el marco que nos ofrece Smith, el juicio moral del cual el mercado se ha ido despojando –como veremos en la siguiente sección– requiere volver la mirada a la interacción entre el *self-command*, la justicia, el espectador imparcial y la simpatía.

§4. MERCANTILIZACIÓN Y EROSIÓN DE LA MORAL: SMITH EN DIÁLOGO CON SANDEL

A propósito de la última afirmación, sobre cómo el juicio moral ha sido relegado del ámbito del mercado, traemos al diálogo las pertinentes advertencias de Michael Sandel. Filósofo político y profesor estadounidense, Sandel (2023) expresa mediante una variedad de ejemplos prácticos cómo es que los valores del mercado han ido expandiéndose a distintas esferas de la vida. Esto ha traído paulatinamente la consecuencia de la compra y venta de bienes materiales y, principalmente, el uso de una lógica mercantil en ámbitos tan vitales y sociales como la seguridad, educación, la justicia penal, etc.

La oposición del autor a la expansión mercantil de la compra y venta se debe principalmente a dos motivos: la desigualdad y la corrupción; ambas externalidades ocasionadas por la mercantilización. Respecto a la primera, Sandel indica que al estar casi todo sometido bajo la lógica del mercado, quienes se encontrarían en una mejor posición serían efectivamente aquellos que cuentan con un mayor poder adquisitivo a diferencia de quienes no cuentan con los mismos recursos. El panorama se agrava más cuando nos percatamos de que no se trata de comprar bienes materiales como autos o yates, sino que de por medio también se compran “influencias políticas, cuidados médicos, una casa en una urbanización segura y no en un barrio donde la delincuencia campea a sus anchas, el acceso a colegios de élite y no a los que cargan con el fracaso escolar” (Sandel 2023, 16). De esta manera, la preocupación principal versa sobre la reproducción de patrones de desigualdad en un ámbito público-compartido, es decir, nos preocupa la injusticia.

Consideramos, sin embargo, que la desigualdad económica no representa una externalidad ética tan evidente como lo es la corrupción de los valores que compartimos en sociedad. En otras palabras, nuestra preferencia por tematizar la corrupción frente a la desigualdad económica se debe a que, si bien admitimos que nos parece cuestionable la brecha económica en el acceso de bienes y oportunidades, nos resulta fundamentalmente más problemática cómo es que la lógica mercantil termina por erosionar el juicio

moral, desplazando criterios éticos que permitirían una buena convivencia. Por lo tanto, como veremos a continuación, no se trata únicamente de quién puede comprar qué, sino de que las prácticas mercantiles terminan moldeando lo que entendemos por valioso, digno o justo.

Sandel (2023) define la corrupción en términos de la degradación de los valores por los que apuesta una sociedad –aunque muchas veces no estemos de acuerdo sobre ellos– reflejada en actitudes que forman parte de nuestra convivencia cotidiana. Frente a la tendencia de valorizar la mayoría de bienes y prácticas en función de mercancías, Sandel propone un contraejemplo: los seres humanos. En este sentido, reflexiona sobre el periodo de esclavitud en la que los seres humanos eran comprados como mercancías; pero enfatiza que este tipo de prácticas no le hacían justicia al valor y dignidad de las personas. Tratar a las personas como objetos que pueden comprarse y usarse promovía cierto tipo de prácticas que hoy en día consideramos totalmente inaceptables; por lo tanto, si bien el debate que plantea Sandel pone en primera plana la discusión sobre los bienes que pueden comprarse o venderse, también integra críticamente cómo la mercantilización afecta –aunque la evidencia de esto no sea muy tangible– los valores necesarios para la sociedad tales como el respeto, la solidaridad, la equidad, entre otros.

La pregunta es ahora ¿cómo nos enfrentamos a la corrupción moral entendida como externalidad negativa del mercado que degrada los valores compartidos por una sociedad? La dificultad de brindar algún tipo de solución a la corrupción moral como externalidad negativa del mercado es que, por su propia naturaleza, no encaja dentro de una concepción negativa de la justicia como la que comúnmente se reconoce en Smith. Recordemos que en la TSM, la justicia por sí sola aparece como un mínimo indispensable para la vida en común y, en consecuencia, funciona como un principio de autopreservación social, garantizado incluso por la coerción legal con el propósito de proteger la vida, propiedad, etc., de los individuos. Visto así, el carácter que más resalta de la justicia sería su sentido de legalidad.

No obstante, proponemos que tal comprensión de la justicia smithiana quedaría incompleta si no consideramos la noción de responsabilidad

moral, la cual surge en el modo en el que los individuos son juzgados por sus acciones, no únicamente frente a la ley, sino ante la mirada de los demás y de nosotros mismos como jueces internos. Al respecto, Smith ya había mencionado que es mediante la aprobación y desaprobación de nuestra conducta y la de los otros que generamos juicios morales que nos impulsan a actuar. En este sentido, “La motivación moral consiste en evitar la desaprobación, tanto del propio agente como de otro en las proximidades” (MacCormick 2021, 107). Se trata entonces no solo de contar con un sistema legal que sancione las prácticas que transgredan los acuerdos mínimos, sino que de por medio y de manera más general nos encontremos en una práctica de responsabilidad recíproca. Actuar de manera justa, por tanto, consistiría en responder por las consecuencias de nuestros actos frente a un estándar moral compartido que se representa en la figura del espectador imparcial, el cual a fin de cuentas es un ejercicio reflexivo compartido que nos exige asumir una responsabilidad moral que trascienda las sanciones externas.

Pareciera que el énfasis de la responsabilidad moral puesta en el individuo nos hiciera volver a la tesis de Hayek según la cual solo podemos predicar lo justo o injusto de una acción deliberada individual, pero no se trata de eso: al negar la evaluación ética de las consecuencias del mercado, Hayek prioriza el cumplimiento de normas impersonales y no considera posible que el orden espontáneo pueda generar externalidades morales que erosionen los valores sociales compartidos. En cambio, la perspectiva de Smith junto con la de Sandel permiten advertir que incluso cuando las reglas de mercado se cumplen formalmente, estas pueden dar lugar a procesos que degradan la simpatía, la equidad o el sentido de dignidad, comprometiendo así la base moral de la vida en común. La diferencia crucial radica, por tanto, en que mientras Hayek reduce la justicia a un marco normativo abstracto que asegura la libertad individual, Smith y Sandel muestran cómo las prácticas económicas repercuten en la constitución misma de los juicios morales, lo cual nos obliga a preguntarnos por la responsabilidad moral que tenemos en tanto miembros de una sociedad.

Por lo tanto, al volver al problema de la mercantilización y de la corrupción moral como su consecuencia, nos percatamos que debido a su propia

lógica, el mercado termina por degradar la base moral de nuestras relaciones. De ahí que ello conlleve la degradación de nuestros “espectadores imparciales”, pues ahora se trata de emplear el cálculo instrumental. Luego, esto conlleva además a la corrupción de los sentimientos morales, valores sociales, que sostienen la vida en común. Así, la crítica de Sandel encuentra en la filosofía moral de Smith un marco que permite comprender la mercantilización no solo como un problema económico, sino como un proceso de corrupción de los valores que sostienen la vida en común.

Por último, conviene añadir brevemente algunas consideraciones en torno a Hayek, Smith y Sandel, a fin de precisar los distintos enfoques sobre el mercado, la moral y sus límites. En contraste con la postura de Sandel, Hayek no estaría de acuerdo con su diagnóstico sobre los perjuicios provocados por la mercantilización; ya que como hemos argumentado inicialmente, debido a que en el mercado intervienen una multiplicidad de agentes y de condiciones que no pueden ser conocidas en su totalidad no podemos evaluar éticamente sus consecuencias como producto de una acción deliberada ni tampoco planificar los proyectos económicos. Esto último sería mucho más perjudicial, ya que imponer un diseño centralizado por parte del Estado iría necesariamente en contra de la libertad. Para este pensador, el mercado es un orden que surge de manera espontánea y evolutiva, por lo que cualquier intento por encausar lo que es plenamente espontáneo perjudicaría el mantenimiento de la sociedad libre. En síntesis, para Hayek es inapropiado examinar el mercado en términos morales, de ahí que “corrupción” o “erosión moral” serían categorías inadecuadas que no expresarían la naturaleza misma del mercado.

Por su parte, Smith, a diferencia de Hayek, propone que el mercado se encuentra ligado a la ética. En términos smithianos, el funcionamiento del mercado también implica los juicios morales de quienes participan en él. Dicho juicio moral se basa en la simpatía y la figura del espectador imparcial, con lo cual sugiere que las acciones humanas de manera general, incluso las económicas, tendrían que responder a estándares éticos. De esto se desprende que el interés propio que promueve la economía encuentra un balance con el sentido de justicia, entendida como continencia, y normas morales compartidas.

Desde esta perspectiva, el juicio moral es un componente fundamental en el orden social. Por ello, en consonancia con la denuncia de Sandel sobre la erosión y degradación moral provocada por el mercado, Smith ofrece un marco para pensar las externalidades morales del mercado en nuestra contemporaneidad. Además, Smith también nos invita a reconsiderar la responsabilidad que tenemos dentro de la economía, la cual tendría que ser ineludible cuando las consecuencias del mercado afectan directamente el bienestar de los otros y del bien común.

§5. CONCLUSIONES

La pertinencia de preguntarnos por la relación entre justicia y mercado obedece a un contexto en el que los límites de los distintos ámbitos de la vida en sociedad tienden a ser cada vez más borrosos. Dentro de este panorama difuso, la lógica económica –caracterizada por optimizar los recursos y apostar por la eficacia– se ha integrado de manera preponderante en ámbitos compartidos tales como la política y todo lo que esta involucra para la sociedad. La consecuencia más palpable de todo esto es la corrupción de la cual participan los funcionarios públicos y en la que la intervención de las grandes corporaciones o empresas ha tenido una gran notoriedad en tratos hechos por debajo de la mesa.

Los efectos corrosivos del mercado, sin embargo, no pertenecen únicamente al sector público, sino que, a propósito de Michael Sandel, también podrían degradar ciertos aspectos de la vida que no requieren ser valorados en función de mercancías. Cabe aclarar que no estamos refiriéndonos a la degradación exclusiva de bienes, sino también de las prácticas sociales que sostenemos en la cotidianidad. De esta manera, se ven comprometidos nuestros vínculos y la forma cómo valoramos a los demás. Frente a este escenario, reflexionar sobre el papel de la justicia más allá de un enfoque formal o de cumplimiento resulta crucial: la justicia vista como un actuar responsablemente, teniendo en cuenta las consecuencias que podrían conllevar nuestras decisiones, si solo nos comportamos como agentes económicos que dejan de lado el juicio moral.

Por tanto, trazar la discusión desde autores como Friedrich Hayek y Adam Smith no solo nos invita a reflexionar sobre la concepción de justicia que concebimos, sino también a replantearnos las consideraciones acerca de la libertad económica, que no hemos tratado directamente en este trabajo. Lo que está en juego no es solo si nuestro comportamiento es justo y responsable en el mercado, sino el tipo de individuo que se presupone en su ejercicio. En consecuencia, el trabajo ha pretendido hacer un mayor énfasis, no tanto en las regulaciones que a nivel político se le puede imponer al mercado, como en la revalorización de las disposiciones éticas de los agentes que participan en él.

Bibliografía

- Bernal, Jorge, 2005. La idea de justicia. *Revista del Posgrado en Derecho de la UNAM* 1 (1), 155-179.
- Bocanegra, Andrés, 2019. *Justicia conmutativa*. Universidad Católica de Colombia, Facultad de Derecho. <https://repository.ucatolica.edu.co/server/api/core/bitstreams/0fab7606-a2ab-4c85-825e-a6ab944a44c5/content>
- Campbell, Tom, 2010. Justice. En: *Adam Smith's science in morals*, vol. 3, ed. D. Robertson. Nueva York: Routledge, 187-204.
- 2013. Adam Smith: Methods, Morals, and Markets. En: *The Oxford handbook of Adam Smith*, eds. C. J. Berry, M. P. Paganelli y C. Smith. Oxford: Oxford University Press, 559-580.
- Carasco, María, 2014. Reinterpretación del espectador imparcial: impersonalidad utilitarista o respeto a la dignidad. *CRÍTICA, Revista Hispanoamericana de Filosofía* 46 (137), 61-84.
- Chandler, James, 2013. Adam Smith as Critic. En: *The Oxford Handbook of Adam Smith*, eds. C. J. Berry, M. P. Paganelli y C. Smith. Oxford: Oxford University Press, 126-142.
- Fleischacker, Samuel, 2004. *On Adam Smith's Wealth of Nations: A Philosophical Companion*. Princeton: Princeton University Press.
- Fricke, Christel, 2013. Adam Smith: The Sympathetic Process and the Origin and Function of Conscience. En: *The Oxford Handbook of Adam Smith*, C. J. Berry, M. P. Paganelli y C. Smith. Oxford: Oxford University Press, 177-200.
- Gómez, Moisés, 2011. Crítica al concepto de "orden espontáneo" de Hayek. *Revista Realidad* 127, 163-176.

- González, José, 2006. El pensamiento económico y legal de Freidrich A. Hayek. *Ceteris Paribus* 6, 1-25.
- Griswold, Charles, 1999. *Adam Smith and the Virtues of Enlightenment*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Haakonsen, Knud, 2003. Natural jurisprudence and the theory of justice. En: *The Cambridge Companion to The Scottish Enlightenment*, ed. A. Broadie. Cambridge: Cambridge University Press, 205-221.
- Hanley, Ryan, 2013. Adam Smith and Virtue. En: *The Oxford Handbook of Adam Smith*, eds. C. J. Berry, M. P. Paganelli y C. Smith. Oxford: Oxford University Press, 219-240.
- Hayek, Friedrich, 2006a. Normas y orden. En: *Derecho, legislación y libertad*. Madrid: Unión Editorial, 25-182.
- 2006b. El espejismo de la justicia social. En *Derecho, legislación y libertad*. Madrid: Unión Editorial, 183-360.
- 2007. *Camino de servidumbre*. Madrid: Alianza Editorial.
- 2010). *La fatal arrogancia*. Madrid: Unión Editorial.
- Herrera, Álvaro, 2003. La crítica de Hayek al concepto de justicia social, como resultado de un ideario liberal. *Theologica Xaveriana* 147, 371-387.
- Lacey, Nicola, 2020. Teorías de la justicia y del estado de bienestar: una crítica feminista. *Cuestiones criminales* 3 (5/6), 71-105.
- MacCormick, Neil, 2021. *La razón práctica en el Derecho y la moral*. Lima: Palestra.
- Montes, Leónidas, 2017. *Adam Smith en Contexto. Una reevaluación crítica de algunos aspectos centrales de su pensamiento*. Madrid: Tecnos.
- Oxfam International, 2024. *Desigualdad S.A. El poder empresarial y la fractura global: la urgencia de una acción pública transformadora*. <https://www.oxfam.org/es/informes/desigualdad-sa>. Consultado: 1 septiembre 2025.
- Rodríguez, Carlos, 2017. Otro problema de Adam Smith: el liberalismo. En: *A Companion to Adam Smith*, ed. J. H. Cole. Guatemala: Universidad Francisco Marroquín, 195-224.
- Sandel, Michael, 2023. *Lo que el dinero no puede comprar. Los límites morales del mercado*. Madrid: Debate.
- Simon, Fabrizio, 2013. Adam Smith and the Law. En: *The Oxford Handbook of Adam Smith*, eds. C. J. Berry, M. P. Paganelli y C. Smith. Oxford: Oxford University Press, 393-416.
- Smith, Adam, 1996. *La riqueza de las naciones*. Madrid: Alianza Editorial.
- 1997. *La teoría de los sentimientos morales*. Madrid: Alianza Editorial.
- Standing, Guy, 2017. *La corrupción del capitalismo. Por qué prosperan los rentistas y el trabajo no sale a cuenta*. Barcelona: Pasado y Presente.



TRADUCCIÓN

SYLVAIN ZAC

EL HOMBRE BAJO EL RÉGIMEN DE LA VIRTUD¹

TRADUCCIÓN DE MARÍA FERNANDA LIMO

La pasión es una enfermedad del alma. El ser humano sacudido por las pasiones no ha de ser castigado. El rey Salomón tiene razón: “el suplicio de los necios es la ignorancia” (Spinoza 2021b, IV, 180-181). ¿Pero está el ser humano condenado a vivir bajo el régimen de la pasión?

Ciertamente, del determinismo absoluto de Spinoza se sigue que las pasiones son inevitables, porque, siendo solo una parte de la naturaleza, cada uno de nosotros no puede dejar de padecer. Sin embargo, nuestro filósofo protesta cuando le reclamamos que somete a Dios y, en consecuencia, a los modos que de él provienen al destino, es decir, a una necesidad ciega (Spinoza 2020, 348). En un sentido, es posible decir que el hombre, sometido a las pasiones, aunque pretenda ser libre, está esclavizado por un destino ciego; vive, de hecho, si se permite usar una expresión hegeliana, bajo el régimen de la alienación. Pero si [36] pudiera entender la naturaleza y las causas de sus pasiones, esta comprensión lo liberaría de aquello que creía ser el principio de su libertad y que es, en realidad, principio de su

1 El presente texto es una traducción del capítulo III de la obra de Sylvain Zac *La morale de Spinoza* publicada en 1966 por la editorial Presses Universitaires de France. Queremos agradecer a la editorial por el permiso otorgado para publicar el presente capítulo, también a la doctora Mariana Chu por la revisión de la traducción. Entre corchetes están indicadas las páginas de la edición en francés. Las traducciones al castellano de las citas de Spinoza provienen de las ediciones indicadas en la bibliografía.

esclavitud; a saber, aquello que llamamos comúnmente “destino ciego”. Pero, felizmente, nuestra capacidad de entender constituye el mejor remedio contra las pasiones, y termina disipando en la misma medida el prejuicio del libre arbitrio y el del destino. Es nuestra capacidad de entender la que nos permite, de hecho, transitar del régimen de la pasión al régimen de la virtud.

¿En qué consiste la virtud dentro de la doctrina espinosista y cuáles son sus efectos beneficiosos? Es lo que veremos a continuación.

En la tradición judía, de la que Spinoza se inspiró inicialmente para su pensamiento, la virtud se describe en términos de temor y de obediencia. Ser virtuoso es obedecer la ley prescrita por Dios por miedo al castigo, primeramente, y por amor sincero a Dios, aunque no comprendamos siempre el sentido y la utilidad exacta de sus mandamientos. La virtud amerita recompensa porque la obediencia a Dios no es impuesta por la fuerza: la desobediencia siempre es posible. “Todo depende de Dios”, leemos en el Talmud, “excepto el temor de Dios”.

En la tradición filosófica, la virtud se define en términos de voluntad y de conocimiento.

Para Aristóteles, cuyo pensamiento moral es retomado por Maimónides, la virtud es una disposición adquirida, conforme a la razón, que define, en cada caso, cuál es la medida justa para nosotros, y presupone una elección reflexionada de la voluntad. El acto virtuoso se debe, según él, a una elección precedida por una deliberación, cuyo propósito es construir un razonamiento práctico, cuya conclusión es la máxima práctica por adoptar, aplicable en algún [37] caso particular. Debido a esa elección, un hombre puede ser elogiado o culpado.

Para Descartes, cuyo genio admira Spinoza, la virtud es una disposición habitual a juzgar bien, a proceder a un examen crítico de todos los bienes, cuya adquisición depende de nosotros. Pero el buen juicio exige, según él, la firmeza de la resolución de seguir con constancia toda opinión aconsejada

por la razón. Ella es un hábito del libre arbitrio, principal perfección del hombre, que lo hace digno de ser alabado o culpado.

Spinoza rompe tanto con la tradición religiosa de su infancia como con la tradición filosófica.

Definir la virtud en términos de obediencia es seguir la convicción ordinaria del vulgo. Los seres humanos, inconscientes de sí mismos y de su relación con el todo, toman la moral y la religión como una carga de la que amarían liberarse si no creyeran en la existencia de un dios justiciero. Mas la virtud inspirada por el temor es una virtud mercenaria y no amerita el nombre de virtud, si es verdad que virtud es sinónimo de fortaleza del alma. El temor es pasión y no virtud, y no sería de ayuda para librarnos de la esclavitud de las pasiones (Spinoza 2023, V, Prop. XLI, Escolio). Es verdad que, entre las personas sencillas –como sabe Spinoza– hay algunos que obedecen los mandamientos de Dios con alma ferviente. Esto significa que la obediencia a una ley referida a Dios, objeto de la fe y no del conocimiento, puede procurarles paz interior al permitirles contener sus pasiones. Pero la obediencia a una ley, incluso inspirada por el amor, no puede asegurar esta fortaleza del alma que tiene por nombre virtud. Una virtud por obediencia [38] no protege a nadie de la tentación, y la salvación que nos procura se encuentra siempre amenazada. El amor que los hombres tienen a Dios solo está garantizado si es “un valor espiritual, inherente a quien alcanza el conocimiento auténtico de Dios” (Spinoza 2021b, XVI, nota 34).

En cuanto a la tradición filosófica, ella define la virtud por su conformidad con la razón. Pero, ya se trate de Aristóteles o de Descartes, la razón es, según ellos, solo una consejera. Su función es hacernos conocer “el orden verdadero de los bienes” o la mejor solución moral en una situación determinada; pero nuestra voluntad aún debe adherirse a ella. Si, en un sentido, para Descartes la falta moral se reduce a un error del juicio, también es verdad que, por otra parte, todo error del juicio se da debido a una falta moral, a saber, a un mal uso del libre arbitrio. Si los hombres han de ser elogiados o culpados por sus opiniones y sus actos, se debe a que, según Aristóteles y Descartes, nosotros somos responsables de nuestros juicios y nuestros errores.

Es así, piensa Spinoza, que ellos son víctimas, al igual que el vulgo, de la ilusión del libre arbitrio. La razón no es en sentido estricto consejera; ella es una facultad de la naturaleza, un sistema de ideas adecuadas que determinan necesariamente nuestras virtudes. El hombre virtuoso no sigue los consejos de la razón por un libre decreto de la voluntad, sino que es guiado necesariamente por ella. En este sentido, nuestras virtudes no se diferencian de nuestras pasiones; las primeras son tan inevitables en un hombre guiado por la razón como las segundas en un hombre esclavizado por las fluctuaciones de la imaginación.

Lo que induce a Descartes al error es su [39] concepción de la virtud y su teoría del juicio; vinculada a su teoría de la distinción entre la voluntad y el entendimiento: hay juicio cuando nuestra voluntad afirma o niega ideas o las relaciones entre ideas percibidas por el entendimiento (Spinoza 2023, II, Prop. XLIX, Escolio). Ahora bien, la distinción entre idea y juicio es, según Spinoza, tan falsa como la distinción entre voluntad y entendimiento. Toda idea encierra en ella misma un juicio porque las ideas no son como “pinturas mudas sobre una tabla”, sino que implican, en tanto que ellas son ideas, afirmaciones o negaciones (Spinoza 2023, II, Prop. XLIX, Escolio). Si la idea es inadecuada, ella conlleva a un juicio falso; si es adecuada, implica un juicio verdadero. Debemos renunciar de una vez por todas a una psicología de las facultades: nuestra mente consiste en un sistema de ideas, cada una de las cuales encierra una afirmación particular. Como las ideas que constituyen la estructura del mundo del pensamiento están sujetas, como todas las cosas naturales, a las leyes necesarias, de esto resulta que la afirmación de la verdad dentro del orden teórico y dentro del orden práctico no exige una toma de posición libre del sujeto.

Pero, si separamos las nociones de virtud y de “libre arbitrio”, ¿cómo deberíamos definirla?

La virtud, dice Spinoza, es potencia. Dios es vida, porque es la fuerza que hace perseverar las cosas en su ser (Spinoza 2014, VI). Su vida es rigurosamente idéntica a su potencia y a su esencia. La potencia de Dios es infinita debido a su autosuficiencia, o, más precisamente, debido [40] a su libertad, que, en la terminología espinosista, significa el poder de existir según

la sola necesidad de su propia naturaleza (Spinoza 2023, I, Prop. XVII). El *conatus*, esfuerzo para conservar nuestro ser, representa la parte positiva de nosotros mismos y expresa en nosotros, dentro de los límites establecidos por nuestra naturaleza, la potencia misma de Dios. Ahora bien, dice Spinoza, este esfuerzo por conservarse es el primer y único fundamento de la virtud (Spinoza 2023, IV, Prop. XVIII, Escolio). La virtud es potencia en cuanto alcanza la excelencia en la conservación de sí misma “Virtud” y “vida” están vinculadas porque el *conatus*, que nos define, es esencialmente esfuerzo hacia la vida. Sin embargo, cuando nos encontramos esclavizados por las pasiones, nuestro *conatus* está sujeto a la ley de las cosas exteriores y nuestra vida se encuentra, de este modo, disminuida. Al contrario, vivimos bajo el régimen de la virtud cuando obramos únicamente según las leyes de nuestra propia naturaleza, es decir, libremente. Nuestra vida refleja, entonces, la vida misma de Dios en tanto que nuestra potencia de ser lo permite (Spinoza 2023, IV, Prop. XX, Demostración). El hombre no es Dios: gobernado por las pasiones o desplegando libremente todas las fuerzas de su naturaleza, su potencia es siempre limitada. Pero la salvación y la libertad del hombre solo pueden ser aseguradas mientras su vida imite en la mayor medida posible la vida de Dios a través de la autonomía del deseo.

Ser virtuoso no se trata, entonces, en ningún caso de renunciar a las exigencias de la vida. Es, por el contrario, desear ser feliz, obrar bien y vivir bien (Spinoza 2023, IV, Prop. XXI).

Puesto que Spinoza define la virtud en términos de potencia, nos podríamos ver tentados a comparar su moral con la de Nietzsche, lo cual sería seguramente un error [41].

En primer lugar, mientras que Nietzsche opone la “voluntad de poder”, la voluntad de afirmarse y de correr riesgos, a la voluntad de conservación de sí mismo, voluntad de conservar “la vida pura y simple”, Spinoza, por el contrario, identifica siempre poder y conservación de sí mismo. “Nadie puede desear ser feliz, obrar bien y vivir bien, si no desea simultáneamente ser, obrar y vivir, esto es, existir en acto” (Spinoza 2023, IV, Prop. XXI). La tendencia del ser a su propia destrucción es una imposibilidad natural. El hombre que se suicida está constreñido a hacerlo por fuerzas externas. Una

cosa es conservarse a sí mismo en la ignorancia de sí mismo; otra es conservarse a sí mismo bajo la luz de la razón, tomando conciencia de sí mismo, de lo que uno es positivamente, independientemente de las fuerzas externas que nos asaltan y nos dan tirones de todos lados.

En segundo lugar, la afirmación de sí mismo en los hombres fuertes es, según Nietzsche, voluntad de superarse a sí mismo e incluso de superar la condición humana, lo cual le hubiera parecido a Spinoza completamente absurdo. “Pues ha de notarse ante todo que cuando digo que alguien pasa de una menor a una mayor perfección, y a la inversa, no entiendo que cambie de una esencia o forma a otra, pues, por ejemplo, un caballo es destruido tanto si se cambia en un hombre como si lo hace en un insecto. Sino [que entiendo] que concebimos que su potencia de obrar, en tanto que es entendida en virtud de su propia naturaleza, aumenta o disminuye” (Spinoza 2023, IV, Prefacio). El espinosismo no es un superhumanismo, sino una filosofía a la medida del hombre.

Finalmente, a diferencia de un tema romántico, que [42] Nietzsche retoma, no hay oposición entre las nociones de “vida” y de “razón”. Virtud es potencia. Pero ella es –y es precisamente allí donde reside la originalidad de la moral de Spinoza– potencia de la inteligencia. En la medida en que el hombre está determinado a una acción, porque posee ideas inadecuadas, él padece, ya que lo que hace no puede ser explicado por su propia esencia, no parte de su propia naturaleza. Por el contrario, en la medida en que uno entiende lo que hace y lo hace porque lo entiende, uno obra, ya que tal acto se sigue de nuestra propia naturaleza. La esencia del hombre en tanto hombre, y no simplemente como ser vivo, es nuestro espíritu en tanto que entiende clara y distintamente. El *conatus* propiamente humano es el esfuerzo por entender (Spinoza 2023, IV, Prop. XXVI, Demostración). De ahí se sigue que la verdadera utilidad del hombre, conducido por la razón, es la que satisface el esfuerzo mismo de la razón, a saber, la inteligibilidad de las cosas. Quien dice virtud dice acción, pero, según Spinoza, la contemplación, comprensión de la estructura inteligible de las cosas, es el grado más elevado de acción. Es en este sentido que puede decir: “El sumo bien de la mente es el conocimiento de Dios, y la suma virtud de la mente, conocer a Dios” (Spinoza 2023, IV, Prop. XXVIII).

¿Pero cómo puede la virtud así definida sanarnos?

Ella nos sana en virtud del principio de que un sentimiento débil solo puede ser vencido por un sentimiento más fuerte. Si definimos la razón solo en términos de luz, uno se pregunta cómo es que la razón puede [43] vencer a las pasiones. No obstante, Spinoza define la razón como un sistema de ideas adecuadas; estas son parte de la “luz natural” en tanto que son claras y distintas, y al mismo tiempo son fuerzas. La potencia de entender es igualmente una manifestación de la potencia de Dios, una manifestación de una perfección superior, puesto que se relaciona con un cuerpo humano capaz de un gran número de acciones. Dado que la razón humana es igualmente una fuerza de la naturaleza, uno entiende que las fuerzas de las pasiones pueden ser superadas por la fuerza de la razón. Del conocimiento verdadero nacen deseos que pueden superar los deseos que nacen de las ideas inadecuadas. Cuando conocemos nuestros sentimientos clara y distintamente, cuando los separamos del pensamiento de las causas externas y los asociamos a pensamientos verdaderos, cuando las ideas que nos formamos son ideas totales y totalizadoras, idénticas a las ideas mismas que Dios tiene de las cosas, encontramos una satisfacción absoluta en la verdad y somos liberados así de las pasiones, de las emociones que surgen de las ideas inadecuadas. Por ejemplo: cuando nos imaginamos que un objeto o un ser humano es la causa de nuestras alegrías y de nuestras tristezas, estos abarcan el espacio de nuestra atención; nos fascinan. Ello es especialmente cierto cuando se trata de un ser humano, pues creemos que aquello que nos hace lo logra libremente, sin estar determinado por causas externas. Ahora bien, nada es más dañino para el espíritu que aquello que le impide pensar. Pero cuando entendemos nuestras pasiones, cuando las relacionamos a varias causas, o mejor, cuando integramos el objeto de nuestra pasión en todo un sistema de cosas, donde pierde su individualidad y su prestigio, nos liberamos al mismo [44] tiempo del poder que tiene de fascinarnos. Al hacer de nuestra afectividad el objeto de un conocimiento verdadero, la alegría de la comprensión alivia los tormentos que pueden resultar de aquélla. La virtud es inteligencia y la inteligencia es libertad porque la libertad es “necesidad comprendida” (Spinoza 2023, V, Prop. IV, Escolio).

Además, ¿podemos decir que la razón reduce totalmente la pasión? Las pasiones se refieren al alma en tanto que en ella hay algo que envuelve la negación. Pero en nuestra alma, idea de tal o cual cuerpo en acto, siempre hay una parte positiva, incluso cuando somos conscientes del cuerpo a través de las modificaciones debidas, en parte, a la acción de los cuerpos externos. El error se disipa a la luz de la idea verdadera, pues sabemos que la idea falsa solamente es una idea parcial, que, indebidamente, debido al *conatus* que le es propio, se ha dado como total. Pero lo que hay en parte de verdadero en ella, permanece siempre como tal. La representación sensible del sol no es falsa en tanto representación, pues, dada la posición de nuestro cuerpo y dado el mecanismo de la percepción, continuaremos percibiendo el sol a unos doscientos pies de nosotros, aun sabiendo que dista de nosotros más de seiscientas veces el diámetro de la Tierra. Las apariencias, dice Alain, retomando un tema espinosista, son lo que deben ser. Pero saber que las apariencias no son más que apariencias, es “salvarlas” poniéndolas en su lugar (Spinoza 2023, II, Prop. XXV, Escolio). Lo que es verdadero del error lo es igualmente de la pasión, en tanto que constituye el aspecto afectivo. La negación que ella envuelve es reducida a la luz de la razón, pero lo que hay en ella de positivo subsiste en la afección que nace [45] de la razón. Esto es lo que Spinoza quiere decir cuando afirma que las pasiones se transforman en acciones gracias al conocimiento verdadero. Tomemos el ejemplo de la ambición. La naturaleza humana está dispuesta de tal forma que cada uno de nosotros aspira a que los demás vivan según su propia naturaleza. De ahí la intolerancia y la persecución. Ahora bien, la ambición es pasión, debilidad del alma, pues se alimenta de un error: no entendemos que, si podemos apropiarnos con rigor del cuerpo de otro, sus pensamientos se nos escapan por completo. El hombre que vive bajo el mandato de la razón asocia, en cambio, la ambición con las ideas verdaderas. Hay, de hecho, en la verdadera naturaleza del hombre, es decir del hombre definido por su esfuerzo de entender, la voluntad de comunicar el pensamiento verdadero al otro; la razón genera verdades que son naturalmente “compartibles” y “comunicables”. La ambición del sabio consiste en conseguir que el mayor número de personas posibles gocen con él del mismo bien, a saber, el conocimiento verdadero. Pero también sabe que esta comunicación solo será real si los demás entienden tan bien como él, y es por esta razón que él

trata a los demás con civilidad y gentileza. La ambición se transforma así en moralidad (Spinoza 2023, V, Prop. IV, Escolio).

El conocimiento verdadero nos salva, entonces, en tanto que nos une a nosotros mismos y al otro.

Nos une a nosotros mismos, porque la virtud es ante todo amor de sí. El egoísta no se ama a sí mismo verdaderamente porque lo que ama es su esclavitud y no quien auténticamente es. Si los orgullosos y vanidosos deliran, es porque aman las buenas opiniones que [46] otros podrían formarse de ellos y no de sus cualidades reales que provienen de su esencia. El envidioso en realidad se equivoca, pues, de otro modo, las cualidades del prójimo y los éxitos que resultan de estas no le harían sufrir y no querría estar en el lugar del otro. Alain expresa bien esta idea de Spinoza: “La estupidez en un hombre no es propia de él; la vanidad no es propia de él; la maldad no es propia de él. Estas apariencias conmovedoras no expresan en realidad más que la debilidad de los hombres ante causas externas” (Alain 1926, 268-269). El hombre guiado por la razón se ama auténticamente ya que ama aquello positivo en sí mismo, lo que constituye el principio de su potencia, el poder de comprender.

Ella nos une con los otros. En efecto, los hombres guiados por la razón son unidos no solo por sus medios de vida –como los son todos los hombres bajo la presión de las necesidades– sino también, y sobre todo, por el fin que ellos persiguen: buscan con unánime acuerdo el bien común, accesible a todos los hombres en toda su plenitud, a saber, el conocimiento verdadero. Nada nos resulta más útil que el trato con los otros hombres, pues todos nuestros poderes se suman para asegurar el esfuerzo común en nuestro ascenso hacia el conocimiento adecuado (Spinoza 2023, IV, Prop. XVIII, Escolio).

Los hombres, unidos por la razón, forman una sola alma y una sola comunidad cuya única ley es la generosidad, “deseo con el que cada cual se esfuerza en virtud del solo dictamen de la razón por favorecer a los demás hombres y por unirlos a sí mismo mediante la amistad” (Spinoza 2023, III, Prop. LIX, Escolio). Spinoza [47] cita con admiración el siguiente pensamiento de Tales

de Mileto: “Todas las cosas son comunes entre los amigos. Ahora bien, los sabios son amigos de los dioses. Por tanto, todas las cosas pertenecen a los sabios”. Los sabios son amigos ya que la verdad, meta de su aspiración, es principio de comunión y de generosidad: inspira en ellos necesariamente el deseo de hacerse amigos de los demás según el mandato de la razón (Spinoza 2020, 253)².

En la medida en que los hombres, en esta “sociedad de sabios”, viven únicamente bajo los auspicios de la razón, sin necesidad de leyes jurídicas, podemos decir que el vínculo que los une es un vínculo religioso. Quien dice, en efecto, religión, religión verdadera y no superstición, dice unión de amor.

M. Bréhier distingue la noción de “sociedad”, que implica intercambio de servicios, de la noción de “comunión”, donde los hombres se unen a través de toda su humanidad (Bréhier 1944). Podemos decir que la comunidad de los hombres virtuosos es del orden de la “comunión” y no de la “sociedad”.

Esta comunidad fundada en la razón tiene, de hecho, las siguientes características:

- a) Es libre, porque se realiza cuando los hombres siguen su propia naturaleza y utilizan su poder de comprensión.
- b) Es necesaria, porque los hombres virtuosos no pueden no estar de acuerdo. Es una unión [48] natural en el grado más elevado. El acuerdo de las virtudes es tan necesario como las contrariedades de las pasiones.
- c) Escapa de las leyes jurídicas, pues obtiene su fuerza de leyes divinas que los hombres descubren en ellos mismos cuando se conocen a ellos mismos y las cosas tan adecuadamente como Dios mismo.
- d) Es abierta. En la comunidad de hombres libres, el amor por el prójimo, es decir, el amor a todo ser humano, sea sabio o ignorante, es la regla; pues está en la naturaleza del amor ser y querer ser conquistador,

2 NT: En la cita original del texto en francés está también la afirmación “toutes choses appartiennent aux Dieux” (todas las cosas pertenecen a a los Dioses) que no aparece en la traducción de la carta 44 realizada por Atilano Domínguez.

como es propio de la verdad ser y querer ser radiante. El poder de comprender en los hombres se encuentra desarrollado en mayor o menor medida, pero nadie se encuentra completamente desprovisto de él, pues de otra manera no sería hombre.

Podemos concluir que la doctrina espinosista de la virtud es una doctrina racionalista siempre que precisemos que el racionalismo de Spinoza, en esta materia, es a la vez un naturalismo y un utilitarismo.

Este racionalismo es un naturalismo en el sentido de que excluye cualquier fundamento teológico de la moral y niega la existencia de valores absolutos y trascendentes. La moral se explica únicamente a partir de tendencias humanas y no necesita de otra justificación. La virtud debe ser deseada por ella misma, pues “el fundamento de la virtud es el esfuerzo mismo por conservar el ser propio” y “la felicidad consiste en que el hombre puede conservar su ser” (Spinoza 2023, IV, Prop. XVIII, Escolio).

Esto no significa que Spinoza afirme que la moral sea una extensión de la vida biológica. Afirma, por el contrario, que la vida humana se define [49] “no por la sola circulación de la sangre y otras funciones comunes a todos los animales, sino, por encima de todo, por la razón” (Spinoza 2021a, V, 5). Pero la razón misma no trasciende de ningún modo la naturaleza: es una parte de la naturaleza, tan o incluso más viva que cualquier otra cosa natural. Ella es también, por usar un término contemporáneo, del orden de la tendencia, pues su esencia consiste en su esfuerzo por comprender, esfuerzo específicamente humano, que nos permite vivir mejor.

De esto resulta que la razón no exige nada en contra de la naturaleza y no exige nada que esté en oposición a ella. Es también un esfuerzo hacia la vida, pero hacia una vida auténtica, ya que esta nos conduce a actuar según las leyes de nuestra propia naturaleza. Que cada uno de nosotros se ama a sí mismo es tan cierto como que el todo es mayor que sus partes; pero es la razón la que nos enseña lo que es exactamente ese “sí mismo” y cómo amarlo más eficazmente.

Quien habla de virtud de ningún modo habla de renuncia y huida del mundo. El cuerpo no es como una prisión para el alma de la que deba escapar si quiere conservar su pureza. En primer lugar, el alma y el cuerpo constituyen una sola y misma realidad expresada en dos lenguajes diferentes. Entonces, ¿a dónde podría huir? No hay un más allá, ni siquiera un cielo inteligible; es aquí abajo, en este mundo, que se juega el problema de nuestro destino, de nuestra felicidad y de nuestra desdicha. Si bien la sabiduría espinosista exige también un esfuerzo de purificación y de reforma de sí mismo, esta se trata de una reforma de nuestro modo de conocer, haciendo posible, no el paso de un mundo sensible a algún mundo [50] inteligible, sino la transmutación de la mirada que lanzamos sobre un mundo que siempre permanece igual. En lugar de mirar el mundo a través de las modificaciones de nuestro cuerpo, se trata de verlo con los “ojos del alma” que son “demostraciones de la razón”.

De ahí la hostilidad de Spinoza hacia el ascetismo, doctrina que solo germina en espíritus melancólicos. Esta es una actitud tradicional de los pensadores judíos: la ley debe ser enseñada y practicada con alegría y, a pesar de todas las prohibiciones del Antiguo Testamento, es seguir la voluntad de Dios el disfrutar de los frutos de la tierra.

Esta es solamente una superstición salvaje y triste, dice Spinoza, la que nos prohíbe disfrutar del placer. Ninguna deidad se complace en nuestra impotencia, y es conveniente perseguir la melancolía tanto como apaciguar el hambre y la sed. Es propio de un hombre sabio aprovechar los placeres tanto como pueda. “Digo que es propio de un hombre sabio reponerse y recrearse con alimentos y bebidas agradables y moderados, así como con los perfumes, la amenidad de las plantas verdeantes, el ornato, la música, los juegos gimnásticos, el teatro y otras cosas semejantes de las que cada cual puede servirse sin daño alguno para los demás” (Spinoza 2023, IV, Prop. XLV, Escolio). La salud y el desarrollo del cuerpo son también condiciones necesarias para el desarrollo de nuestra capacidad de comprensión. “Pues el cuerpo humano se compone de muchas partes de naturaleza diversa que precisan de continuo y variado alimento para que todo el cuerpo sea igualmente apto para todo lo que puede seguirse de su naturaleza y, en

consecuencia, [51] para que también la mente sea igualmente apta para concebir muchas cosas” (Spinoza 2023, IV, Apéndice XXVIII).

Spinoza, judío pobre y exiliado, concede también cierta importancia al dinero. Ciertamente el dinero no es, como a veces lo piensa la gente común, la fuente de todos los bienes. Es una actitud absurda la del avaro que, pensando solo en el dinero, prefiere arruinar su salud con tal de conservar la mayor cantidad de dinero posible. Sin embargo, no es un vicio buscar el dinero con miras a la satisfacción de nuestras necesidades (Spinoza 2023, IV, Apéndice XXIX).

Vivir bajo los mandamientos de la razón no es, como lo piensan los melancólicos y la gente común, aprender a morir. La verdadera sabiduría es una meditación sobre la vida (Spinoza 2023, IV, Prop. LXVII, Demostración).

El racionalismo moral de Spinoza es también un utilitarismo, siempre que se destaque que es de naturaleza completamente diferente a la del utilitarismo de Bentham o de Mill.

Al igual que los utilitaristas ingleses, Spinoza afirma que el hombre virtuoso busca ante todo su “propia utilidad”. Pero lo útil para el hombre es aquello que satisface el esfuerzo mismo de la razón, esfuerzo por comprender, lo que permite aumentar su inteligencia, es decir, su propia naturaleza. “Nada sabemos con certeza que es bueno o malo, sino aquello que realmente conduce a entender o aquello que puede impedir que entendamos” (Spinoza 2023, IV, Prop. XXVII). Ciertamente Spinoza no ignora ni la utilidad material ni la utilidad social. La razón nos enseña, dice Spinoza, que es conveniente captar todo lo que, entre las cosas materiales y vivientes, aparte [52] de los seres humanos, pueda contribuir a la regeneración de nuestro ser. Nos prescribe, sobre todo, asociarnos con otros seres humanos y unir nuestras fuerzas, en lugar de destruirnos unos a otros, pues si bien la vida en sociedad exige renuncias de nuestra parte, las ventajas que resultan de ella superan esas renuncias en creces. No obstante, la utilidad material y la utilidad social se encuentran subordinadas a la utilidad propia de la inteligencia. Por un lado, el mantenimiento y el fortalecimiento del cuerpo, el aumento de las capacidades del cuerpo, su poder de expansión y resistencia, tienen sus

repercusiones en el poder de la inteligencia. Por otro lado, si la asociación de hombres es útil, no es solo porque favorece el cumplimiento de nuestras funciones biológicas, sino también, y sobre todo, porque la vida en sociedad, como veremos, es una condición indispensable para el acuerdo de entendimientos y la difusión de la verdad. La noción de utilidad posee para Spinoza un sentido bien determinado.

Por otra parte, para los utilitaristas, la razón interviene solo como principio de previsión; es ella quien procede a un “cálculo de los placeres”, quien nos conduce a intercambiar placeres poco seguros y susceptibles que generan dolor por placeres futuros más seguros y menos decepcionantes. Pero, aunque el futuro está absolutamente determinado, el conocimiento que podemos tener de él es absolutamente inadecuado. Nuestra inteligencia es, de hecho, limitada, y, dada la infinidad de causas que determinan cada acontecimiento, todas nuestras predicciones solo tienen un valor problemático. Es por esto que imaginamos los eventos futuros como contingentes y, cuando se trata del devenir, es propio de la naturaleza humana oscilar constantemente entre la esperanza y el temor. “Mas nosotros, de la duración de las cosas, no podemos tener sino un conocimiento [53] del todo inadecuado, y los tiempos de existencia de las cosas los determinamos en virtud de la sola imaginación, que no es afectada igualmente por la imagen de una cosa presente que por la de una futura. De donde resulta que el conocimiento verdadero que tenemos del bien y del mal no sea sino abstracto, o sea, universal, y que el juicio que hacemos acerca del orden de las cosas y del nexo de las causas, para poder determinar qué es bueno o malo para nosotros en el presente, sea más bien imaginario que real” (Spinoza 2023, IV, Prop. LXII, Escolio). Por esto, este cálculo no nos sirve mucho, pues el placer inmediato, que “compensa”, siempre acabará prevaleciendo sobre la representación de un placer futuro completamente incierto. Sin embargo, el Sabio de Spinoza, sin realizar cálculos explícitamente, llega a los mismos resultados que el honesto hombre contable de Bentham. Puesto que todo lo que el espíritu concibe bajo la conducción de la razón lo concibe bajo la misma especie de eternidad o necesidad. El sabio necesariamente descuidaría un bien presente menor por un bien futuro más grande, así como desearía lo menos posible un bien presente grande, que es causa de un mal futuro (Spinoza 2023, IV, Prop. LXII, Demostración y Escolio).

Finalmente, el problema de la concordancia de mis propios intereses con los del mayor número posible de personas no es planteado por Spinoza. En efecto, el interés supremo de la mente humana es la intelección de las cosas, el verdadero conocimiento. Ahora bien, este conocimiento es, en su propia naturaleza, comunicable, y la alegría que otros pueden obtener al acceder a él aumenta aún más nuestra propia [54] alegría. La comunidad de sabios, como hemos visto, es al mismo tiempo libre y necesaria.

Sería aún interesante, antes de concluir este capítulo, insistir en la originalidad de la doctrina espinosista de la virtud mostrando lo que la acerca o la distingue de la moral estoica.

Sin duda, hay en Spinoza afirmaciones con un acento estoico. Al igual que los estoicos, Spinoza piensa que nuestra felicidad no requiere del dominio material del mundo por la humanidad. No encontramos en ninguna obra de Spinoza la expresión de una esperanza en los beneficios del progreso técnico que, en la famosa expresión de Descartes, podría “hacernos dueños y poseedores del universo”. Dado que nuestra potencia es limitada en relación con la potencia de las causas exteriores, no podemos tener un poder absoluto sobre ellas. De esto resulta que cuando nos sobrevienen eventos desfavorables, siempre que entendamos su necesidad, los soportaremos con ecuanimidad, luego de haber hecho lo necesario para evitarlos. El sabio sabe que el ser humano es solo una parte de la naturaleza total, y que su potencia es limitada. Pero, por el hecho mismo de entender esto, de captar la inteligibilidad y la necesidad de un número cada vez más grande de cosas, su alma encuentra una satisfacción absoluta en lo verdadero. El ser humano que entiende esto –esto es un postulado espinosista– solo puede desear lo necesario y encuentra su felicidad en un acuerdo de su inteligencia con el orden de toda la naturaleza (Spinoza 2023, IV, Apéndice XXXII).

Sin embargo, existe una diferencia entre la actitud del [55] sabio espinosista y la del sabio estoico. Hay, según los estoicos, en el ser humano un “centro divino”, un punto donde las cosas y los tiranos nada pueden hacer; es su voluntad, ese “fuero interior”, donde puede refugiarse y resistir todos los asaltos, como en una “fortaleza”. De esto se concluye que somos dueños absolutos de nuestras pasiones. La potencia del sabio es, ante todo,

la potencia de su voluntad libre. Spinoza –como lo hemos visto varias veces– sostiene que la libertad, como potencia de opuestos, es ilusoria. Nuestra libertad y felicidad dependen únicamente de la calidad de nuestros conocimientos, del paso del plano de las ideas inadecuadas al plano de las ideas adecuadas. La potencia del ser humano reside únicamente en el conocimiento verdadero. No somos de ninguna manera dueños absolutos de nuestras pasiones ni de nuestros pensamientos verdaderos: nuestras ideas inadecuadas, principios de nuestras pasiones y nuestras ideas adecuadas, principios de nuestras virtudes, están sujetas a un determinismo estricto. Pero, en la medida en que comprendemos las cosas, el despliegue de nuestra inteligencia, aquello que es la “mejor parte de nosotros mismo”, compensa en gran medida los inconvenientes que pueden resultar del determinismo de las cosas para la parte material e imaginativa de nuestro ser. Incluso cuando Spinoza parece retomar un tema estoico, su moral jamás se presenta como una moral de resignación, sino, por el contrario, como una moral de afirmación de sí mismo [56].

Bibliografía

- Alain, Émile-Auguste Chartier, 1926. *Sentiments, passions et signes*. Paris: Éditions Gallimard.
- Bréhier, Émile, 1944. Société et communion, comunicado a la *Académie des Sciences morales et politiques*.
- Spinoza, Baruch, 2014. *Tratado de la reforma del entendimiento. Principios de filosofía de Descartes. Pensamientos metafísicos*. Traducción de Atilano Domínguez. Madrid: Alianza Editorial.
- 2020. *Correspondencia*. Traducción de Atilano Domínguez. Madrid: Guillermo Escolar Editor.
- 2021a. *Tratado político*. Traducción de Atilano Domínguez. Madrid: Alianza Editorial.
- 2021b. *Tratado teológico-político*. Traducción de Atilano Domínguez. Madrid: Alianza Editorial.
- 2023. *Ética demostrada según el orden geométrico*. Traducción de Pedro Lomba. Madrid: Editorial Trotta.
- Zac, Sylvain, 1966. *La morale de Spinoza*. Paris: Presses Universitaires de France.

COLABORADORES

RODRIGO ALCALDE

rodrigo.alcalde@pucp.edu.pe

Licenciado en Filosofía por la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). Sus temas de investigación giran en torno a la estética, la fenomenología y la metafísica, con un interés particular en el pensamiento de Georges Bataille, Friedrich Nietzsche y Martin Heidegger, así como la intersección entre la filosofía, el cine y la literatura.

GINO CANALES

gino.canales@pucp.edu.pe

Maestrante en Filosofía por la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), donde también realizó los estudios de pregrado en la carrera de Humanidades con mención en Estudios Teóricos y Críticos. Ahí también se desempeña como jefe de prácticas en los cursos de Ética, Epistemología y Filosofía Moderna. Sus investigaciones abordan temas del análisis materialista de la sociedad, la crítica de la economía política y la reconstrucción genealógica.

SARAI MILLA

a20172843@pucp.edu.pe

Licenciada en Filosofía por la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). Actualmente es predocente en su casa de estudios y miembro del grupo de autoconciencia filosófico feminista Filósofas Leyendo Filósofas. Sus temas de interés son la estética, la filosofía de la tecnología, filosofía política, ética, y la filosofía oriental, así como el diálogo interdisciplinario entre arte, literatura y cine.

CARLO ORELLANO

orellano.c@pucp.edu.pe

Egresado de la especialidad de Filosofía por la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), en la cual se licenció con la tesis “Filosofía, mito y religión en Platón: un análisis del Menón”. Es maestro en educación por la Universidad Peruana Cayetano Heredia y maestrando en filosofía en su alma mater. Mantiene como líneas de investigación la filosofía antigua y helenística, metafísica y filosofía de la religión, y los feminismos y teoría queer. Es miembro de Koinonía, grupo de investigación en filosofía antigua, y del grupo de autoconciencia filosófico-feminista Filósofas Leyendo Filósofas.

LEOPOLDO TILLERÍA

leopoldotilleria@gmail.com

Magíster y Doctor en Filosofía por la Universidad de Chile, actualmente es académico e investigador asociado de la Universidad Bernardo O'Higgins (UBO) de Santiago de Chile. También es docente en INACAP sede Temuco desde 2005. Sus principales líneas de investigación son la filosofía del arte, la filosofía de la tecnología y la ontología contemporánea. Ha trabajado sobre todo la obra de Sloterdijk, de Kant y de Heidegger. Tiene más de 60 artículos científicos y filosóficos publicados.

LINDA VELÁSQUEZ

linda.velasquez@unmsm.edu.pe

Estudiante del décimo ciclo de Filosofía en la Universidad Nacional de San Marcos (UNMSM) y es integrante del grupo de investigación EPISTEME. Investigación interdisciplinaria en epistemología, ciencias y humanidades. Ha participado en diversos coloquios, conversatorios y congresos de filosofía. Es autora del capítulo “Problematización en torno a la lectura en clave metafísica de Augusto Salazar Bondy”, incluido en el libro *Augusto Salazar Bondy y los límites de la razón moderna* (2025). En setiembre del presente año fue seleccionada para participar del programa Sanmarquinos para el Perú, a través del cual realizó una estancia académica y curso de especialización, “Taller de Comunicación e Innovación Social y uso de las Tecnologías Digitales para las Ciencias Sociales y Humanidades”, en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Sus principales intereses de investigación se orientan hacia la ética, la filosofía política y la epistemología.

MARÍA FERNANDA LIMO

mflimo@pucp.edu.pe

Egresada de la especialidad de Filosofía y predocente en la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). Sus áreas de interés son la filosofía antigua, filosofía moderna, filosofía política, ética, particularmente, la libertad y el pensamiento de Spinoza.



INSTITUTO
RIVA - AGÜERO

