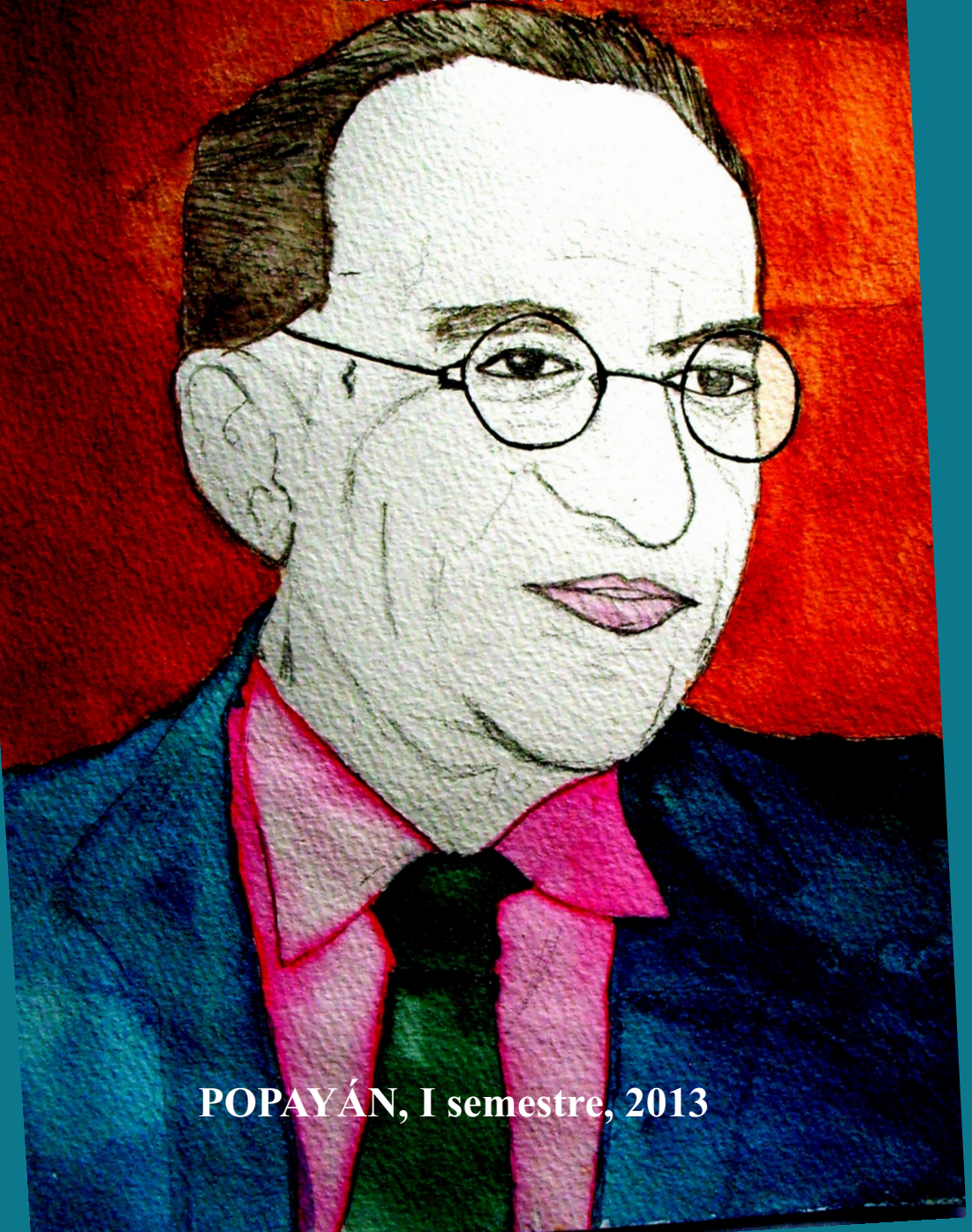


# ΥΤΟΠΙΑ

37

ISSN 0121-6406



ΠΟΡΑΥΑΝ, I semestre, 2013

# Revista Utopía

ISSN 0121-6406

Publicación semestral desde 1993

## Director y editor

Silvio E. Avendaño C.

## Correspondencia:

utopía@unicauca.edu.co  
avendano.silvio@yahoo.com

## Diagramación:

María Fernanda Martínez P.

El contenido de los artículos  
es responsabilidad de los autores.

## Ilustración de la portada

*Georg Lukács*

Violeta Avendaño M.

## Impresión



IMPRESIONES

*Impresiones*

Popayán

Cel: 315 578 62 04

Tel. (2) 8235737

Suscripción anual  
incluye costos de correo  
Colombia - Extranjero  
40.000 pesos - 120 dólares.

Cuenta de ahorros

251-05343.5

Banco AvVillas

# REVISTA UTOPIA

37

**Pág.**

|  |    |
|--|----|
| El concepto kantiano de la Ilustración<br>y sus significados para la teoría crítica.<br><i>Natasha Gómez Velásquez</i> ..... | 7  |
| El joven Hegel y los problemas de la sociedad capitalista. (Georg Lukács).<br><i>Silvio E. Avendaño C.</i> .....             | 21 |
| Teoría de la novela -Apuntes de lectura-.<br><i>Francisco Javier Gómez Campillo</i> .....                                    | 37 |
| Los cuadros tipo-ideales en la metodología sociológica de Max Weber.<br><i>Daniel Pipicano Guzmán</i> .....                  | 59 |
| Violencia, derecho y justicia en Walter Benjamín.<br><i>Onasis Ortega</i> .....  | 69 |
| Moralidad y sensibilidad. Una relación entre Horkheimer, Adorno y Levinas.<br><i>Cicerón Erazo Cruz</i> .....                | 81 |
| El caballo de tres cabezas.<br><i>José Carlos Avellar</i> .....  | 91 |

|                   |        |                             |          |                     |                     |
|-------------------|--------|-----------------------------|----------|---------------------|---------------------|
| Revista<br>Utopía | No. 37 | Primer semestre<br>Año 2013 | pág. 100 | ISSN<br>0121 - 6406 | Popayán<br>Colombia |
|-------------------|--------|-----------------------------|----------|---------------------|---------------------|

## Contenidos

### **El concepto kantiano de la Ilustración y sus significados para la Teoría crítica.**

Análisis, elaborado por Natasha Gómez Velázquez, del concepto de *razón* (*Vernunft*) en la *Crítica de la razón pura* de Kant y filósofos del Siglo XX, como Adorno, Horkheimer, Habermas y Foucault.

### **El joven Hegel y los problemas de la sociedad capitalista (Georg Lukács).**

Examina, Silvio E. Avendaño C., la obra del filósofo húngaro en la cual escudriña el pensamiento del joven Hegel y su relación con la Ilustración alemana y la obra temprana de Carlos Marx.

### **Teoría de la novela de Georg Lukács –Apuntes de lectura–.**

Francisco Javier Gómez Campillo reflexiona sobre la teoría de la novela, elaborada por el filósofo húngaro. La tesis central del libro es: “La novela es la epopeya de un mundo sin dioses”. A partir de esa proposición gira el ensayo.

### **Los cuadros tipo-ideales en la metodología sociológica de Max Weber.**

Caracteriza Daniel Pipicano la naturaleza de los conceptos tipológicos de la sociología weberiana.

### **Violencia, derecho y justicia en Walter Benjamin.**

Onasis Ortega elabora la hipótesis: ¿es posible pensar una política sin violencia? Para desarrollar este interrogante examina la tesis de Walter Benjamin y Hannah Arendt sobre la violencia.

### **Moralidad y sensibilidad. Una relación entre Horkheimer, Adorno y Levinas.**

Cicerón Erazo Cruz presenta una corta disertación sobre la moral formal de Kant y argumentos de Horkheimer, Adorno y Habermas que propugnan una moral material.

### **El caballo de tres cabezas**

José Carlos Avellar traza un paralelismo entre el trabajo de Orozco, Picasso y Eisenstein en la década de 1930. Este artículo se ha tomado de la revista *New Left Review*, 76. Sept/oct 2012.

## **El concepto kantiano de la Ilustración y sus significados para la teoría crítica**

**Natasha Gómez Velásquez**  
Universidad de la Habana

La primera parte del presente ensayo se publicó en la revista Utopía 33 con el título “*La enigmática relación entre iluminismo y crítica*”. La segunda parte, en la revista Utopía 34, con el título: *El concepto kantiano de Ilustración y sus significados para la teoría crítica*. En esta revista Utopía 37, se publica la continuación del ensayo.

(Tercera parte)

### **III. La Iluminación, la crítica, la vigilia... el acecho**

#### **1- A propósito de una crítica de la razón**

Si, efectivamente, el principio de la metafísica kantiana reside en la razón y a ésta se le atribuye la función de tribunal, es con un propósito crítico. La satisfacción de ese solo requisito, otorgaría mérito a su obra. Suponía el rechazo de los criterios históricos de autoridad y de las tradicionales explicaciones del mundo que reclamaban sometimiento. Por definición, la racionalidad remite a ejercicios de consideración, juicio, reflexión, conciencia, sobre aquello que concurre a su presencia. Y esto es posible, cuando no se reconoce identidad entre existencia y razón, o sea, cuando la aceptación del hecho no ocurre de manera inmediata. Kant no otorga legitimidad a lo existente: “nuestra época es la propia de la crítica, a la cual todo ha de someterse”. La realidad está bajo sospecha. Lo primero es una “severa crítica”: desconfianza; interrogación; “duda”; “indiferencia”. Afirma que la razón respeta únicamente lo que puede afrontar su examen libre y público (47).

Precisamente, la *Crítica de la razón pura* recoge cierto pasaje sobre Descartes que permite verificar –más allá del sentido declarado de sus argumentos: efectuar una *refutación* del idealismo– el espíritu crítico que impregna la obra. Kant establece una diferencia entre lo que denomina “idealismo dogmático” al estilo de Berkeley y el “idealismo problemático” propio de las tesis cartesianas. A continuación, acomete

la tarea de la *refutación* que, por cierto, fue modificada por el autor para la segunda edición. Sin embargo, lo verdaderamente significativo es que Kant establece cierta identificación con Descartes. Ese reconocimiento se efectúa no sólo a partir de los principios propios del pensamiento moderno que, evidentemente, comparten. Se trata de que Kant acoge con aprobación la secuencia de demostraciones que se impone el francés a sí mismo a partir del postulado inicial *yo pienso*, así como la autoexigencia de abstenerse de emitir juicio hasta encontrar prueba suficiente (48). El interés kantiano en la demostración y en el principio de cuestionamiento que supone, no sólo ratifica las funciones del sujeto. También le otorga a éste, derechos de disensión ante una realidad a la que no se le reconoce estatuto necesario o legítimo.

Por otra parte, es cierto que la *Crítica de la razón pura* se inscribe en la lógica cartesiana de la búsqueda de un primer principio seguro sobre el cual erigir todo el conocimiento, y que Kant se decide por la razón. Resulta evidente también, que el instante en que la humanidad va a hacer uso de esa facultad sin autoridad, marca el tránsito a la Ilustración. Sin embargo, ¿es la razón un principio autosuficiente, universal, absoluto, incondicionado?

El propio programa investigativo de la *Crítica de la razón pura* evidencia desconfianza hacia la naturaleza misma de la razón. Esto se expresa en la voluntad filosófica de someter a juicio los fundamentos de esa facultad y reconstruirla. El desencadenamiento de ese proceso parte de la duda radical de Kant, que incluye un cuestionamiento acerca de las posibilidades reales y limitadas de la razón. Este escepticismo proviene de lo que considera la génesis y naturaleza de la entidad racional. En ese sentido, el profesor colombiano Manuel Guillermo Rodríguez ha llamado la atención hacia un interesante pasaje de la *Crítica de la razón pura* que pone en duda la autoridad absoluta e incuestionable de la razón, pues sugiere que el reino aparentemente omnipotente del logos, el concepto y la razón, puede haberse generado en la vorágine, la locura, la turbulencia, el caos. El filósofo colombiano estima que las siguientes palabras –que dan inicio al *capítulo III* de la gran obra de Kant– niegan la posibilidad de un racionalismo a ultranza: “Hemos recorrido el vasto mundo del entendimiento puro, estudiando concretamente cada parte de él y poniendo cada cosa en su lugar respectivo. El mundo de la verdad (palabra mágica y seductora), rodeado de un tormentoso océano, es un vasto imperio de la ilusión, donde grandes nubes, enormes bancos de hielo que salen al paso del marino que pretende descubrir sus misterios, atraen constantemente la curiosidad y las ilusiones de hallar una verdad y despertar de un sueño pesado, al que por desgracia no han de poner fin. Antes de internarnos en este mar inmenso y explorarlo en su inmensidad, debemos dirigir nuestra vista sobre ese mundo insondable que nos proponemos abandonar, y observar si por ventura podremos conocer lo que guarda o si, por el contrario, tendremos que conformarnos con

el simple propósito de la investigación, por no hallar base sobre la que fundar el edificio de nuestras aspiraciones, y apenas efectuada nuestra búsqueda, sostener nuestras aspiraciones y mantenerlas frente a las acometidas de nuestros enemigos. ...” (49). Éste sería un motivo más de cautela frente a la razón y sus proposiciones.

Además, en el marco de la teoría kantiana, el funcionamiento eficiente de la razón está confinado a condiciones muy específicas que trazan las fronteras de la experiencia, y que han de ser identificadas por la crítica. Dice Kant que las investigaciones de la razón se constituyen a partir de los conocimientos que “se exigen del mundo sensible, y a los cuales la experiencia no puede servir de guía ni de rectificación”. Su eficacia consiste en la observación de límites: al interior de lo apriorístico. Como señalara Michel Foucault en una conferencia de 1983, el proyecto kantiano se propone definir las condiciones en que el uso de esa facultad es legítimo para determinar lo que se puede conocer, hacer, esperar (50).

Sin embargo, es la naturaleza misma de la razón, la que conduce a excederse y errar: “estimulada por una necesidad propia, marcha sin descanso alguno hacia cuestiones que no pueden ser resueltas...esto le sucede a todos los hombres... ¿Cómo nacen de la naturaleza de la razón humana en general esas cuestiones...?”, se pregunta Kant. Abandonada a su suerte –sin la acción de la crítica– se cree omnipotente y se extralimita en sus atribuciones. La razón, en su estado natural tiende a extraviarse, “engaña”, “abandona”, “ilusiona”. Conduce al “dogmatismo”, “escepticismo”, “prejuicio”, “incredulidad” y disputas sin fundamento entre “doctrinas falsas” que las escuelas enseñan al público. Se afana en plantearse problemas insolubles, cuyas contradicciones sitúan a la metafísica en una condición no científica. Convierte a la verdad en “opinión”, a la filosofía en “filodoxia”, y hace que la metafísica “divague” o “ande a ciegas” reduciéndola a una condición de “juego”(51). De manera que Kant plantea explícitamente sus reservas sobre la confiabilidad absoluta de la razón.

Si, en fin, probablemente la razón lleve el signo del caos en su génesis, y su “disposición natural” conduzca al engaño, “no debemos contentarnos” dice Kant. Su obra parte del presupuesto de la naturaleza extraviada de la razón que la conduce a pronunciarse sobre lo que no le compete. Esa insuficiencia ha de ser reconocida y rectificada por medio de la crítica. Ésta, cumple una función saneadora que hasta debía ser estimulada por la política a favor de la ciencia, propone Kant. De manera que la *Crítica de la razón pura* no se inicia precisamente con la afirmación del saber y su razón como principios universales y absolutos, tal y como habían sido concebidos por el iluminismo. Más bien, con su negación, depuración y precisión, por medio del oficio de la crítica. En ese sentido, el filósofo alemán dice que la utilidad de la crítica “...sería puramente negativa y no serviría para extender nuestra razón, sino para emanciparla de todo error...” (52).

El proceso crítico de conversión de la razón hacia su nueva constitución, supone un juicio sobre sus reales posibilidades. La voluntad de la crítica es interrogar a la propia facultad racional. El programa investigativo de la *Crítica de la razón pura*, es ya un proceso de cuestionamiento e interrogación de la naturaleza y principios de la razón, que admite como presunción una duda acerca de la omnipotencia de esa facultad. De hecho, sólo porque se presume duda, se emprende la tarea filosófica.

La crítica establece -porque lo constata, lo hace consciente y lo declara- las reales posibilidades de la razón. Éstas, distan de la aparente omnipotencia que exhibe inicialmente esa facultad en su “disposición natural”. Kant plantea que el oficio de la crítica es asegurar el empleo eficiente de la razón determinando su estricto ámbito de competencia. Debe ocuparse de precisar: la fuente -fuera de toda experiencia-; el modo -a priori-; los principios y conceptos; los límites y posibilidades -“justipreciar” su poder-; las condiciones de posibilidad; las legítimas aspiraciones -sus derechos-; y las formas de probar las proposiciones de la razón. También ha de definir las atribuciones del sujeto relativas a “reglar” al objeto (53).

Sólo la acción consciente y crítica del sujeto puede potenciar a la razón como instrumento cognoscitivo válido, en la medida en que decide rectificarla y acotarla. De manera que Kant, no confía en la razón natural tal y como concurre al proceso de conocimiento. Más bien, opta por una razón (re)constituida por el sujeto. Únicamente una razón, que haya negado críticamente su estado natural y que se resigne a operar fuera de toda experiencia, resultará filosóficamente apta. Y, puesto que la reconstitución de la razón sigue siendo un acto subjetivo de producción que se efectúa en correspondencia con las posibilidades del sujeto -en este caso metafísicas- el escepticismo de Kant, no se desvanece. La crítica jamás restituye el principio de autoridad a la razón. Ésta, nunca quedará eximida de vigilancia crítica. La revolución copernicana sostiene y hasta potencia, las reservas respecto a la confiabilidad absoluta de la razón.

Kant confina a la razón a su propio mundo. Y éste, está necesariamente exento de referencia empírica. Es un tipo de conocimiento totalmente “reglado” por un sujeto que se tiene a sí mismo como única referencia. Esta hipótesis avanza hasta convertirse en una comprensión y fundamentación del conocimiento racional como un acto subjetivo de producción. En efecto, Kant había planteado en su *Crítica a la razón pura* que “la razón determina absolutamente a priori su objeto” en tanto “descubre lo que ella ha producido” previamente. Puede afirmarse que “sólo conocemos a priori en las cosas lo que hemos puesto en ellas”. Por eso, el hombre nunca accede a la *cosa en sí* en tanto objetividad, sino que la lee como *fenómeno*, o sea, como *cosa para sí*. Definitivamente, el saber proviene de la “manera” en que el sujeto se “representa” al objeto. Incluso, los recursos de que dispone la razón para “probar” sus “proposiciones”, consisten en “conceptos” y “principios” que siempre



“admitimos” a priori (54). No es posible su comprobación a manera de contrastación empírica, que siempre sería a posteriori y extralimitaría a la razón, invalidándola.

En la medida en que esa revolución copernicana cierra el paso a la comprensión del saber y la verdad como un acto de copia, se potencia la condicionalidad de las posibilidades y resultados de la razón. De manera que la crítica continúa siendo un imperativo. Si la razón y su saber carecen de objetividad, sus reales condiciones de posibilidad son finitas –dependen de un sujeto también condicionado–, lo cual perpetúa la duda, y mantiene como tarea el examen de sus fundamentos.

En este sentido, deja despejado el camino al programa investigativo de la teoría crítica, al sugerir la tesis de la producción o constitución histórica del conocimiento. Sin embargo, la *Crítica de la razón pura*, está lejos de la historia efectiva y en medio de la metafísica. Comprendida esta última, justamente como lo que Kant rechazaba: “la arena de estas discusiones sin fin”. Pero: ¿qué se le va a hacer? Como diría Marx en un texto redactado entre 1846 y 1847: “¡henos en el corazón mismo de Alemania! Vamos a hablar de metafísica...” (55).

A pesar de las vestiduras metafísicas, la filosofía de Kant fue sumamente valorada por Habermas. Precisamente, porque había despojado a la razón de autoridad absoluta, comprendiéndola como una entidad producida por el sujeto, reconociendo su condicionamiento, admitiendo que sus fundamentos eran susceptibles de crítica, y mostrándose dispuesto a juzgar los principios de la razón. Estos méritos hicieron que el autor de *Conocimiento e interés*, incluyera a Kant en la tendencia crítica de la filosofía. Habermas cree apreciar en la teoría kantiana la exigencia de que “el sujeto cognoscente verifique las condiciones del conocer de que, en principio, es capaz, antes de poder confiar en los conocimientos directamente obtenidos por él mismo”. Más adelante agrega que se trata de la “justificación crítica de las condiciones de todo posible conocer en general” (56).

El filósofo de la Escuela de Francfort afirma que Kant, Marx, incluso Descartes, constituyen objeto de añoranza, ante la triunfante teoría y/o metodología de la ciencia positivista. Ésta, como prolongación extemporánea de la ideología iluminista, no cuestiona los principios mismos del proceso cognoscitivo, ocultando la “constitución previa de los hechos” y pretendiendo que las “ciencias reflejaran el en sí de los hechos legalmente estructurados” (57). Esta tendencia asumió como dato la posibilidad del pensamiento de acceder a la “cosa en sí” y lograr objetividad, neutralidad, universalidad y totalidad. Habermas dice que ese “cientificismo” se plantea como único propósito efectuar una “regulación pseudonormativa” del conocimiento positivo. Indica que esa concepción, parte de la aceptación de la razón como autoridad absoluta, la fe en el saber y su carácter liberador. El positivismo carecía entonces, de la reflexión radical que corresponde propiamente

a la filosofía. Esto contrastaba con las reservas y hasta la desconfianza de Kant hacia la naturaleza misma del conocimiento.

En el mismo sentido que Habermas elogió la teoría kantiana frente al positivismo, lo hizo Michel Foucault en 1978. Éste compara el propósito crítico del filósofo de Königsberg con el aspecto de complacencia, afirmación, e inconciencia, de buena parte del pensamiento de los siglos XIX y XX. El teórico francés recuerda entonces a manera de pregunta, el problema –de inspiración kantiana– que Habermas había detectado: “¿qué idea falsa se ha hecho el conocimiento de sí mismo, a qué uso excesivo se ha encontrado expuesto y, en consecuencia, a qué dominación está ligado?” (58).

En su conferencia de 1978, Foucault comenta que la impugnación kantiana de la razón como principio incondicionado tuvo seguimiento en Alemania con la Escuela de Francfort, y en Francia, con las investigaciones sobre historia de la ciencia. Ambas corrientes hicieron explícito su escepticismo respecto a las posibilidades de la facultad racional. Según Foucault, dichos estudios contribuyeron a rescatar lo que había estado en retiro después de Kant: la actitud crítica respecto a la razón y su saber. También menciona a la teoría de Max Weber como un momento significativo en la línea conceptual que sostiene una sospecha sobre la razón, específicamente por su vínculo con procesos históricos de dominación. El propio Foucault se reconoce en esa tradición, y se identifica con la preocupación acerca de la Ilustración –su peculiar dialéctica– que había sido planteada en 1947 por Adorno y Horkheimer. Sin embargo, en *El sujeto y el poder*, consideró como ejercicio estéril el juzgar a la razón –por su naturaleza comprometida con fenómenos de poder– desde la *no razón*. ¿Es posible hacerlo?, se pregunta (59). De manera que su interés en esta problemática intenta tomar otro rumbo.

Las reservas kantianas acerca de la facultad racional, quedan expuestas en la *Crítica de la razón pura*, y resultan también evidentes, en su *respuesta* de 1784 a la pregunta por la Ilustración formulada por periódico berlinés *Berlinische Monatschrift*. Curiosamente, en esa breve misiva el asunto abandona el terreno de la metafísica para adquirir una connotación histórica y política que impresiona gratamente a Michel Foucault (60). Y es que la *respuesta* de Kant ronda específicamente la problemática saber/poder que constituía una de las preocupaciones investigativas fundamentales del teórico francés. El llamado kantiano de 1784 a pensar por sí mismo sin la dirección de otro y la advertencia acerca del interés de la autoridad en mantener una situación de dominación a través del conocimiento, involucra cierta conciencia acerca de la relación entre saber racional y política. Allí Kant sugiere una reflexión sobre la modelación restrictiva de la razón, que se configura a partir de su vínculo con el poder.

Los términos en que plantea este asunto no apuntan precisamente hacia la manipulación externa del conocimiento con fines de dominación, sino hacia su constitución restrictiva. Kant refiere que existen “instrumentos mecánicos de uso racional”, que contribuyen a la condición de sometimiento e “impiden” el desarrollo de la capacidad de pensar. Agrega, que ese saber convierte a las personas en “ganado doméstico” o “pacíficas criaturas” que han sido “atontadas” (61). Por tanto, este singular texto de 1784, contiene e inspira una voluntad de crítica. De cierta manera, ese escrito adelanta la tesis de la producción histórica de la razón, y quizás más precisamente, de su producción política. Esta propuesta conceptual, se inscribía plenamente en el programa investigativo de la teoría crítica y también en el de Michel Foucault.

Además, el interesante vínculo entre razón y poder que Kant sigue, lo conduce a intuir el fenómeno que Horkheimer y Adorno denominarían más tarde como dialéctica de la Ilustración. Pues la *respuesta* al periódico berlinés, refiere el peligro que emana de la propia naturaleza de la razón cuando apela a un “abuso de sus dotes naturales” adoptando la forma de “instrumentos mecánicos de uso racional”. Esa especie de razón instrumental que opera en la sociedad moderna, “encierra”, “domestica”, “ata” con “grillos” y “amenaza” si alguien desafía la autoridad (62). De manera que, siendo la razón la facultad en la que el sujeto cifra su autonomía, en ella también reside un potencial represivo que se despliega con la tendencia a la formalización. Desde esta perspectiva, Kant está más cerca de Weber y la teoría crítica alemana que de la ideología iluminista.

En su *respuesta* a la pregunta por la Ilustración, Kant hace notar el compromiso entre razón y jerarquías sociales. Sus palabras indican la docilidad de un saber que permite ser convertido en instrumento de dominación. También de esa manera se descoloca de la metafísica y plantea la cuestión como un asunto político e histórico. Afirma que los individuos tienen miedo de romper las ataduras –pensar por sí mismos– porque “jamás se les dejó hacer el ensayo” y no están “habitados al movimiento libre”. Se trata de que “después que la naturaleza los ha librado desde tiempo atrás de la conducción ajena... permanecen con gusto como menores de edad... por lo cual les es muy fácil a otros erigirse en tutores” (63). Esa tesis expone también a la razón como un principio condicionado políticamente y no autónomo. Además, ese pasaje antagoniza francamente con el iluminismo que confía la emancipación del sujeto a la vocación liberadora de la razón. A la vez, el peculiar enfoque que sigue el pequeño escrito de Kant, descoloca el imperativo de la crítica del reino de la metafísica, y lo acerca al terreno de las luchas históricas y políticas.

Identificándose con el sentido crítico con el que Kant aborda la problemática de la Ilustración, Foucault propone efectuar un análisis “histórico-filosófico” que debía exponer a la razón como una producción política. En realidad, ese programa

investigativo no era nuevo para el teórico francés. Precisamente se interesa e inspira en el singular texto de 1784, porque se reconoce en él de muchas maneras. Foucault recoge entonces la valiosa sospecha acerca de la complicidad entre razón y dominación de Kant, y se plantea realizar una investigación que debía transitar por los niveles genealógico, arqueológico y estratégico. El propósito crítico consistiría en “interrogar a la verdad sobre sus efectos de poder” (64).

En esencia, Foucault plantea que todo estatuto de autoridad, poder, tutoría, reclama para establecerse cierta legitimidad que se basa en una apariencia de universalidad y verdad. Y a la inversa: “nada puede figurar como elemento de saber si...no está en conformidad con un conjunto de reglas y de restricciones características” que lo constituyen. Explica entonces, que el conocimiento reposa o vive, necesariamente, asumiendo formas históricas que lo limitan para hacerlo aceptable. Se establece a través de la arbitrariedad que lo domina y esto equivale a su “violencia en términos de poder” (65). El saber existe como poder o no existe. Su producción es autoritaria, de manera que no tiene posibilidad de aspirar a la totalidad.

Foucault argumenta que la “aceptabilidad” histórica de un “conjunto”, “sistema”, o “positividad” —incluidos los procesos cognoscitivos—, no proviene de “algún derecho originario” o natural que establecería su legitimidad a priori. Tampoco se impone por la persuasión de su contenido, sino por condiciones de posibilidad específicas y múltiples que son expresión de ciertas restricciones, o lo que es lo mismo, del nexo saber-poder. La noción de “aceptabilidad histórica” que propone inspirado en Kant, es crítica porque deslegitima la naturalidad, universalidad y objetividad de los eventos, también los cognoscitivos. Al develar su carácter políticamente constituido, genera una plataforma teórica para la resistencia al sometimiento.

Otro concepto que presenta Foucault siguiendo a Kant, es el de “eventualización”. Esta noción está dirigida a precisar el carácter histórico, finito y no definitivo de la razón y su saber. Explica que la “singularidad” —cognoscitiva— llega a establecerse por una determinada correlación histórica saber-poder, que otorga una forma específica a su constitución. Siendo así, su desaparición del panorama de lo “aceptable” es posible. Es un evento, y como tal, está expuesto a procesos de regresión, destrucción, reversibilidad, dislocaciones. Su naturaleza es frágil. La noción de “eventualización”, también posee un significado crítico que antagoniza con la concepción moderna acerca del carácter absoluto y definitivo del saber y su verdad.

Las páginas de *El sujeto y el poder* harían una importante acotación a esta problemática con el objetivo de destacar la importancia de la función deslegitimadora de la crítica respecto a un saber racional que se cree incondicionado. Foucault dice que las formas modernas de “sujeción” —que no se corresponden exactamente con las

formas tradicionales de dominación y de explotación— tienen como especificidad la “sumisión de la subjetividad”. El sometimiento a través del saber y sus formas racionales, es cada vez más sutil e imperceptible. La apariencia de neutralidad, cada vez más eficiente. Su crítica, un imperativo. Ésta consistirá en la “desujeción” —“el arte de no ser gobernado”; “indocilidad reflexiva”; “in-servidumbre voluntaria”— de la “política de la verdad”. Foucault identifica esa intención con el propósito crítico de la Aufklärung según Kant: descubrir la política en la verdad, denunciar una condición de sometimiento a través del saber y resistirse a la autoridad. En fin, promover una reflexión y examen permanente de los fundamentos mismos de la razón de manera que pueda formarse una idea justa de sí (66).

## **2- A propósito de una actitud crítica ante la crítica**

La razón crítica, propia de la ideología iluminista, rechaza, y además no reconoce, reducto alguno de seguridad. Se muestra reticente a admitir algún principio de autoridad. Todo es susceptible de ser enjuiciado, examinado, cuestionado. Para la vigilia crítica “todo es visible” y a la vez “igualmente lejano” dice Foucault. Quizás lo peculiar de la filosofía de Kant, sería no eximir de crítica a la tan estimada razón. La pregunta será entonces: ¿quién juzgará a la razón? Este problema, que Kant supo resolver —y al hacerlo se apartaba del programa filosófico del iluminismo y se situaba como uno de los principales antecedentes de la teoría crítica— también fue objeto de reflexión de Foucault. Inspirado en el curso que siguió el tema entre los filósofos de Francfort, el francés cuestionaría la posibilidad real de juzgar a la razón y se preguntó entonces si tal ejercicio se haría desde la no razón (67).

El criticismo de Kant lo condujo a plantear que es la propia razón, la que debe emprender “su propio conocimiento” y establecer “un tribunal que, al mismo tiempo que asegure sus legítimas aspiraciones, rechace todas las que sean infundadas...” (68). Ha de ser así necesariamente, porque no se reconoce instancia alguna de autoridad. Y aún cuando se pretende efectuar un ejercicio de juicio, Kant apela a una entidad que a pesar de estar siempre comprometida, tiene como vocación hacer posible la autonomía del sujeto, posee intención reflexiva, es tan radical en su crítica que no puede eximirse a sí misma de examen, y presupone una duda acerca de sí misma.

El ejercicio crítico consistirá esencialmente, en el autoexamen de la razón — entendido como verificación de sus propias condiciones de posibilidad—, que por definición, nunca será totalmente fiable. Además, la facultad racional sólo puede efectuar su propio juicio desde su naturaleza condicionada y falible, y desde sus limitadas posibilidades. Como diría Habermas, si la “crítica misma pretende ser conocimiento”, sus resultados ya son cuestionables. Por tanto, Kant de alguna manera advierte, que se tratará siempre de la crítica posible y no de la

aceptación de un principio de confiabilidad absoluta. El discurso kantiano solo universaliza un absoluto, se trata de la muy prestigiosa duda filosófica. En ese sentido, Habermas consideraría más tarde, que Kant no renuncia a la “radicalidad” o “incondicionalidad de la duda. Subraya que “...el único dato que preside el principio de toda crítica es el proyecto radical de la duda incondicional. Desde Descartes a Kant esta duda no requiere justificación alguna porque se legitima a sí misma como un momento de la razón” (69).

La autocrítica de la razón, vista desde Kant, sólo puede situarse en un lugar que Michel Foucault denomina “alba” del pensamiento o “apertura misma del pensamiento”. Es un espacio, tiempo y entidad, inexistente y a la vez imprescindible. En este sentido, la *Crítica de la razón pura* había establecido que el ejercicio crítico tomaba como objeto de examen –no sólo de juicio, sino de rectificación y delimitación-, a los fundamentos del conocimiento como un acto previo a la acción misma de conocer. Es así, como puede interpretarse la tesis de que la crítica es el preámbulo de la razón. En su conferencia de 1978, Foucault llega a plantear que “Kant fijó a la crítica... como tarea primordial, como prolegómeno a toda Ilustración presente y futura, conocer el conocer” (70).

Esta idea posee una trayectoria ilustre en la historia de la filosofía, y suele ser presentada en términos poéticos. Ejemplo de ello es un pequeño escrito de Michel Foucault que se publicó por primera vez en 1963. Su título es *Acechar el día que llega*, y está inspirado directamente en un texto de R. Laporte de nombre *La Veilla*. Aunque no es propiamente un trabajo de carácter teórico, recrea con lenguaje lírico la esencia y función de la crítica en el mejor sentido kantiano, como aquello que antecede al pensamiento y lo vigila. En él se dice que la “vela” se sitúa en la “apertura misma del pensamiento”. Se trata de la vigilancia de los principios del saber, y no del saber mismo. Difícilmente pueda considerarse un exceso establecer el significado filosófico de las palabras de Michel Foucault, puesto que la primera idea es: “Descartes meditó seis días enteros. El séptimo, podemos apostar que se volvió físico. Pero ¿qué puede ser una reflexión anterior al día, anterior a la mañana de todos los días?...” (71).

Foucault se refiere a aquello que antecede al pensamiento como una especie de “acecho”, “vela”, vigilancia, o espera del amanecer. Por tanto, no deja dudas de que la crítica cumple una función de guardián, centinela y juez, respecto al saber positivo. El hecho de que sugiera que la función crítica es una disposición constante de alerta, denota que comparte con Kant, la sospecha o duda sobre la naturaleza misma del conocimiento. El filósofo alemán, al concebir la crítica como un ejercicio de juicio, había puesto en evidencia la naturaleza falible de la razón. Precisamente, en eso radicaba su “función negativa” o “propedéutica”. Por tanto, la esencia de la crítica kantiana no consiste definitivamente –como consideraron en su momento

los autores de *Dialéctica del Iluminismo*— en una ciencia positiva y normativa dirigida a afirmar, unificar, formalizar y convertir en sistema a la facultad racional. En la *Crítica de la razón pura* se precisa que sólo después que se han examinado —juzgado— los fundamentos de la razón —siempre bajo sospecha— y ésta ha sido rectificad, puede entonces accederse a la construcción positiva del saber.

Kant plantea además, que la “utilidad negativa” de la crítica coincide con su “utilidad positiva”. La primera, prepara para la posterior conformación de un saber positivo, a manera de organon, metafísica científica, o filosofía trascendental. Coincidentemente, la segunda consiste en hacer posible la fundación, construcción y exposición sistemática de las ciencias, cuya necesidad —ciertamente— nunca se cuestiona (72). En todo caso, el filósofo alemán distingue la vigilancia crítica respecto al saber positivo por venir.

Significativamente, Foucault comenta con aprobación en el citado texto de 1963, que el “acecho” o “vela” del conocimiento había sido comprendido por Nietzsche y “oscuramente tal vez desde Kant”. Y precisa que se trata de “un pensamiento que no puede reducirse a la filosofía” porque es el esfuerzo originario y soberano por hacer el relato de la inminencia, retroceso, peligro y promesa, de ese pensamiento que aún no se ha constituido. Dice —en clave kantiana— que en ese lugar del alba, no existe ningún núcleo de peligro positivo, es un “vacío perfecto”. Allí no hay restricciones, y la vigilia transcurre a manera de “juego” “transgresivo”, “sin reconciliación” alguna, y exceptuado de todo sentido “dialéctico. Por eso estima que es excesivo considerar esa vela como “reflexión”, pues esta supone sentido, organización, racionalidad constituida. Más bien es un “discurso liberado de reflexión” o “ejercicio del pensamiento y el lenguaje... que retrocede del otro lado de la luz primera” (73).

Más tarde, en sus incursiones al texto de Kant sobre la Ilustración de 1784, Foucault interpreta la noción kantiana de la crítica, en un sentido que ubica al filósofo de Koenigsberg como legítimo antecesor de la Escuela de Francfort. La línea argumental que desarrolla —siempre siguiendo a Kant en su distinción entre crítica y ciencia positiva— desde las primeras líneas de la conferencia de 1978 impartida en la Sociedad Francesa de Filosofía, apunta hacia la imposibilidad de enunciar un discurso positivo sobre la crítica que pudiera traicionar su vocación de no constituirse en sistema, teoría, doctrina, o cuerpo permanente de saber que se acumula. Plantea que la crítica se encuentra en un lugar “subordinado” a lo que, “positivamente, constituyen la filosofía, la ciencia, la política, la moral, el derecho, la literatura, etc.” Es, justamente, lo que antecede al conocimiento, existe en relación con algo distinto, está en la oposición, es un instrumento o un medio, para hacer posible una “verdad que ella no sabrá, ni será” (74).

Tampoco la crítica pretende ser razón, al menos, intenta escapar a ella. Según las palabras de Foucault en 1963, la vigilancia o vela del pensamiento es esperanza, y a la vez, temor. Supone la necesidad de saber positivo –significativamente, emplea como símil los términos: amanecer, día, luz–, y también, la inquietante posibilidad de que se establezca un conocimiento que tiende a carecer de voluntad autocrítica, pues aún cuando participa de la política de la verdad, tiende a legitimar y universalizar su existencia. Alude igualmente, a que la amenaza no sólo proviene del saber racional o de la constitución, modelación, o construcción histórica de la razón misma; está presente además, en el sujeto de conocimiento configurado históricamente y que, sin embargo, se considera a sí mismo incondicionado.

De ahí que la intención sea mantenerse en “lo impensado”, en el umbral del conocimiento constituido, “retroceder”, “replegarse” y, a la vez, “dejarlo llegar”. Se trata de una prolongada vigilia crítica que se resiste –y ha de hacerlo para cumplir su función– a convertirse propiamente en un sistema positivo de saber. Si se aceptara a sí misma como positividad estaría tentada a considerarse una autoridad y perdería toda voluntad crítica. De manera que pretende escapar al sentido de la razón –“es transparencia”, “centelleo”, sin ser el día mismo– y se niega a convertirse incluso en reflexión. El preámbulo del pensamiento es, en fin, un “vacío perfecto” o “ausencia”. Foucault se pregunta: es “¿muerte?”, “¿sin razón?”, “¿locura?” (75).

Precisa que la vigilancia la efectúa un sujeto aún “adormecido”, y por eso, más “lúcido”, “inquieto”, dispuesto a la crítica, que aquel que ha sido producido por la racionalidad establecida y considera sus dictámenes absolutos. Por tanto, se resiste a discursar desde una “subjetividad soberana” (el “yo”) –insiste Foucault en que “lo que está en acecho en esta vigilancia de la vela no soy yo”, pues “nadie vela en esta vela”–; es una vigilancia que “no se pone a cubierto en ninguna fortaleza”; tampoco hay “punto de vista ni sección avanzada”; es la “repetición” de lo que nunca ha existido o “de lo que nunca ha tenido lugar” (76).

En tanto no es y no pretende ser, saber racional constituido, Foucault señala hacia la naturaleza inacabada de la crítica: es “cierto proyecto que no ha dejado de formarse, prolongarse, renacer en los confines de la filosofía –muy cerca de ella, contra ella, a sus expensas– en dirección de una filosofía por venir, en el lugar, quizás, de toda filosofía posible”. La crítica es un constante sobresalto y una inestabilidad que antagoniza con el reposo. Su urgencia es la de la renovación frente al peligro siempre presente de llegar a constituirse, convertirse en doctrina y extraviar su esencia. En consecuencia, Foucault –inspirado en el texto de 1784– define la crítica en el plano investigativo como una especie de ethos, vida filosófica, actitud. Afirma que es “cierta manera de pensar, de decir, de actuar, una cierta relación con lo existente, con lo que se sabe, con lo que se hace, una relación con la sociedad, con la cultura... con los otros...” (77).



En sus comentarios teóricos sobre la *respuesta* kantiana de 1784, cree seguir la intención del filósofo alemán, al sustentar la idea de que la crítica –en la medida en que le es posible distanciarse del saber racional positivo–, reconoce la duda radical que le da alcance. La pretensión de soberanía de la crítica consiste entonces, no en creerse absoluta sino en tener conciencia de sus condiciones de posibilidad, lo cual define su esencia y voluntad. La crítica no puede renunciar a la autocritica porque desaparece. En los términos de Habermas, el asunto quedaría planteado así: “una crítica radical tendrá que consistir en criticar, junto con las creencias del mundo criticado, las raíces mismas de la crítica” (78).

Precisamente, cuando en 1978 y 1983 Foucault frecuenta el texto de Kant de 1784, apunta que la especificidad de la crítica consiste en que se efectúa en los límites de nosotros mismos. Pues, aunque para ejercer su función aspira a distanciarse de todo saber positivo, de alguna manera ella lo es. Se conforma al interior de la racionalidad existente y por tanto, está condicionada y se muestra con tendencia a confiar en sí. Quizás por eso Foucault dice que se ubica en la frontera entre lo que es y lo que es posible. Se tratará siempre de la crítica posible. La que podemos ejercer e imaginar desde nuestra constitución y racionalidad presente. Carece de universalidad tanto como cualquier otro proyecto (79). El teórico francés, expresa entonces, su convicción de que hay que tener una *actitud crítica ante la crítica*. En ese mismo sentido se habían pronunciado –desde presupuestos históricos– los teóricos de Francfort a través de toda su obra. Inicialmente, Kant lo había sugerido en medio de su discurso metafísico.

Siendo la crítica ya razón, su dictamen tampoco será absoluto. Es por eso que a propósito de Kant, Foucault afirma que “la crítica es...el libro de a bordo de la razón”. Se aventura junto a ella y a través de ella. La crítica no es precisamente una brújula, que siempre señala al norte. Ese punto de identidad entre la razón y su crítica, hace parecer el ejercicio de “alerta sobre sí mismo” un “esfuerzo” irrealizable. Un pensamiento, en vela y soledad, que pretende hacer el relato de su propia inminencia y promesa. No es la crítica, sino la razón, la que se autoasigna un ejercicio fatigante, porque el exceso de confianza que le es inherente puede anular su tarea. Sin embargo, el mérito de la actitud crítica radica en que su único y último residuo no es una positividad, sino una duda radical. De ahí la fragilidad y el precario equilibrio que le da existencia. Por eso Foucault define esa “vela” de la razón como “vacío” o “ausencia”. Se expone y realiza como duda o sospecha. Aquella que Habermas califica como “...el único dato que preside el principio de toda crítica” (80).

En su reflexión poética de 1963 –en la que Kant es mencionado– compara la radicalidad de la duda que acompaña a la razón crítica en tanto vigilancia propia de los “buenos acechadores”, con otros tipos de acechadores, velas, y ejercicios de vigilancia tradicionales en occidente. Estos últimos, han encontrado recursos

positivos como Dios o el Alma, que velan por todos. Y esos vigilantes absolutos, constituyen autoridades, exceptuados cómodamente de ser sometidos a examen. La admisión de esos postulados es una inconsecuencia, pero concede “descanso” y permite “dormir”. Los “buenos acechadores” en cambio, no reposan porque no pueden delegar su responsabilidad. El pensamiento velándose a sí mismo se encuentra en una condición de desamparo semejante a la de Zaratustra, dice Foucault. La soledad, la fatiga, y una expectativa incierta, es lo único que le acompaña. Y culmina su texto de 1963 ratificando que el velador “está solo en su vela” y se pregunta “¿acaso podría alguien tener los ojos abiertos en lugar de él? Sin embargo, ese esfuerzo casi irrealizable, que requiere de valor, actitud, coraje, voluntad, constituye un imperativo y es recompensado cuando esa “vela se cruza con otras vigilancias: la de los buenos acechadores cuya espera multiplicada traza en la sombra el dibujo todavía sin figura del día que llega” (81).

## Referencias

- 48.-Idem., pág. 178.
- 49.-M. G. Rodríguez. *La inquietante imaginación en los fundamentos de una teoría política kantiana*. *Revista Utopía*, Popayán, Colombia, No. 19, 2004, pág. 50; I. Kant. *Crítica de la razón pura*, Ciencias Sociales. Instituto del Libro. La Habana. 1973, pág. 189.
- 50.-I. Kant. *Crítica de la razón pura*, ob.cit., pág. 36; M. Foucault. ¿Qué es la Ilustración?, ob. cit., pág. 340.
- 51.-I. Kant. *Crítica de la razón pura*, ob. cit., pág. 43; Prefacio 2, págs. 22, 28-30.
- 52.-Idem., págs. 45, 25-26; Prefacio 2, pág. 29.
- 53.-Idem., Prefacio 1, pp. 14-18; Prefacio 2, págs. 20-23, 25, 29, 30.
- 54.-Idem., Nota 3, pág. 23, Prefacio 2; págs. 20, 22-25 Prefacio 2.
- 55.-Idem., pág. 13, Prefacio 1; C. Marx, *Miseria de la filosofía*, Editorial Progreso, Moscú, 1981, pág. 83.
- 56.-J. Habermas. *Conocimiento e interés*, ob. cit., págs. 14-15, 76.
- 57.-Idem., págs. 76, 77-78.
- 58.- M. Foucault. *Crítica y Aufklärung*, ob. cit., pág. 12.
- 59.-Idem., pp. 7-10; M. Foucault. *Estructuralismo y postestructuralismo*, ob. cit., pp. 315-316; M. Foucault. *El sujeto y el poder*, ob. cit.
- 60.-M. Foucault. *El sujeto y el poder*, ob. cit.; M.Foucault. ¿Qué es la Ilustración?, ob. cit., pp. 340-342.
- 61.-I. Kant. *Respuesta a la pregunta: ¿qué es la ilustración?*, ob.cit., pág. 31.
- 62.-Idem.
- 63.-Idem., págs. 29, 31.
- 64.- M. Foucault. *Crítica y Aufklärung*, ob. cit., págs. 10-11, 14-18.

## El joven Hegel y los problemas de la sociedad capitalista (Georg Lukács)

**Silvio E. Avendaño C.**  
Universidad del Cauca

### Sinopsis

*El joven Hegel y los problemas de la sociedad capitalista*, obra de Georg Lukács (1895-1971), es el objeto de este ensayo. Consta de cuatro partes: I, traza el periodo republicano de Hegel, mal llamado “teológico” (1793-1796); II, corresponde al periodo de Frankfurt (1797-1800), en él se reflexiona sobre las contradicciones en el seno de la sociedad burguesa; III, la fundamentación del idealismo objetivo (1801-1803) esboza la relación con Kant, Fichte, Schelling, la concepción de la historia, trabajo y teleología y IV, la ruptura con Schelling, la *Fenomenología del espíritu* (1806) y, la ligazón filosófica con los *Manuscritos de economía y filosofía* (1844) de Marx.

Georg Lukács (1881-1971), publicó *El joven Hegel y los problemas de la sociedad capitalista*<sup>1</sup>, en 1948, aunque el libro estaba terminado en 1938. La tardanza para la publicación se dio por la “nueva concepción” de la filosofía formulada durante la guerra, por Zdanov, en el período estalinista: “se decidió por decreto que Hegel había sido un representante de la reacción contra la Revolución Francesa”, cuenta el filósofo húngaro, en el prólogo a la edición en español, en 1963. Por otra parte, la obra no se alteró en la composición ni en el contenido, a pesar de que en París, Jean Hippolyte había publicado *Génesis y estructura de la Fenomenología del espíritu* (1947), *Introducción a la filosofía de la historia de Hegel* (1948) y *Lógica y existencia, ensayo sobre la lógica de Hegel* (1953). Lukács —en el prólogo, a la edición alemana de enero de 1954— consideró que, los trabajos de Jean Hippolyte en el intento de “modernizar a Hegel en un sentido existencialista irracionalista no constituyen motivo relevante para modificar mi exposición, y ni siquiera para completarla. Pues mi crítica básica al hegelianismo del período imperialista se aplica sin más a esos esfuerzos franceses por una reinterpretación de Hegel, aunque obviamente es comprensible que las condiciones internas y externas de esa *renaissance* hegeliana francesa tienen que ser en muchos aspectos diversas de las alemanas.”<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Para este escrito he utilizado *El joven Hegel y los problemas de la sociedad capitalista*, traducción española de Manuel Sacristán, segunda edición. Ediciones Grijalbo, S.A. Barcelona-México, D.F. 1970. pág. 551.

<sup>2</sup> Op.cit pág 13.

La relación entre Hegel y Marx se vio ensombrecida por varias razones. Por una parte, “no se admitía entre Hegel y Marx más que una contraposición excluyente”, desconociendo las relaciones entre la Ilustración, Goethe, Hegel y Marx. Por otra parte, muchos historiadores de la filosofía buscaban expulsar a Marx de la filosofía. Asimismo, *El joven Hegel y los problemas de la sociedad capitalista* se impugnó por la conexión que establece Lukács, a partir de los *Manuscritos de economía y filosofía* (1844), entre Hegel y Marx. Además, Lukács demuestra que la contraposición entre el joven Marx, “que sería el verdadero filósofo”, y el Marx maduro, que habría sido “solo economista y sociólogo, “desgarra y destruye mecánicamente la conexión orgánica del desarrollo de Marx.”

El objetivo de Lukács al escribir la obra no era otro que: “Mi propósito era rellenar una laguna de la historia de la filosofía, tal como ésta se ha cultivado hasta el presente. Muy frecuentemente se ha estudiado la relación de importantes sistemas filosóficos con la ciencia natural de la época. Yo quería demostrar el importante papel que ha desempeñado en el pensamiento de Hegel (y también naturalmente en otros filósofos) la ocupación de los problemas de la economía, tanto con las cuestiones económicas de la época cuanto con las teorías económicas contemporáneas”.<sup>3</sup>

## I

Hegel, en el arco comprendido entre 1793-1796, vivió pendiente de la Revolución Francesa y de la Ilustración alemana; sin embargo, de su quehacer intelectual, en Berna, suele decirse que es el “período teológico”. Pero, lo que preocupó al joven Hegel, no fueron las cuestiones teológicas ni morales, sino los problemas de la sociedad moderna y, desde este interés de la sociedad y el Estado, volvió la mirada a las ciudades-estados de la antigüedad.

En las antiguas ciudades-estado le preocupó la descomposición de la polis griega y, la decadencia del *citoyen* para hundirse en el hombre privado en la sociedad moderna burguesa. Por eso, era elemental, para Hegel, el descubrir las condiciones sociales, en las cuales la religión liberadora de los griegos fue sustituida por la religión del despotismo y de la servidumbre del cristianismo. El quehacer intelectual estuvo centrado en el paso de la religión de las antiguas ciudad-estado a la decadencia, que trajo el cristianismo como resultado del absolutismo.

El fundamento de la filosofía política de Hegel, en su estancia en Berna, es la contraposición entre la antigüedad y el cristianismo, entre la religión subjetiva y la religión objetiva. En el escrito: *Positividad de la religión cristiana* expone la conquista romana de las antiguas ciudades-estado y, luego el advenimiento del cristianismo que, dio al traste con las religiones nacionales. Eligió la democracia de la antigüedad y la opuso a la circunstancia del tiempo que vivió. Para el joven pensador el cristianismo no es más que la religión del hombre privado, que tan sólo se interesa por la propiedad privada.

---

<sup>3</sup> op. cit. pág. 9.

La Antigüedad contrasta con la política del presente, pues en los Estados de la Edad Moderna -escribe Hegel- la seguridad de la propiedad es el eje en torno al cual gira la legislación, dado que a partir de ella se erigen los derechos de los ciudadanos. En el mundo antiguo no se daba la acumulación de la riqueza en pocas manos, es más, en Atenas a los ciudadanos ricos se les otorgaban cargos y, debían financiar los gastos. Pero en el mundo moderno la desproporción de la riqueza se ha convertido en un hecho alarmante. Asimismo, Hegel plantea la relación entre la igualdad de la riqueza en la Antigüedad y la desigualdad de las fortunas como el fundamento en el mundo moderno.

Más, la llama de la libertad se va extinguiendo, cuando en Roma aumenta la desigualdad. Cuando la preocupación por el dominio del todo disuelve la religión de la libertad y, se hace presente el cristianismo. En lugar de una religión de la subjetividad (algo vivo) se gesta la religión de la objetividad. El joven Hegel establece un paralelo entre Jesús y Sócrates. Mientras Cristo sustrae a sus discípulos de la vida pública, Sócrates se encuentra con los jóvenes en la vida de la polis. “Entre los griegos Cristo hubiese sido motivo de risa”, dado que lo esencial en Grecia era la vida pública. En el mundo medieval hay un estrechamiento del horizonte de vida y del pensamiento. En el mundo moderno los intereses vitales están dados por los rasgos esenciales del pequeño burgués.

Hegel contrapone el mundo antiguo del *citoyen* con el mundo cristiano pequeño burgués; elogia al republicanismo democrático griego, porque para Hegel la Antigüedad es una imagen desiderativa utópica. Es así que, en su análisis no tiene en cuenta la esclavitud, condición de la vida en la Grecia Antigua. Ahora bien, lo que hizo crecer el cristianismo fue el acrecentamiento de la propiedad. La religión de los antiguos se disuelve para dar lugar al cristianismo, una religión caracterizada por “la obediencia a una voluntad ajena, a una legislación extraña, sin patria, en un estado en el que no hay alegría”. Tras esa catástrofe el espíritu se corrompe. En el mundo romano crece la privatización de todas las manifestaciones de la vida humana. Como consecuencia de ello surge el “individualismo”, dado que los hombres son átomos en la sociedad, pues son “aislados”. La relación básica de los cristianos es con Dios. A diferencia de las religiones antiguas del pueblo entero, se pasa a la salvación, la redención y la bienaventuranza del individuo.

Hegel consideró que la Revolución Francesa era una vuelta al mundo antiguo, en la cual el jacobinismo cuestiona la propiedad privada y la religión, que es necesaria para los intereses privados, para la sociedad del burgués. “Los primeros cristianos encontraron consuelo en la religión porque sentían la sombra del Estado opresor que garantizaba la desigualdad de las fortunas. Mientras en el mundo antiguo está presente el heroísmo, en el mundo cristiano hay pasividad. La revolución se tiene que dar no por los hombres sino por la divinidad. No es entonces el cristianismo una religión de libertad sino de sometimiento. No es por eso extraño que Hegel mire al mundo antiguo como el espacio de la libertad,

mientras en el mundo moderno es el territorio del pequeño burgués, apegado a la propiedad privada y pasivo, porque espera la venida o la ayuda de Dios.”<sup>4</sup>

El concepto central de Hegel, en la ciudad de Berna, generalmente atribuido a la “teología”, es el concepto de positividad. Planteó Hegel la contraposición entre la libertad subjetiva y la muerta objetividad. Más tarde, en el pensamiento hegeliano aparecerá el término “alienación”. Más lo que analizó, entre 1793-1796, fue la interacción entre la práctica social y la ideología religiosa. En cierto sentido un desarrollo histórico, en el cual en un primer momento brota la libertad, a continuación la pérdida de la libertad, y finalmente la vuelta a la libertad. Así, hay un movimiento en tanto que en la antigüedad hay la libertad e independencia activa democrática (Grecia), luego la religión positiva del cristianismo (Roma) y una vuelta a la libertad en la atmósfera de la Revolución Francesa. Hegel considera que la religión liberó a los griegos, en oposición a la religión del cristianismo. Para Hegel la religión no sería más que la metamorfosis de la divinidad. Por lo tanto, lo que subyace en el pensamiento hegeliano es la eficacia histórica de las religiones. “La Ilustración ha combatido la religión cristiana, y lo ha hecho más radical y más inteligentemente que Hegel. Feuerbach consideró que la religión es la proyección de la *esencia del hombre*.” Más, Hegel planteó la religión de un modo no solamente histórico. También buscó la religión en la estructura de la sociedad. Mucho más la religión en la práctica social termina por ser algo totalmente distinto de lo que planteó su fundador, como es el caso de Cristo y el cristianismo. Sin embargo, Hegel supera la consideración de que la religión es un engaño al pueblo. Considera que la religión es una adecuación de la situación social, en la cual se ha originado o ha llegado a ser dominante. Es notable la posición que establece Hegel entre la religión luminosa de los griegos y la opacidad del mundo cristiano en el que vive Hegel.

## II

En una segunda parte de *El joven Hegel y los problemas de la sociedad capitalista*, Georg Lukács analiza la crisis de las concepciones sociales del filósofo y el comienzo del método dialéctico. Hegel, en Berna, se centra en la positividad, y se confina en el mundo antiguo quizá como una huida de Alemania, mientras en Francia continuaba la revolución. Más, en Frankfurt, ante los hechos, la caída de Robespierre y la dictadura militar (Napoleón Bonaparte) llevan a replantear lo pensado y escrito en Berna.

Entre los años 1797-1800 se hacen presente, en el pensamiento hegeliano, las contradicciones en el seno de la sociedad burguesa, que llevan a Hegel a plantear la dialéctica. “Hegel parte del mundo real y directamente del individuo, de sus vivencias y destino, y estudia las formas particulares de la sociedad burguesa refiriéndose a su influencia en ese destino individual, a su interacción con

---

<sup>4</sup> op.cit. pág. 91

él.” Lentamente el centro de reflexión va de las antiguas repúblicas al mundo circundante objetivo, al individuo en la sociedad burguesa.

Para Hegel el individuo en la sociedad burguesa padece la contrariedad como base de la vida. En el mundo burgués, el hombre sufre un estado hipocondriaco y, se halla en peligro de sucumbir ante el destino que le plantea la sociedad. Mientras en Berna es un período juvenil, en Frankfurt, hacia los treinta años, Hegel se encuentra ante la realidad de la prosa burguesa, con la sociedad civil. Más esta contradicción no es sólo de Hegel, lo es también para los humanistas alemanes ante la sociedad burguesa, aparece en la literatura, en el *Wilhelm Meister* y el *Fausto* de Goethe, en el *Wallerstein* de Schiller.

Frankfurt es el tiempo nuevo en el que Hegel lleva a cabo las primeras formulaciones del método dialéctico que plantea la contrariedad como fundamento. Más no se puede olvidar que, el pensar no se cambia por el paso de una ciudad a otra. En Frankfurt, Hegel no abandona la concepción republicana. La relación del individuo con la sociedad burguesa encierra la contradicción entre el humanismo y la sociedad burguesa que invade el ambiente. Hegel parte de la vida del individuo en una sociedad acuñada en la positividad. Las relaciones anquilosadas hacen que los hombres sean víctimas de la positividad y, por tanto, que sean cosas. Frente a la positividad contraponen el amor. No obstante, Hegel no llega a la claridad que tiene Goethe, en *Wilhelm Meister* al analizar la contrariedad entre el hombre vivo y el hombre deformado por la sociedad burguesa, convertido en un autómatas y especialista en una estrecha función en el mundo del trabajo. Analiza la positividad de la sociedad desde la subjetividad religiosa del amor. En la sociedad burguesa que todo lo convierte en objeto, donde las relaciones entre los hombres son mecánicas y la actividad es vacía, el amor es el principio que supera el mundo petrificado.

El carácter contradictorio del desarrollo de Hegel aparece con claridad en dos fragmentos. Uno es el *Fragmento de Württemberg*, en el que analiza el conflicto constitucional, surgido a finales del Siglo XVIII, entre el Duque y los estamentos, sobre lo anticuado de la Constitución, dada la contradicción entre el derecho y la vida de la sociedad. La *Constitución alemana*, es el segundo fragmento, en el que encuentra la discrepancia en el hecho que el carácter jurídico no es lo esencial del derecho público, sino el derecho privado. Hegel considera que las instituciones correspondientes a las costumbres de un pueblo con el tiempo se alejan de la vida y se convierten en instituciones positivas. A su vez, manifiesta como el desarrollo social es una lucha de poder contra poder. No tiene la ilusión del “irresistible poder de las ideas”. Entiende, entonces, como en la sociedad crece un espíritu nuevo desde las luchas y con las contradicciones de la vida real.

Ya desde Berna, en el estudio de la *Crítica de la razón práctica*, aborda la relación entre el individuo y la sociedad burguesa y, no los problemas morales, tal como sucede con Kant. Lo que le preocupa a Hegel son las acciones del individuo en la sociedad burguesa. Sin embargo, el manuscrito se ha perdido. En lo que se

refiere a la relación entre la Iglesia y el Estado, Hegel veía que el Estado se basa en el derecho de propiedad y, por ello las leyes se contraponen a la Iglesia. La ley del Estado: “afecta al hombre muy incompletamente pensado como titular de la propiedad mientras que la Iglesia ve al hombre como un todo... El ciudadano no cultiva sus relaciones con el Estado sino las relaciones con la Iglesia cuando logra estar a gusto con todo.” (Hegel) De ahí, la contraposición que se dibuja entre el hombre fragmentado y el hombre como un todo.

Para Hegel la filosofía práctica de Kant desconoce los desgarramientos del hombre burgués, pues las contradicciones de la sociedad burguesa, Kant las reduce al hombre noumenon y el *homo phenomenon*. “Dicho brevemente la contradicción entre Kant y Hegel consiste, en este terreno de la metodología, en que Kant deja sin estudiar los contenidos sociales de la moral, la acepta sin crítica histórica e intenta deducir las exigencias morales partiendo de los criterios morales del concepto de deber, de la concordancia del contenido del imperativo categórico consigo mismo, mientras Hegel considera que la exigencia moral constituye solo una parte del todo social vivo y en constante movimiento.”<sup>5</sup> “La moralidad –dice Kant– es adecuación, implicación con la ley de la vida; pero si la ley a la que se adecúa la acción no es la ley de la vida, sino ley ajena a ella, la supuesta moralidad es la escisión suprema objetividad.” En la misma línea de interés por la ética, en el *Espíritu del cristianismo*, Hegel trata el problema de la sociedad burguesa. Aunque no se encuentran documentos que prueben que leyó a Adam Smith, la preocupación por la “propiedad y posesión” que no conducen a “relaciones humanas” esboza los problemas tratados en *El origen de la riqueza entre las naciones*. En *El espíritu del cristianismo* considera que “el Reino de Dios es el estado en el que reina la divinidad, en la cual pues han sido superados y suprimidos todos los derechos y todas las determinaciones; por eso dice al joven: “Vende todo lo que es tuyo” –es difícil que un rico entre al reino de los cielos– de aquí la renuncia de Cristo a toda posesión y a todos los honores. –estas relaciones con el padre y la familia, la propiedad, no podían convertirse en relaciones hermosas, por tanto, no debían existir, para que por lo menos, no existiera también la contradicción– plantea Hegel.”<sup>6</sup>

En *El espíritu del cristianismo* examina el cristianismo en el mundo moderno. En dicho escrito Hegel plantea el destino del cristiano confrontado con la sociedad burguesa. En el mundo de la positividad es difícil que las diversas versiones del cristianismo puedan alcanzar la verdadera unión con la vida. “Es su destino, que la Iglesia, el Estado, el servicio divino, el amor, la piedad y la virtud, el hacer espiritual y el mundanal nunca puedan fundirse.”<sup>7</sup> ¿Hasta qué punto el cristianismo es capaz de superar la positividad? El cristianismo es una cuestión subjetiva. Frente a él se extiende el mundo de la objetividad. El cristianismo es por esencia incapaz de superar la positividad, lo muerto de la vida; es una

---

<sup>5</sup> op. cit. pág. 168-169

<sup>6</sup> op. cit. pág. 191-192.

<sup>7</sup> Hegel. *El espíritu del cristianismo*, citado por Lukács, pag. 194



actitud ante el mundo de los objetos, tan subjetivo como el amor y esa actitud, al igual que el amor, deja el mundo sin superar, concluye Lukács. Al fin y al cabo, el reino de Dios no es de este mundo. El Estado existe y, ni Jesús ni la comunidad pueden ser suprimidos ni superados. Esto explica el romanticismo en la sociedad burguesa, como una aspiración que si no se puede realizar en la sociedad burguesa, la solución es volver a la Edad Media.

Más los acontecimientos en Francia no dan para hacerse ilusiones. Lo mismo sucede en Alemania, el “progreso” no da espacio para utopías. “Jesús ha contrapuesto a la positividad de los judíos el hombre; a las leyes y sus deberes, la virtud, y en estas ha superado la moralidad del hombre primitivo”<sup>8</sup> En septiembre de 1800, Hegel redacta *La positividad de la religión cristiana*. Es un resumen de lo que ha venido elaborando hasta entonces. La Ilustración es el punto de análisis y de polémica, pues Hegel no comparte la tesis del movimiento ilustrado en lo que se refiere a la religión. Mientras que la Ilustración rechaza la religión, Hegel “presupone por lo menos que el hombre tiene un sentimiento o una conciencia natural de un mundo suprasensible y de obligaciones para con lo divino... que todo lo alto, todo lo noble y bueno del hombre es algo divino, viene de Dios, es el espíritu por parte de él.” Examina el cristianismo a lo largo de la historia que ha determinado dos milenios lo bueno y lo malo, lo progresivo y lo regresivo de la cultura europea. El cristianismo surgió de la decadencia del imperio romano. La religión cristiana en Roma fue de esclavos pero también de patricios. En la Edad Media fue la religión de los señores y de los siervos. Estuvo presente el cristianismo en los estados italianos, también en las monarquías. Bajo el signo de la cruz han asesinado los españoles a los pueblos americanos, y los ingleses cantaron un *Te Deum* para acompañar la destrucción de los indios. “Los pueblos han atado a él, las alegrías de la vida pero también las más desgraciada tristeza ha encontrado la religión cristiana alimento y justificación”<sup>9</sup> “Muy al contrario, Hegel concibe la positividad, como un signo que el desarrollo histórico ha rebasado y a una religión que merece ya ser detenida por la historia y que, por tanto, tiene que ser destruida,” afirma Lukács. Toda doctrina y todo mandamiento es susceptible de hacerse positivo... y no hay doctrina que no puede ser verdadera en determinada circunstancia ni mandamiento que pueda ser deber en determinadas condiciones; pues incluso lo que puede admitirse en general como verdad más palmaria exige una explicación, con las circunstancias concretas y por su misma generalidad una limitación, es decir, no tiene verdad incondicional en cualesquier escenario.

Más ¿cómo superar las contradicciones de la sociedad burguesa? ¿Por medio de la religión? ¿Por una nueva religión? Cuando la catástrofe de Napoleón en Alemania, es decir, cuando para Hegel aparece la “prosa del mundo” ¿qué sucede con la religión? ¿Es lo que aparece en la *Fenomenología del espíritu*? A los treinta años Hegel parte de Jena sin haber publicado nada, ha escrito fragmentos, análisis, bosquejos, más no ha llevado nada a la imprenta.

---

<sup>8</sup> Hegel, citado por Lukács, pág. 201.

<sup>9</sup> Hegel, citado por Lukács, pág. 238.

### III

A la llegada de Hegel a Jena (1801), la ciudad había dejado de ser el centro del romanticismo. Kant había hecho pública sus diferencias con Fichte. Schelling se separaba de la filosofía de Fichte. Acusado de ateísmo, Fichte dimitió de su cátedra y se trasladó a Berlín. Consideraba Fichte que, la “*cosa en sí*” no existe, por lo tanto, el mundo entero es “puesto” por el yo. Además, si Kant no hace deducción de las categorías, éstas surgen del yo que, pone el mundo de la posición y la contraposición del yo y del no-yo. Para Fichte existe la triada: tesis, antítesis y síntesis. Por otra parte: “mientras para Fichte la *Crítica de la razón pura* es el modelo de todo el sistema de filosofía, en el caso de Schelling el modelo filosófico está en la *Crítica del juicio*”<sup>10</sup> Schelling pensó la *intuición intelectual* como órgano del conocimiento humano, a partir del numeral 76 de la *Crítica del juicio*. Hegel en *Diferencia entre la filosofía de Fichte y de Schelling* crítica al autor de *Doctrina de la ciencia*.

Gracias al deber, Kant y Fichte especulan, puede levantarse el hombre, por encima de la conciencia empírica y alcanzar la verdadera universalidad ética. Ante esto Hegel piensa que la propuesta de Kant y Fichte es una “sublime oquedad y consecuente oquedad”. Considera que elevarse por encima de la conciencia empírica “no es más que la huida del mundo sensible”. A pesar de todo, en la filosofía fichteana el concepto de libertad nace como una expresión ideológica de la Revolución Francesa, sin embargo, la presencia de Napoleón en Alemania no altera mayor cosa el feudalismo. Por lo tanto, Fichte fue un “revolucionario” en un país, en el cual no hubo revolución, mientras Hegel analiza la revolución burguesa como una abstracción germano-filosófica.

A su vez, Hegel estudia la *Crítica de la razón práctica* y, combate la contraposición kantiana entre interioridad y exterioridad, entre moralidad y legalidad. La moralidad para Hegel es una parte de la actividad social y no puede separarse de la totalidad de la sociedad. Hegel considera que para Fichte y Kant hay, por un lado, un sistema muerto de instituciones y, de otro lado, la vacía y abstracta interioridad del hombre moral. Por el contrario, afirma, Hegel, la interacción entre las instituciones y la interioridad del hombre moral, ya que el hombre vivo es el hombre en la realidad concreta. Hegel ve que Kant, Fichte y Jacobi tienen algo en común: el descuido del campo real de la actuación de la moralidad humana, la vida de los hombres en la sociedad, mientras que los románticos como Schlegel y Schleiermacher vuelven los ojos a la Edad Media y al individualismo romántico. Hegel entiende a Kant, Fichte y Jacobi como representantes de la línea de desarrollo anclada en la vaciedad del individualismo moderno. Una posición distinta toma Hegel al considerar que “la totalidad ética es un pueblo”. Tardíamente, en la *Filosofía del derecho* (1821) se bosqueja: 1) el derecho abstracto, 2) la moralidad, 3) la eticidad, bajo la cual se comprende: familia, sociedad civil y Estado.

---

<sup>10</sup> op. cit. Lukács. pág. 250.

La línea básica del pensamiento de Hegel es histórica. En el período de Berna, la historia está presente, aún antes de que aparezca la conciencia filosófica. Así uno de los reproches capitales de Hegel a Fichte es precisamente que concibe la libertad por encima de las leyes objetivas de la sociedad y la historia. Ahora bien, la historia para Hegel no significa la glorificación del pasado, pues el conocimiento histórico es el estudio del pasado ya muerto, algo que carece de vida. Hegel ve en la historia el curso de las formaciones sociales y de los Estados; en la Revolución Francesa la “anarquía” que, una vez superada llevaría a una nueva época de la historia universal. Una forma de gobierno como la “democracia” tuvo sentido en la Antigüedad pero no en el mundo moderno. Por lo tanto, se distancia respecto de lo que pensaba en el período de Berna. La concepción de Hegel se basa en la disolución de la *polis* de la antigüedad como un hecho necesario para dar lugar a un desarrollo superior. Pero no se puede volver al mundo antiguo ya que en el mundo moderno emerge del principio de la individualidad: “Antes de Sócrates los griegos eran éticos pero no morales”.

A diferencia de la Ilustración que conecta la filosofía con las ciencias naturales, Vico lleva a un planteamiento distinto, pues encadena la filosofía con la historia, con la práctica humana. Si bien es cierto que en Kant y Fichte hay un interés por la práctica humana no han ido muy lejos en cuestiones de economía. Kant leyó a Smith, como se puede ver en el ensayo *Idea de una historia universal cosmopolita* al plantear la “insociable sociabilidad humana”. Pero Hegel va más allá, dado que para él “la economía es el modo de aparición más inmediato, primitivo y tangible de la actividad social del hombre, en ella pueden tanto, desarrollarse del modo más fácil y tangible las categorías de la actividad.” Con el planteamiento de los conceptos de Hegel sobre la actividad humana se supera el dualismo kantiano de la objetividad-subjetividad, exterioridad-interioridad, moralidad-legalidad concibiendo al hombre real, el individuo socializado en la concreta totalidad de la actividad social. El planteamiento de Hegel a partir del trabajo, de la praxis humana supera la división kantiana entre el *homo phenomenon* y *homo noumenon*. El cambio de Hegel es precisamente el aporte económico, social y filosófico de la concepción de trabajo, tomada de Smith. A partir de la actividad humana (trabajo), de la esfera económica, Hegel instauro el fundamento de la filosofía práctica. Enlaza la ciencia de la sociedad y la filosofía, cuestión distinta de lo que ocurre en la filosofía burguesa. Mas este enlace no es nuevo, está presente en Platón, Aristóteles y la filosofía moderna. La historia para Hegel no era una colcha de retazos, pues él encuentra un hilo conductor, dado que vincula el trabajo con la historia de la sociedad y supone un proceso de comprensión del ser real y, el carácter de la progresividad de la moderna sociedad burguesa. No es casual que Marx en los *Manuscritos economía y filosofía* haya afirmado “Hegel asume el punto de la vida moderna. Concibe el trabajo como la esencia del hombre”, como la sustancia siempre a prueba del hombre. A pesar de todo, Hegel no ve más que el aspecto positivo del trabajo y no su cara negativa, según Marx.

En el *Sistema de la eticidad* introduce Hegel el análisis de las categorías económicas. En sus *Lecciones de 1805-1806* comenta: “El hombre hace herramientas porque es racional, y ésta es la manifestación de su voluntad.” Con esta proposición contraponen la filosofía de Fichte y de Kant, en cuanto a la voluntad humana. No se trata de la contraposición entre sensibilidad y racionalidad. La voluntad es la realidad concreta de la actualidad del hombre en la sociedad. Sin embargo, Hegel no llegó a descubrir las contradicciones de la economía capitalista. En el *Sistema de la eticidad* esboza la triada: *necesidad, trabajo, goce*. Pasa a un aspecto superior de la misma conexión: *posesión-actividad del trabajo-posesión del producto*.

En 1806, concibe *necesidad-trabajo-cosa*. En ella está presente *el deseo-la actividad del yo (mediación)-la satisfacción*. El movimiento del objeto corresponde a la dialéctica del sujeto. En el trabajo se aliena el hombre en el objeto y se convierte en cosa. En esto se expresa la legalidad del objeto y, se convierte en deseo y aniquilación de la cosa. Es más el hombre se hace hombre porque introduce entre el deseo y su satisfacción, el trabajo. En 1806, en la *Fenomenología del espíritu*, considera el paso de la naturaleza a la sociedad, como el *bellum omnes contra omnes*, de la que surge el dominio: amo-esclavo. En esa dialéctica. “el trabajo es potencia reprimida, desaparición contenida, el trabajo formativo.” Surge la conciencia de sí mismo en la conciencia estoica, escéptica o desventurada. Hegel muestra como el trabajo lleva a un elevarse por encima de lo natural. A partir del trabajo el instrumento da origen a la herramienta y la máquina, de acuerdo con las leyes de la naturaleza. A su vez, analiza Hegel como las determinaciones generales del trabajo llevan a la división social cada vez más complicada. Afirma como en el mundo moderno el hombre se vuelve cada vez más mecánico. En la *Realphilosophie* afirma: “Las fábricas y la manufacturas fundan una existencia precisamente en la miseria de una clase. Sin embargo, Hegel vive en una Alemania anacrónica. Frente al capitalismo, estudiado en Adam Smith, tiene la ilusión de que el Estado puede paliar o suavizar la situación”. Años más tarde, en la *Filosofía del derecho*, parágrafo 245, sostiene “...se hace patente que la sociedad civil en medio del exceso de riqueza no es lo suficientemente rica, es decir, en su propia fortuna no posee suficiente para gobernar el exceso de miseria y el surgimiento de la plebe”. Por lo tanto, Hegel es consciente de que el trabajo, si bien produce riqueza, también produce enajenación y alienación, aunque Hegel no se aventura a pensar más allá del capitalismo.

También, Hegel, en este momento del desarrollo intelectual, aporta la teleología a partir de su estudio de la economía moderna. Ahora bien, este problema del fin carecía de aclaración en la filosofía de la Edad Media. El idealismo atribuía el fin a un Dios. Ya en Kant se encuentran tres planteamientos sobre la teleología: 1) En el mundo todo está sometido a la causalidad, no hay lugar para la teleología. 2) Kant introduce el concepto de fin en la actividad humana pues el hombre es un fin en sí mismo y, no puede ser considerado como medio. 3) Mucho más fecundo es el planteamiento de Kant en la estética, pues considera el fin de la naturaleza, cuando plantea la obra de arte unida al “*intelectus archetypus*” (*Crítica del juicio*. #76) Ahora bien, Hegel introduce el tema de la teleología en el mundo del trabajo,

en las *Lecciones de filosofía* en 1805-1806, al afirmar “pero la herramienta no tiene aún en sí misma actividad. Tengo además que trabajar con ella. Ya he tenido la astucia de introducirla entre mí y la coseidad externa”. A la naturaleza no le ocurre nada. La astucia se da entre la causalidad y la teleología. El carácter específico de la posesión de fines consiste, como ve Hegel correctamente, en que la representación de fin es anterior a la puesta en movimiento del proceso de trabajo. Asimismo, hay unidad entre la causalidad y el principio de finalidad en el trabajo. El hombre utiliza los fines con “la propia actividad de la naturaleza”. Mientras que Kant y Fichte dividen la teoría y la práctica, Hegel plantea la necesidad de su unión. (Cuestión que desarrollará en la *Lógica*, 1812-1816). Entonces, para Hegel el trabajo constituye la forma práctica de la actividad humana. Por lo tanto, supera la división entre razón teórica y razón práctica, que plantearon Kant y Fichte desde el punto de vista moral. Hegel tiene como punto de partida el conocimiento teórico y la “idea” de lo práctico que se funden en el trabajo con la actividad económica. Por lo tanto, causalidad y libertad, conocimiento y fines del hombre son una unidad. De ahí la afirmación que la libertad es la comprensión de la necesidad. Por eso, la libertad no consiste en la soñada independencia del mundo externo, como lo plantearon los estoicos y Kant, sino en el conocimiento de las leyes y en la posibilidad consiguiente de hacerla obrar con un plan para la realización de los fines.

A partir de la teleología, Hegel esboza la *astucia de la razón*: “Traducida al lenguaje prosáico significa que aunque los hombres sin duda ellos mismos hacen su propia historia aunque el motor está en las pasiones de los hombres, en sus esfuerzos individuales y egoístas, según la orientación principal resultante de la totalidad de las pasiones individuales, se crea algo diverso de lo que desean y buscan los hombres que actúan; y que ese algo diverso no es de modo alguno causal, sino que en él se expresa la legalidad de la historia la razón de la historia, el espíritu.” Este planteamiento se encuentra en la *Fenomenología del espíritu* cuando Hegel se detiene en “el reino animal del espíritu”. A partir de estas proposiciones se hace claro como no hay “genios” en la historia de la humanidad. Hegel no vio en Napoleón a un “genio”. Consideró que detrás de Napoleón se encontraba el proceso de la revolución.

#### IV

Las diferencias entre Hegel y Schelling se centran en puntos como la sociedad y la filosofía de la historia. Schelling en *Lecciones sobre el método de los estudios universitarios*, considera que en la sociedad moderna: “la llamada libertad civil no ha producido más que la triste mezcla de la esclavitud, pero no la existencia absoluta ni, por tanto libre, ni la una ni la otra.” Por lo demás, Schelling muestra incompreensión por los problemas de la sociedad civil moderna y de su economía. Pero en realidad la ruptura central se da con la publicación de Schelling, *Filosofía y religión* (1804) Mientras que Schelling, según los análisis de la *Crítica del juicio*, llega a que el conocimiento se encuentra en la *intuición intelectual*, “porque la esencia del alma, que es una y lo mismo con el absoluto, no puede tener con

éste sino una relación inmediata” y considera que la “*intuición intelectual*” es, no un modo especial de conocimiento, sino el único. La *intuición intelectual* conlleva para Schelling una concepción aristocrática de la teoría del conocimiento, ya que la verdad filosófica, el conocimiento verdadero, es solamente para unos pocos elegidos, los genios. De esta manera, plantea Schelling, la inmediatez: tanto el arte como la religión son los únicos órganos del conocimiento absoluto. Mientras que en la *Fenomenología del espíritu* el absoluto se gana por el arte, la religión y la filosofía. Hegel piensa que el conocimiento, la verdad, se encuentra, no en la niebla de la *intuición intelectual*, sino que la Revolución Francesa es para él la encarnación del espíritu. “O sea este llegar-a-si del espíritu en el Estado Moderno y en la sociedad moderna tiene que ser, según Hegel, verdadero, no sólo objetivamente, tiene que ser accesible a cada individuo como conocimiento”.<sup>11</sup>

A diferencia de Kant quien afirma que no puede llegar al conocimiento de la cosa en sí; de Fichte quien dice que la cosa en si no existe y, de Schelling quien afirma la intuición intelectual, Hegel sostiene: “En la *Fenomenología del espíritu* he expuesto a la conciencia en su movimiento progresivo, desde su primera oposición inmediata respecto al objeto hasta el saber absoluto. Este camino pasa por todas las relaciones de la forma de la conciencia y tiene como resultado el concepto de ciencia”.

En 1806, Napoleón entra en Alemania. Hegel no ve al genio “sino ve en él el albacea de la Revolución Francesa en Alemania.” No se deslumbra ante el héroe porque no lo ve como tal. La carta Niethamer, 13, octubre de 1806, es clara: “He visto al emperador en persona –ese alma del mundo– salir a caballo de la ciudad a un reconocimiento. Como es natural, no era posible mejor pronóstico para los prusianos, pero conseguir todo entre el jueves y el lunes es cosa solo posible para este hombre extraordinario al que es imposible no admirar”<sup>12</sup> y, cuando, con el paso de los años se lucha contra Napoleón, Hegel se muestra escéptico, porque ve en ese acontecimiento un retroceso. Hegel consideró que con Napoleón comenzaba una nueva edad del mundo. La *Fenomenología del espíritu* es la expresión de esa nueva edad. Rosenkrans, uno de sus discípulos, que publicó las palabras finales de las lecciones de Hegel en 1806, con las que terminó la exposición de la *Fenomenología del espíritu* consignó: “Este es, señores, la filosofía especulativa, en la medida en que he llegado en su elaboración. Considérenla como un comienzo del filosofar, comienzo que ustedes pueden continuar. Nos encontramos en un importante período, en una época de fermentación en la que el espíritu está dando un salto, saliendo de su anterior forma y cobrando una nueva. Toda la masa de representaciones y conceptos existentes hasta hoy, los lazos del mundo se han disuelto y se hunden como en un sueño. Está preparándose una nueva salida del espíritu. La filosofía tiene ante todo que saludar su aparición y reconocerla, mientras que otros, resistiéndose impotentemente, se aferran a lo caduco, y la

---

<sup>11</sup> op. cit. Lukács, pág. 422

<sup>12</sup> op. cit. Lukács, pág. 440

mayoría sin consciencia la masa de su aparición. La filosofía, reconociéndole como lo eterno, tiene que rendirle homenaje.”<sup>13</sup>

En la *Introducción a la Filosofía del derecho* (1821) especula: “para decir aún algo acerca de ese adocinar de cómo debe ser el mundo, hay que añadir que la filosofía llega siempre demasiado tarde para eso. Como pensamiento del mundo, no aparece sino cuando la realidad ha consumado ya un proceso de formación y aparece lista. Esto, que ya nos dice el concepto, lo enseña necesariamente también la historia: sólo en la madurez de la realidad aparece lo ideal frente a lo real y aquello abarca al mundo en su sustancia, y lo constituye en forma de reino intelectual. Cuando la filosofía pinta su cuadro de tintas grises, se ha hecho vieja una forma de vida y, es imposible rejuvenecerle sus tonos grises; solo es posible reconocerla; la lechuza de Minerva no echa a volar hasta que cae el crepúsculo.” Sin embargo, la superación del mundo antiguo, para dar lugar al mundo moderno, en el caso de Alemania, Hegel la sitúa en la Reforma.

Ahora bien, en la *Fenomenología del espíritu*, el método se basa en la conexión entre la sucesión lógico-metodológica y, el desarrollo histórico de la humanidad. Esto implica dos puntos: 1) Sólo todo el espíritu tiene una historia real. La idea de la historia moderna parcial y especializada de los diversos términos ideológicos es ajena a Hegel. Marx en la *Ideología alemana* subraya: “Con esto dejan de presentar su apariencia de independencia la moral, la religión, la metafísica, y el resto de las ideologías correspondiente a las formas de la conciencia”. Ellas no tienen historia, son los hombres que las desarrollan.” 2) El segundo punto de vista es que, aunque todo lo que ha producido la humanidad es el resultado de su evolución histórica y, debe entenderse en su radicación con ella, esa concepción histórica no implica el relativismo histórico. En la *Fenomenología del espíritu* hay una constante unificación y separación de historia y conexión sistemática.

A diferencia de Schelling que plantea la “intuición intelectual” en el caso de Hegel, la *Fenomenología* es la escalera para subir hasta el saber. El camino que tiene que subir el individuo hasta alcanzar la conciencia filosófica “Si Aristóteles ha formulado la gran verdad de que el hombre es un animal político, Hegel ha concretado la fenomenología mostrando que el hombre es un “animal histórico”, considera Lukács.

La *Fenomenología del espíritu* tiene que recorrerse tres veces: Un primer camino está constituido por las experiencias de la conciencia individual-conciencia, autoconciencia y razón-que desembocan en el Espíritu. La segunda galería es la historia del género: la eticidad de la antigua polis griega-la bella armonía- y su disolución hace posible el mundo de la cultura, la Ilustración y la configuración del Estado Moderno en la Revolución Francesa. A partir de apropiarse de la experiencia de la conciencia individual y la experiencia del género se constituye el tercer recorrido: la naturaleza inorgánica: arte, religión y filosofía; el Saber Absoluto, como el conocimiento de sí mismo, en la sociedad moderna.

---

<sup>13</sup> op. cit. pág. 442.

Vale recordar lo planteado en el período de Berna: positividad significa una institución o un complejo ideológico que se contrapone a la subjetividad de los hombres. Entonces, Hegel contrapone la apositividad de la democracia griega a la época moderna. La filosofía de la historia se cifraba en la esperanza de la renovación de la Antigüedad en la Revolución Francesa. Hegel esperaba que se suscitara una nueva época de libertad, es decir una “era” sin positividad.

Sin embargo, con el acercamiento a la economía inglesa, Hegel en Frankfurt, sufre una crisis, por la cual pierde la positividad su dureza. Elimina en cierto modo el término positivo. La idea de que la práctica social de los hombres supera la inmediatez originaria, lo natural que queda sustituido en este proceso por un sistema de formaciones creadas por la práctica humana en su trabajo. El trabajo no solo produce “objetos” también transforma al sujeto humano, suprimiendo y superando en él la inmediatez y alienando al sujeto en sí mismo. Aparece, entonces, en el pensamiento de Hegel la mediación, reflexión, movimientos contradictorios, enajenación, alienación se tornan constantes.

En la *Fenomenología del espíritu* el término alienación aparece en tres sentidos: 1) La complicada relación sujeto-objeto enlazada por el trabajo con toda la actividad económica y social que conduce a la objetividad en la sociedad. La historia se concibe como un desarrollo dialéctico a través de la práctica de individuos socializados. 2) En segundo lugar, se trata de la formación específicamente capitalista de alienación que, Marx llamó fetichismo. Hegel no llegó a esto, pues maneja la contradicción pobre-rico, no el concepto de lucha de clases. Pero tiene elementos para ver lo que sucede en el capitalismo: “el reino animal del espíritu”. 3) Alienación significa lo mismo que coseidad, u objetividad que, es la forma como se expone la historia. Hegel comenta: “La existencia inmediata del espíritu, la consciencia tiene los dos momentos del saber y de la objetividad negativa del saber”. El espíritu objetivo se hace objeto “de tal modo que en última instancia el sistema hegeliano no representa sino un materialismo invertido desde el punto de vista del método y desde el punto de vista del contenido”, según Engels.

Para Hegel la actividad del hombre que, transforma no sólo el objeto sino que se transforma a sí mismo, crea la “historia como el devenir que se sabe y que se media, el espíritu alienado en el tiempo. Una galería de imágenes.” Más, tiene como interés la alienación del hombre no de la naturaleza. No traza la naturaleza en evolución. A esto añade Marx: “Y sería más fácil de conseguir puesto que como dice Vico, la historia humana se diferencia de la historia natural porque hemos hecho una y no la otra.” Para Hegel la creación humana alcanza su final en el saber absoluto. En los *Manuscritos de economía y filosofía* (1844), Marx critica la *Fenomenología del espíritu* dado que tiene mayor conocimiento de la economía de la que tuvo Hegel.<sup>14</sup> Marx criticó el concepto central de la *Fenomenología del espíritu*:

---

<sup>14</sup> Son interesantes *Los debates de la Dieta Renana*, artículos escritos por el joven Marx. En la serie de artículos, publicados entre el 25 de octubre y el 3 de noviembre de 1842, Marx mencionó el tema de los intereses materiales de las masas populares.



la alienación. Marx supera a Feuerbach porque éste se queda en la alienación hegeliana y, Marx parte de la economía, de los hechos reales del capitalismo. No se planta en las “robinsonadas”, no trata hechos aislados. El objeto producido por el trabajo se enfrenta como ajeno, como poder independiente de quien lo produce. El producto del trabajo es el trabajo fijado en el objeto, hecho cosa, es la cosificación. Ésta aparece en economía como la desrealización del obrero, la cosificación aparece como pérdida y sometimiento de la cosa, la apropiación como alienación. Todas estas consecuencias están implícitas en el hecho de que el obrero se comporta respecto al producto de su trabajo, como una cosa ajena. “El trabajo es externo al trabajador”. Lo animal se vuelve humano, lo humano animal. . . En el trabajo el hombre se aliena de la naturaleza y respecto a sí mismo. Pero, Hegel no vio los efectos negativos del trabajo. Se quedó en la alienación del espíritu. No llegó a analizar las consecuencias del trabajo, en el mundo capitalista. Cuando Hegel, en la *Fenomenología del espíritu*, esbozó el trabajo se agotó en el estoicismo, escepticismo, la conciencia desgraciada. Marx analiza el trabajo en el horizonte del capitalismo. Ahora bien, los planteamientos de Hegel tienen limitaciones. Primero que todo vale considerar, como Alemania no constituía una nación. Herbert Marcuse, en la *Introducción de Razón y Revolución*, bosqueja como Prusia era un conjunto feudal disgregado: El Imperio “estaba constituido por Austria y Prusia, los príncipes electores, 94 príncipes eclesiásticos y seculares, 103 barones, 40 prebostes, y 51 ciudades imperiales; en suma la integraban casi 300 territorios. No había jurisdicción centralizada, la Corte Suprema (Reichskammergericht) era el lugar de origen del “soborno, el capricho y el cohecho.”<sup>15</sup> Más no sólo en cuanto a la fragmentación política, vale considerar el atraso de Alemania respecto a Francia, epicentro de la Revolución Francesa y, respecto a Inglaterra, en la cual se gestó la primera revolución industrial. Estos dos hechos, tanto la carencia de unidad política, como el hecho de que Alemania permanece en el anacronismo, producen una distorsión ideológica en el pensamiento de Hegel. Asimismo, considera Hegel que el Estado y el pueblo constituyen una unidad. Supone Hegel que el Estado es una realización de la razón, que hace posible el universal y, además el *pueblo* no es la sociedad civil con sus luchas y contradicciones. Cuando Hegel, en *Filosofía del derecho*, numerales 203, 204, 205, estudia la sociedad, la divide en *estamentos*, es decir, en un estilo de vida o análoga función social, división social que responde a los criterios del feudalismo y al Antiguo régimen. Los estamentos tienden a ser agrupaciones cerradas, pues se entra en ellos normalmente por las circunstancias del nacimiento. Hegel no concibió las clases sociales en lucha y, definidas como grupos de individuos, caracterizados por una misma tipificación de sus formas de relacionarse con los medios materiales de producción o, una conciencia de clase entendida como la creencia en una comunidad de intereses entre un tipo específico de relaciones socioeconómicas. Hay que añadir que Hegel cuando analiza el campesinado no conoce el *farmer*, quien trabaja para el mercado y paga la renta. Hegel vive en la atmósfera de los

---

<sup>15</sup> Marcuse, Herbert. *Razón y revolución*. (1972) Barcelona. Altaya, páginas 18-19.

*junkers*, por eso esboza el campesino alemán en la relación de señor y siervo y, no entiende las luchas campesinas. En cuanto al estamento que se erige sobre el trabajo abstracto: industria y burguesía, tiene en mente al pequeño burgués, generalmente comerciante, y no al capitalista inglés. De la misma manera, considera que el estamento público trabaja para el Estado, sin relación con el conjunto de la sociedad ni con la economía. Tampoco comprendió el carácter clasista del Estado, pues no halló relación entre los diferentes estamentos e, identificó el estamento superior (militares) con el gobierno. Mucho menos comprendió la democracia, de ahí su preferencia por la monarquía. Además, en la *Fenomenología del espíritu*, en el capítulo de *El espíritu* hay incongruencias, dado que, se queda en la explicación de las ideas sin tocar la realidad. Vale detenerse en el análisis que hace del Mundo Antiguo y la destrucción de las repúblicas. Lo mismo sucede con la disolución de Roma. Mucho más, al final de *El espíritu* no se explica cómo surge el *saber absoluto*. Y en cuanto a la religión, Lukács trae a colación a Napoleón Bonaparte cuando dice. “Por lo que a mí respecta, yo no veo en la religión el misterio de la Encarnación, sino el misterio del Orden Social; la religión pone la igualdad en relación con el Cielo, y evita así que el pobre degüelle al rico... La sociedad no puede subsistir sin desigualdad de las riquezas y la desigualdad de las fortunas no puede subsistir sin la religión”.

Hegel en un breve y oscuro ensayo sobre el derecho natural esbozó la *tragedia de lo ético*, la cual consiste en el advenimiento del capitalismo, no en la renovación del mundo. El joven, desde los inicios de la Revolución Francesa, cuando sembró con sus compañeros, en Tubinga, el árbol de la libertad, hasta la caída de Napoleón, se encuentra bajo la influencia inmediata del heroísmo y las ilusiones heroicas. Tuvo la esperanza del advenimiento de un nuevo rebrote cultural de la humanidad, pero las esperanzas hegelianas, luego de la derrotas de Napoleón, se disolvieron. Chocan sus sueños con el prosaísmo victorioso del capitalismo. En el mundo burgués lo que se hace presente es la mediocridad y la ridiculez de la vida cotidiana, que da lugar a la comedia de lo ético. Pero no se puede olvidar que Hegel vivió en Alemania. Allí la débil burguesía se caracterizó por la incapacidad de utilizar su papel económico para gestar un papel político. Por lo tanto, Hegel vio que el desarrollo producido por el capitalismo es la negación práctica de todo lo grande, alto y significativo que ha engendrado la humanidad. En el mundo burgués hay la “tragedia de lo ético” porque, por una parte, está el “progreso social” y, por otra parte, la “alienación”. “Vemos, pues, que las oscuras contradicciones tratadas por Hegel en la “tragedia de lo ético” constituyen el fundamento filosófico del problema central de toda la filosofía de la historia, el problema del papel del mal en la sociedad y en la historia.”<sup>16</sup> Más la filosofía de Hegel no llega, entonces, al irracionalismo como tampoco se convierte en un canto al “progreso”. Más bien, el pensamiento de Hegel esboza la exposición contradictoria del progreso humano en la historia de las sociedades clasistas.

---

<sup>16</sup> op. cit, Lukács pág.410

## Teoría de la novela de Georg Lukács –Apuntes de Lectura–

Francisco Javier Gómez-Campillo  
Universidad del Cauca

*...porque la forma novelesca traduce  
más que cualquier otra lo que no tiene  
trascendentalmente ni refugio ni protección.*  
Georg Lukács

*La poesía más espiritual es la novela*  
Walter Benjamin

### Resumen

Este artículo tiene como objetivo central la reflexión sobre *Teoría de la novela* de Georg Lukács, incluyendo el prólogo al libro escrito con posterioridad, para centrarse luego en la siguiente tesis: “*La novela es la epopeya de un mundo sin dioses*”. A partir de esta idea general que gravita sobre todo el texto de Lukács, se establecen algunas consideraciones sobre la relación entre novela e ironía, entre novela y reflexión, entre novela y conocimiento, y a través de la breve referencia a la perspectivas de Walter Benjamin, en *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, se intenta llevar a cabo un contraste de carácter introductorio entre la perspectiva lukacsiana y benjaminiana, todo ello con el fin aportar elementos en relación al problema de la crítica y la valoración del concepto de novela que Lukács propone.

### I

*Teoría de la novela* es un ensayo escrito entre 1914 y 1915 y publicado en 1920. En el año de 1962, con motivo de la reedición, Georg Lukács integra al texto inicial de 1920 un prólogo a manera de un balance retrospectivo de las posiciones teóricas planteadas en un texto cuya diferencia respecto al posterior viraje filosófico de Lukács, puede calificarse de radical, aunque Paul de Man, en un breve artículo

incluido en su libro *Visión y ceguera*, afirme que “*existe una profunda continuidad entre la obra pre-marxista como teoría de la novela y la marxista Historia y conciencia de clase*”(De Man, 1991:62). Si bien estos apuntes de lectura se van a limitar a la revisión de *Teoría de la novela*, no estamos en condiciones de descartar la existencia de un hilo conductor que fundamente la continuidad sugerida por Paul de Man, no sólo respecto a *Historia y conciencia de clase*, libro que el propio Lukács considera de transición y aprendizaje del marxismo, sino a sus obras de mayor madurez; pero dado el objetivo que nos ocupa, lo cierto es que si consideramos la calidad poética en la densa textura expositiva que las traducciones al español permiten constatar, *Teoría de la novela* marca un lugar excepcional que contrasta con la clara y monótona medida de su prosa posterior. A propósito de las traducciones, *Teoría de la novela* ha sido vertida al español por Manuel Sacristán, y por Juan José Sebrelli. El artículo escrito por Paul de Man en *Visión y ceguera*, es valioso, entre otros aspectos, por una de las notas del traductor en la cual se llama la atención sobre las diferencias entre los dos traductores. No es tarea de estos apuntes de lectura confrontar a fondo las traducciones, pero una equiparación de pasajes que nos parecen claves, permite asomarse a las dificultades que entraña el trabajo de la traducción. En nuestro caso particular, pese a las prevenciones que suscitan la nota aludida y las diferencias que hemos podido constatar, hemos privilegiado desde un principio la traducción de Sebrelli, conscientes de los riesgos que para la lectura significa el inevitable y en cierta medida necesario acto de fe que llegado el momento realizamos en relación con cualquier texto al que accedemos a través de una traducción.

## II

Según la nota preliminar de los editores, Lukács rehusó durante muchos años toda reimpresión de *Teoría de la novela* en virtud de la ruptura o el distanciamiento que significó el profundo giro teórico dado a partir del libro *Historia y conciencia de clase* del año de 1923. Hay que pensar entonces que en este complejo prólogo, el hombre de 77 años se acerca de nuevo en el intento de evaluar, con cierta resignada benevolencia, el contenido metodológico de un texto como *Teoría de la novela*, basado en lo que el propio autor denomina “*ciencias del espíritu*”, que no es otra cosa que el intento de emplear procedimientos hegelianos en el terreno de una teoría sobre la novela. Es necesario subrayar aquí que frente al posterior viraje marxista, se comprende bien por qué *Teoría de la novela* —pese a las buenas intenciones dentro de su decisivo entronque hegeliano—, fue objeto de un rechazo sin apelaciones hasta que el examen realizado en 1962, permite observar los arreglos de una conciliación bajo la condición de un juicio, en líneas generales, objetivo, que oscila entre la actitud benévola que proyecta una reivindicación del libro a partir de ciertos aspectos, y una postura crítica que lo evalúa y cuestiona. Este

prólogo empieza por la descripción de las condiciones espirituales tanto externas como internas que acompañaron y dieron lugar al libro. Así por ejemplo, Lukács pone de presente la coyuntura histórica de la primera guerra mundial como el trasfondo de crisis y agitación en el cual se gestó *Teoría de la novela*. Lo importante en este primer tramo del prólogo lo constituye el sentido positivo de esta aclaración que enfatiza el estado de inconformidad espiritual del joven Lukács, expresada en dos elementos claves, el “*rechazo de la guerra*” y “*de la sociedad burguesa de la época*”. (Lukács, 1944:12). Calificar como “utópica” esta actitud de inconformidad es en verdad un efecto del distanciamiento, es decir, de todo aquello que en términos de filosofía ha pasado con Lukács y que de forma inevitable lo separa de su propio libro, pero también esta manera de calificar su actitud, al tiempo que se muestra como un efecto crítico retrospectivo, es una manera de admitir que ya en ese tiempo de búsqueda e indecisiones, existían signos precursores de lo que más tarde constituirá su desarrollo marxista. “*No había entonces en mi ninguna mediación entre la toma de posición subjetiva y la realidad objetiva*”, dice Lukács poniendo en evidencia la ausencia de una verdadera posición crítica. Se entiende aquí que esta verdadera posición crítica no es otra que la implícita en la idea de una «objetividad del mundo», su independencia respecto de la conciencia. Así las cosas, *Teoría de la novela* estaría representando, desde la distancia específica del mismo Lukács en el año 62, una especie de etapa pre-crítica caracterizada tanto por una concepción de mundo proveniente del contexto del romanticismo alemán –examinado sobre todo en su libro *El alma y las formas*–, como por un modo particular de trabajo científico bajo la férrea tutela hegeliana; aunque ya en este prólogo, y no obstante las reservas que plantea, vemos a Lukács en el esfuerzo de lograr un nivel de objetividad que le garantice cierto equilibrio a su auto examen. Es así como refiriéndose al propósito fundamental de su libro, dice:

*“Busca establecer una dialéctica de los géneros fundada históricamente sobre la esencia de las categorías estéticas, sobre la esencia de las formas literarias y donde la ligazón entre categoría e historia es más interna que en Hegel; busca concebir por el pensamiento un elemento fijo en el cambio, una mutación interior en el seno de una esencia que permanecería válida ella misma. Pero su método sigue siendo, no obstante, de muchas maneras y justamente en lo que concierne a muy importantes correlaciones- abstracto en el más alto grado, separado de las realidades concretas, sociales e históricas”* (Lukács, 1974:17)

Lukács reconoce pues la deuda con Hegel, aunque como lo muestra la cita, no deja de observar matizaciones en esa deuda, pero es a partir de aquel reconocimiento que establece también los límites o limitaciones de su *Teoría de la novela*, limitaciones relativas, como muy bien lo describe la cita, a una visión abstracta sobre el desarrollo de la novela que deja por fuera del análisis aspectos fundamentales, posteriormente integrados en una reflexión no menos filosófica que la presente en *Teoría de la novela*, pero ya enmarcada en una sociología de la literatura bajo

una intención marxista. Es pues importante señalar en relación al sentido de este balance crítico, que por una parte Lukács, reconoce en un esfuerzo de objetividad lo problemáticas que resultan las posiciones hegelianas e idealistas respecto a la tentativa de una teoría sobre la novela, posiciones a partir de las cuales arroja un juicio negativo sobre su libro, en especial cuando considera que se trata de un ensayo “*tan desdichado en su proyecto inicial como en su ejecución*”; pero por otra parte, también reconoce de manera positiva que *Teoría de la novela* “*en sus intenciones, se acerca a la adecuada salida como no ocurrió en ninguna de las obras contemporáneas*”(Lukács, 1974:17)

### III

Es importante indicar, como aspecto clave en la configuración de este complejo prólogo, no sólo la aceptación de Hegel como teórico, sino también el hecho de puntualizar la distancia que *Teoría de la novela* establece respecto a las concepciones hegelianas. Todo el asunto de esta diferencia se resuelve, según Lukács, en la actitud general de Hegel frente a lo real, y consecuentemente, en la actitud particular frente al arte, actitud que implica plantear una “*superación de los principios estéticos que hasta ahora había presidido el desarrollo del arte*”. (Lukács, 1974:18). Además esta “superación” estaría marcando, desde el punto de vista histórico filosófico, el punto terminal de la evolución misma del arte. Se trata acaso de una versión de la célebre tesis sobre la “muerte del arte”. Sin embargo, Lukács no cede a la fascinación que ha ejercido esa equívoca tesis, sino que la asume más bien como la forma hegeliana de “*problematizar el arte*” a partir de una realidad que ha devenido no problemática. Esta problematización del arte del presente implica una valoración negativa que de acuerdo a Lukács, “*corresponde justamente al hecho de que el espíritu se haya alcanzado a sí mismo en el pensamiento y en la praxis social*”. (Lukács, 1974:18). El postulado de Lukács al respecto es concluyente: “*El arte deviene problemático en la medida en que la realidad deja de serlo*” (Lukács, 1974:18).

A partir de esta conclusión, Lukács resume en una elocuente fórmula su específica diferencia respecto a Hegel: “*Aquí la problemática de la novela es el reflejo de un mundo dislocado*” (Lukács, 1974:18); es decir, la relación entre el mundo y el arte, como ocurre en la mayor parte del romanticismo europeo, no incluye ya la estabilidad y la consonancia que vendría a caracterizar los tiempos de la epopeya. Para el Lukács de la segunda década del siglo XX que escribe *Teoría de la novela*, lo que marca el tránsito de la epopeya a la novela tiene que ver con lo que aquí podríamos denominar una «teoría de la ruptura», o si se quiere, una «teoría de la catástrofe metafísica» que opera como la explicación de la génesis de ese mundo disonante —la prosa del mundo— que la novela representa. La explicación de esta disonancia corre por cuenta de aquello que no deja de presentarse como el gran “mito” fundador

lukacsiano; es decir, esta explicación, atrapada en la dualidad presencia-ausencia, es en último término de carácter metafísico-romántico: la retirada de los dioses derivada de su antigua presencia, la orfandad del mundo como estado general, tema que por cierto tiene distintos desarrollos en la literatura y la filosofía de los siglos XIX y XX. Para el Lukács posterior a *Teoría de la novela*, la explicación de esa «disonancia» será planteada, no ya a partir de las tesis metafísicas, y por lo tanto, el trasfondo pesimista presente en *Teoría de la novela*, será abandonado a favor de una explicación distinta de los fenómenos artísticos que pasa por su particular asimilación de la filosofía marxista, lo cual significa que en realidad ya no se hablará ni de rupturas metafísicas ni de disonancia. Es precisamente desde la perspectiva de un Lukács “evolucionado”, o desde la perspectiva de un Lukács que ha dado el salto de Hegel a Marx (de una lectura de Hegel a una lectura de Marx), que el Lukács de 1962 intenta proyectar cierta indulgencia hacia *Teoría de la novela* bajo la forma de un prólogo de autocrítica. La consideración sobre el prólogo es importante aquí, no porque quiera postular una especie de disociación irresoluble en el seno de un mismo autor, sino en la medida en que pone en evidencia lo problemático que resulta para un autor leerse a sí mismo, o si se quiere una mejor precisión, lo problemático que resulta asumir como propios los textos ya escritos.

#### IV

Ejemplo de esta extraña dificultad de auto lectura radica en aquello que Lukács escribe ya casi al final del prólogo: “*En resumen, diremos que el autor se formaba del mundo una idea que procedía de una mezcla entre “ética de izquierda” y una epistemología de derecha. (...) Teoría de la novela me parece el primer libro donde una ética de izquierda orientada hacia una revolución radical, se combina con una exégesis tradicional y convencional de la realidad*”. (Lukács, 1974:22). Podríamos resumir la conclusión de su ensayo de autocrítica diciendo que el Lukács posterior a *Teoría de la novela*, juzga como enteramente legítima la intención de su libro, la postura histórico-política que lo motiva y que le subyace, nivel al cual el autor denomina “*ética de izquierda*”; mientras el desarrollo mismo del libro es catalogado como “*una epistemología de derecha*”, con posterioridad llamada “*filosofía de la sociedad burguesa*”, y más radicalmente “*irracionalismo*” como en el voluminoso libro *Asalto a la razón*. Se trataría en el fondo de una contradicción propia del momento romántico en la vida del autor y que *Teoría de la novela* no habría tenido el modo de resolver; contradicción histórico-política que el posterior viraje hacia la filosofía marxista tendría como exclusiva función solucionar tal y como ocurre, por ejemplo, en un texto *Problemas del realismo*”, de 1955; es decir, que a una “*ética de izquierda*”, corresponda como movimiento natural y coherente del espíritu una “*epistemología de izquierda*”, que para el caso de dicho ensayo tiene que ver con la «teoría del reflejo» cuya idea central Lukács expone al comienzo del texto aludido:

*“La teoría del reflejo constituye el fundamento común de todas las formas del dominio teórico y práctico de la realidad por la conciencia humana. Es, pues, también el fundamento de la teoría del reflejo artístico de la realidad, y el objeto de las disquisiciones ulteriores consistirá en determinar lo específico del reflejo artístico dentro del marco de la teoría general del reflejo.”*  
(Lukács, 1966:11)

Todo lo cual, desde el punto de vista del desarrollo metodológico, significa para Lukács el definitivo viraje teórico con sus dos momentos básicos, el abandono de su adhesión a Hegel como teórico que permite explicar distintos fenómenos culturales, principalmente el estético, y el proyecto de asumir a Marx (aunque también a Lenin) como autor que proporciona los elementos de una crítica a la cual Lukács aspiraba desde el principio y que, en ese sentido, los textos posteriores llevan a su plena realización. Sin embargo, *Teoría de la novela* representa desde la idea de una prosa no exenta de lucidez y sorprendentes intuiciones, el tránsito hegeliano y romántico de Lukács, tránsito que posee, a nuestro juicio, su propia positividad a partir de la cual tiene que comprenderse al momento de intentar establecer su valoración, incluso bajo la recomendación de tomar preventivamente las prevenciones ulteriores del mismo Lukács, que por momentos parece aceptar su libro a regañadientes y justificarlo sólo como un momento episódico que valdría en cuanto que ahí estaría la génesis de sus tendencias posteriores; por lo tanto, *Teoría de la novela* solo valdría, a lo sumo, como una etapa de configuración filosófica. Ello, como es notorio, solo es cierto relativamente, pues aun si se tiene en cuenta el posterior desarrollo de Lukács en relación al pensamiento marxista, *Teoría de la novela* no es un texto que podamos calificar de ningún modo como “erróneo” o “fallido”. Es cierto que la presencia de Hegel en el texto puede pensarse como un obstáculo, tanto en relación a una comprensión plena y positiva del pensamiento romántico y de la novela, como al particular tono especulativo que en muchos de sus pasajes adquiere la forma de una prosa densa y recargada, por momentos difícilmente potable, donde predomina al carácter generalizador y abstracto. No obstante, en medio de las oscuridades provenientes de la fascinación por un estilo hegeliano de pensar, Lukács inserta fórmulas muy específicas o concretas en relación al problema de la novela. Así por ejemplo, la frase que aparece casi al final del capítulo V (*Condicionamiento y significación histórico filosófica de la novela*), a nuestro modo de ver compendia e ilumina la posición de Lukács en esta particular etapa de su pensamiento: *“La novela es la epopeya de un mundo sin dioses”*. (Lukács, 1974:81).

## V

En el sentido de esta frase sintetizadora, el valor de *Teoría de la novela* consiste en aportar una hipótesis sobre la génesis y el posterior desarrollo y significación de la novela dentro del horizonte de su propio tiempo. La hipótesis es solidaria de la estructura onto-teológica que le subyace, y de ahí deriva también el carácter



“mitologizante” de la hipótesis, carácter del que a su vez depende tanto el fuerte sentido poético que acompaña a la novela, como el matiz que permite una interpretación trágica: la novela irrumpe en la escena de la historia una vez que la retirada de los dioses se cumple, una vez que los dioses fallecen, una vez que el mundo se queda sin la asistencia divina y el hombre tiene que arreglar sus asuntos al margen de una instancia trascendental. A partir de este punto de vista, la novela que se hace posible en virtud de la ausencia de los dioses, es el género correspondiente a un estado de orfandad metafísica –no de superación– y tiene como exclusiva función artística la de exponer o describir a fondo los problemas del hombre y la sociedad que surgen en ese particular estado nihilista.

Esa retirada ha implicado, por otra parte, la muerte de la epopeya, su imposibilidad histórica definitiva, o dicho en términos de la evolución literaria planteada, su extrañísima mutación. El curioso mito de la retirada o la muerte de los dioses tiene pues desde el punto de vista de la literatura del presente un valor positivo: por un lado, como muy bien lo señala Gastón Molina en su artículo *La disonancia de la subjetividad en la Teoría de la novela de Lukács*, el surgimiento de la subjetividad tal y como la modernidad la conoce, y consecuentemente, el nacimiento de un nuevo género cuya forma responde a ese vacío onto-teológico –incluso puede decirse que nace por razón de ese vacío–, y cuyo objetivo está dado por la apertura de la narratividad a un mundo donde los asideros metafísicos no existen o donde, por lo menos, resultan ambiguos y problemáticos, un mundo que en definitiva responde a un estado de confusión metafísica, un mundo sin orden, que se ha tornado caótico en lo relativo a los valores que rigen las conductas humanas, donde la temporalidad es un factor decisivo e inexorable ligado a la decadencia y la muerte, y donde tras la ruptura de aquella unidad metafísica, el espacio ha hecho una metástasis incontrolada, de modo que la noción de «totalidad», fundamental en cuanto a la definición de la Épica, ha devenido un problema que la novela, en tanto inscrita en la Épica, empieza a resolver desde la instancia del contenido como de la forma. Así, por ejemplo, si la epopeya tiene como fundamento formal el verso, y en ese sentido apela a la memoria de una comunidad-oyente a la cual los cantos están destinados, la novela apela a la prosa finalmente destinada al individuo lector.

El paso del verso épico a la prosa narrativa traduce pues a nivel de ese elemento formal el carácter onto-teológico que constituye el problema de la novela según Lukács, pues en un mundo que vive en la experiencia de su propia fractura, y que vive esa experiencia en la intimidad de un individuo problematizado, el verso épico como fundamento nemotécnico deja de tener sentido: es decir, la historia que Lukács estaría describiendo en *Teoría de la novela*, tiene como punto de partida a la epopeya que es canto glorioso al propio mundo de cual surge y en cuyo espacio

la comunidad se reconoce en la plena substancia del verso épico, pero que poco a poco, a medida que la Historia de la humanidad transcurre, se va diluyendo para terminar convertida en la forma de la prosa que ya no puede ser llamada canto, sino reflexión destinada a la soledad del individuo dentro de la gran urbe moderna.

## VI

La comprensión de la novela que Lukács desarrolla —no obstante todas las reservas que su adhesión a Hegel pueda generar—, constituye para la novela definida como aspiración a la «totalidad», un relativo acierto en cuanto que precisamente articula «novela» y «totalidad» dentro de la «Épica»; pero por otra parte, permite pensar la diferencia de la novela como una especie de doble negativo de la epopeya, incluso, Lukács, con el objeto de especificar la diferencia entre los dos géneros, utiliza una metáfora no ajena al pensamiento de Hegel: las edades del hombre: “*La novela es la forma de la virilidad madura, por oposición a la infantilidad normativa de la epopeya*” (Lukács, 1974:65), metáfora que infiltra una visión teleológica, problemática sin duda, que más allá de disponer el ánimo a favor de una idealización del mundo de la epopeya, como si en realidad se tratara de la realización del ideal de una edad perfecta y deseable, haría pensar en la historia de la humanidad en términos de degradación, como un proceso de envejecimiento, en el cual la novela representa un momento de compleja madurez (“*La novela es forma de virilidad madura*”), no necesariamente alentador, pues, al explicar la frase que hemos puesto entre paréntesis, Lukács dice: “*eso significa que el carácter cerrado del mundo es, en el plano objetivo, imperfección, y en el plano subjetivo resignación*”. (Lukács, 1974:65).

## VII

Tales consideraciones permiten identificar, en cuanto a la exposición de la tesis central de *Teoría de la novela* de George Lukács, una valoración positiva de la epopeya que tiene como fundamento la relación esencial y armónica de la epopeya con un orden trascendente, que le otorga a este género literario un carácter positivo, aunque no por ello menos problemático, en la medida en que la humanidad se encontraría, conforme a la metáfora de las edades del hombre, en la infancia, momento de privilegio en que se estaría al amparo de la tutela paterna y materna de dioses, aunque poderosos, demasiado humanos como se constata en el caso de las divinidades griegas, corpóreas y por tanto sometidas al poder de los afectos, mientras que la novela, surgida de la catástrofe de aquel orden trascendente, se configura entonces con base en un rasgo negativo como expresión de la problematicidad de un género que Lukács ha definido, como “*La epopeya de un mundo sin dioses*”. Lo positivo, sin embargo de esta «negatividad» de la novela, viene dado por el hecho de que la novela, si bien describe la época del advenimiento de un hombre que sufre una

orfandad onto-teológica, describe también, “*la marcha hacia sí del individuo problemático*” (Lukács, 1974:73), es decir, a través del proceso que implica la salida de un mundo mítico de la epopeya, Lukács descubre la correlación entre novela y conocimiento, correlación absolutamente necesaria en el momento de establecer una filosofía de la novela que pueda dar cuenta con rigor de su particular potencia expresiva. Las palabras de Lukács al respecto son lo suficientemente claras. Refiriéndose a la forma de la novela dice que no sólo es *la marcha hacia del individuo problemático*, sino

*“el encantamiento que –a partir de una oscura subordinación a la realidad heterogénea puramente existente y privada de significación para el individuo– lo lleva a un claro conocimiento de sí. Una vez conquistado ese conocimiento sí, parece que el ideal así descubierto se inserta como sentido de la vida en la inmanencia de esta”* (Lukács, 1974:73)

## VIII

Habría, conforme con lo planteado hasta el momento, operando de manera problemática en *Teoría de la novela*, la valoración excesiva de la idea utópica de un orden trascendental que, para efectos de los fines teóricos de Lukács, tendría como exclusiva función marcar o demarcar la diferencia al interior de la Épica. De un lado de ese orden trascendental está la epopeya con su “*topografía trascendental del espíritu*” plenamente definida como una unidad sin rupturas, y del otro lado, la novela enfrentada a un mundo que se “*ha tornando inmensamente grande*”, ya no «homogéneo» como el de la epopeya, sino «heterogéneo», cuyo abarcamiento implica para la novela complejas y a menudo desmesuradas ampliaciones formales como el caso de Proust, Joyce o Musil.

Desde la configuración positiva de la epopeya, la presencia plena de ese orden trascendental funciona como un sistema de garantías que se expresan especialmente en la aventura del héroe, llamase Odiseo o Dante; esto quiere decir que en la epopeya no hay lugar para lo incidencia real de lo incierto que surge en parte de una concepción desteologizada del tiempo, como si el azar no tuviera aún ningún poder en la determinación de la aventura, puesto que son los dioses, como fuerzas trascendentales operantes, los que dirigen conforme a sus propios designios las acciones de los hombres situados en la tierra, aunque por tal razón llegan a constituir un espectáculo para esos dioses que observan todo desde la posición de distancia y privilegio que implica habitar los mundos superiores o los trasmundos. Pero desde la óptica negativa de la novela, ese orden trascendental estaría clausurado, ausente, en todo caso inaccesible, y por lo tanto, no opera ya ese sistema de garantías metafísicas supra-mundanas llamadas «dioses»; el mundo de la novela es, en el sentido de esa mítica ausencia, el mundo de lo incierto, de lo inesperado, de lo abierto e inabarcable, del azar y el caos; un mundo cuya inestable topografía responde a la infructuosa textura del nihilismo, pensado incluso en la

fuerza del sentido filosófico que Nietzsche le da a esta palabra cuando dice que nihilismo significa «*Que los valores supremos han perdido su valor*». Lo cual se expresa en el nivel formal de la novela como prosa expansiva y en el nivel del contenido como las categorías que *Teoría de la novela* desarrolla en la segunda parte. Al respecto de esta situación Lukács dice: “*La epopeya forma una totalidad de vida acabada por sí misma, la novela busca describir y edificar la totalidad secreta de la vida*” (Lukács, 1974:56); es decir, en la epopeya la «totalidad» debe entenderse en términos de un «valor absoluto» que opera tanto como una potencia de captación inmediata de la vida en tanto objeto concreto (“extensivo”) de la epopeya, como una poderosa garantía en relación al acabamiento formal, es decir, la totalidad actúa a la manera de un «modelo» que al tiempo que permite la realización de la epopeya en su plenitud, es también efectuada por la epopeya, mientras que en la novela la «totalidad», sin dejar de ser una poderosa potencia de captación de la vida, es un límite al que se tiende, pues así lo indica Lukács cuando se refiere a la novela “*como la epopeya de un tiempo donde la totalidad extensiva de la vida no está ya dada de una manera inmediata*”. (Lukács, 1974:52)

La totalidad es entonces un «valor relativo», incluso esa totalidad tiene que ser producida en un movimiento incesante del individuo creador, y a menudo esa totalidad en su sentido de perfección o acabamiento, se torna una tarea angustiosa e imposible como ocurre en las novelas de Kafka, cuya forma se encuentra ligada de modo indisoluble al inacabamiento o la inconclusión, debido a la conciencia de la incidencia profunda de una totalidad que se ha vuelto irracional e indómita, podríamos decir con Lukács, «demoníaca», y cuyos límites no están custodiados o protegidos por los dioses, sino inmersos en la movilidad misma del devenir, se desplazan hacia lo infinito o con lo infinito. Sin embargo, pese a la radical diferencia de sentido, la categoría de «totalidad» como potencia de captación de la vida, es conforme a *Teoría de la novela*, la condición primordial que permite pensar la continuidad entre la novela y la epopeya y que permite así mismo sustentar en términos objetivos, dicha continuidad.

De este modo, el tránsito histórico-filosófico de uno a otro género estaría dado, por una parte, por la mutación del sentido de la categoría de «totalidad» entendida como potencia de la Épica en relación con la vida, entendida como el contenido a lo cual “*la gran poesía épica da forma*”, y por otra parte, esta mutación tiene como consecuencia la ruptura del sistema de seguridades o garantías que ese orden trascendental otorga como atributo del mundo representado. Desde esa perspectiva, la tesis principal de *Teoría de la novela* (*La novela es la epopeya de un mundo sin dioses*) implica pensar la novela como la epopeya de un mundo ambiguamente post mítico, en el cual la clausura absoluta o relativa de ese orden trascendental, ha devenido, como hemos dicho, una especie de nuevo mito fundador y sin duda problemático

ya que lo mítico sigue operando bajo la forma de la ausencia de aquello que el mito hacía presente. En ese particular sentido, el origen de la novela, al igual que la novela misma, resulta profundamente irónico, como irónica resulta también la ironía, pues en la novela la ironía, que es una potencia demoníaca y post-metafísica, pasa a ocupar y dominar el lugar de una ausencia de lo divino, y desde ese lugar de privilegio metafísico, eso que es ya post-metafísico, rige y determina, estructura y da forma, estabiliza y desestabiliza, abre y cierra, ilumina y oscurece, eleva y degrada, mistifica y desmistifica mistificándose y desmistificándose ella misma en un solo movimiento múltiple y totalizador. No en vano Lukács dice: *“La ironía del escritor es la mística negativa de las épocas sin Dios”*, (Lukács, 1974:83); es decir, es la vía por la cual el escritor tiene una experiencia trascendental de su propia inmanencia, que se hace paradójicamente trascendente en la clausura del valor de toda pretensión de trascendencia. En la novela alcanzarían entonces plena expresión las formas que el nihilismo puede asumir, la novela sería el género que exploraría a través de la ironía como método de conocimiento el problema del ser humano más allá de la ausencia o de la clausura o la ruptura del orden trascendente, tanto de los antiguos dioses griegos como de la divinidad judeo-cristiana como fuente de la estabilidad de los valores que otorgan sentido y estabilidad al mundo humano.

En la medida del valor tanto filosófico como poético que esta ruptura tiene para el romanticismo, Lukács advierte con acierto la estrecha relación entre el concepto de novela y romanticismo, ya que *“la forma novelesca traduce más que cualquier otra lo que no tiene trascendentalmente ni refugio ni protección”* (Lukács, 1974:38), es decir, así como hay un rasgo negativo, que tiene su expresión en una etapa nihilista correspondiente a la *pérdida de valor de los valores superiores*, como rasgo positivo en ese mundo de crisis, la novela estaría mostrado por primera vez al hombre en el proyecto de poseer la autonomía sobre el mundo de sus decisiones. En la epopeya las decisiones humanas tienen su razón de ser en la presencia de los dioses que las determinan o las regulan a través de un sistema de valores concretos, mientras que en la novela, debido a esa mítica ausencia de los dioses, el problema de las decisiones se torna complejo y ambiguo como ocurre con la justicia en *El proceso* de Kafka. Lo importante aquí, debido a la función esencial que en el romanticismo tiene la idea de «autonomía», radica precisamente en que el género literario propio del romanticismo es la novela, donde esa autonomía constituye tanto un valor absoluto como la aventura propia de ese género, pues tal y como lo expone Walter Benjamin en su lectura de los primeros románticos alemanes, casi en los mismos años en que Lukács escribía su libro, la forma de la novela no corresponde ya a ningún modelo, no tiene ya la obligación de cumplir con ninguna normatividad exterior que determine y organice su forma, no hay una preceptiva novelesca, sino que en la novela, en virtud del grado de libertad alcanzada por el individuo creador, la ley de la forma es inmanente; es decir, la forma de la novela depende de la novela

misma, la novela crea su propia forma, o se define por un poder creador que tiene como centro la apertura de la forma a un campo de experimentaciones formales relacionadas con la ironía y la reflexión, y de ahí también surge paralelamente el imperativo de configurar una idea particular de «crítica», puesto que la novela ya no se puede pensar ni evaluar conforme a leyes extrínsecas como ocurre por ejemplo en las poéticas neoclásicas, sino que se trata, como lo propone Walter Benjamin, de la fundación de una «crítica inmanente», es decir, una crítica con la potencia suficiente para captar y comprender la extrema singularidad del género como fundamento configurador de su positividad, aún si este ser-singular de la novela pueda parecer una incomprensible anomalía, o una excepción monstruosa.

## IX

La memorable frase de Lukács, *“La novela es la epopeya de un mundo sin dioses”*, que remite a la idea de un desastre metafísico, se desdobra, –para usar una expresión hegeliana– en una frase que prolonga su sentido en dirección a una teoría de la ironía, implícita ya en la primera frase. Dice Lukács, en el capítulo V: *“Los dioses caídos y aquellos que no tienen todavía imperio reconocido, se vuelven demonios”* (Lukács, 1974:79). En la novela, en virtud de la ausencia de los dioses, opera pues un factor demoníaco. La teoría de lo demoníaco, correlativa en todo sentido a la teoría de la ironía, es quizá uno de los mayores aciertos lukacsianos. Quiere decir Lukács que la supervivencia de lo divino en el mundo de la novela está condicionado por el proceso de degradación metafísica, mediante el cual lo que en la epopeya era «Dios», en la novela se convierte en «Demonio». De manera no exenta de una particular ironía, Lukács expone la teoría de la ironía, fundamental en relación con la esencia de la novela, a tal punto que como en el fondo lo plantea Walter Benjamin, novela e ironía son dos palabras que acontecen en dirección a describir una misma configuración formal.

La consecuencia extrema de esta extraña mutación de lo divino en demoníaco, no es otra que el mundo de Kafka; es decir, un mundo donde el orden trascendental o metafísico, “obedece”, como dice Lukács, *a una causalidad incomprensible ante la fuerza viviente y eficaz del dios convertido en demonio, y que desde su punto de vista hacen aparecer sus artificios como pura absurdidad”* (Lukács, 1974:80). La presencia de lo demoníaco en la novela está en estrecha relación con la correspondiente definición de novela que Lukács nos ofrece al inicio del capítulo V: *“La composición novelesca es una fusión paradójica de elementos heterogéneos y discontinuos llamados a constituirse en una unidad orgánica siempre puesta en tela de juicio”* (Lukács, 1974:77). De acuerdo con el sentido de esta definición, es como si después de toda la historia de la novela (bastante novelesca por cierto) que *Teoría de la novela* narra, Lukács no hubiera podido conquistar ese umbral donde es posible acceder del todo a la plena positividad formal de la

novela, o, incluso, y pese a la expresiva forma de dicha definición, hay que pensar que Lukács queda como atascado en la negación que implica sustraer la novela de la posibilidad de una total y positiva plenitud, como en efecto ocurre en el caso de la epopeya asistida siempre de esa consolidación formal; es decir, en términos formales, y debido a la función normativa que termina cumpliendo la epopeya, el problema de la novela en Lukács solo se puede resolver mediante la paradoja de la «forma que no tiene forma», aspecto que Walter Benjamin supera en parte porque en su teoría de la novela prescinde por completo de la epopeya como referente.

En el sentido de esta definición, es decir, desde el punto de vista del problema de la paradoja formal y de la presencia estructuradora de la ironía, la novela resulta «demoníaca», pues así como, citando a Goethe, Lukács ha dicho que el demonio “*se parece al azar pues no tiene ninguna lógica*” (Lukács, 1974:80), así mismo, en virtud de su carácter «heterogéneo» y «discontinuo», el mundo de la novela responde al carácter azaroso de la existencia, porque efectivamente el azar encuentra en la novela una substancia óptima en la cual expresarse, tanto a nivel de la forma cuya lógica no responde ya a ningún modelo exterior preestablecido, como a nivel del héroe, cuyo tránsito está en directa relación con lo «inesperado», elevado, si se quiere, a categoría estética; es decir, por una parte, opera en la epopeya un orden trascendental que garantiza desde el principio que la deriva de Ulises termine en Ítaca, pero por otra parte, en el caso de Don Quijote, es de alguna manera el azar quien rige al mundo y el que determina el carácter impredecible de su particular deriva, y esta incidencia del azar como atributo de lo demoníaco, adquiere en Kafka un peso ya radicalmente maléfico, pues lo inesperado que caracteriza al azar, se convierte en la puerta a la dimensión donde lo arbitrario es una potencia irracional que atrapa a los individuos y las relaciones entre los individuos, y en ese sentido, lo arbitrario opera en todos los niveles del mundo, justamente como si los demonios y magos a los que a menudo Don Quijote alude, hubieran cobrado en Kafka una extensión molecular que los hace inmanentes y por tanto su poder de contagio es una fuerza omnisciente.

## X

El conocimiento como problema fundamental dentro de *Teoría de la novela*, se corresponde con la relación esencial entre novela e ironía. Aquí Lukács anuncia lo que Walter Benjamin expone *En el concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*; es decir, que la idea de pensar la novela en términos de conocimiento, implica pensar la novela en su relación esencial con la ironía. A nuestro modo de ver, esta idea se encuentra mucho mejor expuesta en Benjamin que en Lukács, pero como aquí no es nuestro objetivo desarrollar la comparación entre las respectivas formas de exposición, solo intentaremos hacer explícita la relación que en el texto

de Lukács nos parece que tiene necesidad de dicha explicitación. No es tarea fácil exponer la incidencia total del concepto de ironía en el texto de Lukács, por ello nos limitaremos, de acuerdo con lo expuesto, a un punto que nos parece central en cuanto al problema de la ironía. De acuerdo con lo expuesto diremos que la relación esencial entre ironía y novela surge del interior del concepto de novela propuesto por Lukács. Este concepto constituye en sí mismo una evidente ironía: *“La novela es la epopeya de un mundo sin dioses”*; es decir, la novela es una epopeya que ya no es una epopeya, una epopeya en la cual el regreso de Ulises es una aventura devaluada, una epopeya en la cual los grandes dioses se han convertido en demonios interiores, singular ironía que explica muy bien lo que sucede en el Quijote de Cervantes, en el proceso de Kafka, y en Ulises de Joyce, novelas cuyos personajes centrales tienen como condición estar por fuera de un mundo como el de la epopeya determinado por seguridades metafísicas.

Ya, en el primer capítulo, Lukács señala un elemento fundamental. Refiriéndose al cambio de época metafísica, Lukács diseña una de sus expresivas fórmulas: *“y en el nuevo mundo, ser hombre significa estar solo”* (Lukács. 1974:34). Esta soledad puede evaluarse conforma al esquema de dos rasgos; el negativo en relación con la epopeya, significa que la soledad del hombre (el hombre sin comunidad) se deriva del desastre que implica la retirada o la muerte de los dioses. Respecto al rasgo positivo en relación con la novela, significa que la soledad del hombre arroja el mundo humano hacia la exigencia de conquistar la «autonomía». Luego de ese desastre metafísico el hombre se ve abocado al intento de tomar entre sus manos las riendas de su propio destino dentro de un mundo definitivamente roto; en términos de Lukács, diríamos que el hombre tiene que devenir su propia esencia, acontecimiento cuyo drama implica que la mirada del hombre a la cual la presencia de los dioses donaban la tranquilidad de unos límites metafísicamente precisos, ahora debe estar dirigida hacia una interioridad, que Lukács describe mediante la palabra abismo (*“...un insondable abismo situado en el seno mismo del sujeto”* (Lukács, 1974:34)); es decir, es el momento crucial en que lo infinito se vuelve interior y es también interioridad que en lugar de resguardar, significa la exposición del hombre a lo terrible inherente a la experiencia de lo misterioso y desconocido. *Al fondo de lo desconocido para hallar lo nuevo*, afirma Baudelaire en un verso de las *Flores del mal*, clave en relación con el desarrollo del arte moderno. Esta circunstancia dramática, negativa si se piensa en el punto de vista del hombre en el seno de la epopeya, se vuelve, como hemos dicho positiva, no sólo porque el hombre se ve en el trance de tener que empezar a asumir la responsabilidad de su destino, sino por una circunstancia que se deriva de la idea de una catástrofe metafísica: con la desaparición de los dioses, desaparece también la totalidad esencial como modelo del cual el arte dependía. Lukács dice: *“la realidad visionaria del mundo que nos es adecuada, el arte, por eso mismo se ha vuelto autónomo; ya no es copia, pues todo modelo*



*ha desaparecido; es totalidad creada, porque la unidad natural de la esferas metafísicas se ha roto para siempre*". (Lukács, 1974:34)

La así llamada "autonomía del arte", una de las ideas más controversiales y problemáticas en la historia del arte, se remite aquí a un origen exclusivamente metafísico. Lo importante del caso, más allá de la problematicidad de esta idea, es la consecuencia que trae para el artista y su labor: la novela no se presenta como copia de un modelo, vale decir exterior; la novela toma como "modelo" la radical «heterogeneidad» del mundo difícilmente totalizable, y debe enfrentarse ella misma, con una serie de nuevos recursos relacionados con la reflexión y la ironía, al «demoníaco» problema de la heterogeneidad y la infinitud como fuerzas mutantes encarnadas en todos los dominios de lo humano.

De ahí entonces que la novela pueda definirse como un «género monstruosos», puesto que su fin se hace concreto en la tarea de captar y abarcar mediante la forma, y resolver mediante el contenido, esa heterogeneidad y esa infinitud que constituyen ahora la extraña y problemática forma del mundo. Por otra parte, frente a ese desastre metafísico que ha sobrevenido, el hombre no tiene otra mejor salida que empezar a reírse de sí mismo. La risa es, según Kundera, uno de los grandes hallazgos de la novela, y nosotros diríamos, no sólo la risa, sino el absurdo, como lo proponen las vanguardias, configuran la insólita solución al vacío metafísico que según Lukács habríamos heredado. En ese sentido, el proceso de consolidación histórica de la novela tiene que ver con las múltiples alianzas de la novela con la comedia (de la cual Lukács no habla), y en general, con múltiples géneros, muchos de ellos populares, géneros no canónicos, incluso no narrativos como el mismo ensayo, para de ese modo llegar a constituirse con plenitud en el espacio múltiple donde la posibilidad humana de reírse de sí y del mundo se constituye es una potencia artística.

En la novela caben pues todas las distintas formas del humor, pero es sobre todo la ironía, tal y como lo señalan Lukács y Benjamin, la que compendia toda estas formas, y por tanto, la que define la forma de la novela. En el caso de Lukács, coincide con Benjamin al otorgarle toda la preponderancia a los primeros románticos alemanes, como los primeros teóricos de la novela, y a ese respecto tanto uno como otro, reconocen que son estos primeros románticos, quienes teorizan sobre la ironía en relación con la novela; solo que en su lectura de los románticos alemanes, Benjamin, en virtud de una rigurosa estructura de correlaciones conceptuales llega a una concepción sistemática de la ironía y la función por entero positiva que cumple con relación al problema de la forma novelesca; nos parece que Lukács no llega tan lejos como Benjamin en el sentido, por ejemplo, de la correlación entre «ironía» y «crítica» en el seno mismo de la novela, incluso podríamos decir que Lukács, si bien entrega un sugerente esquema

de la ironía, no deja de cargar con un cierto matiz negativo en su interpretación: “*Los primeros teóricos de la novela, es decir, los estetas de los comienzos del romanticismo, han llamado ironía al movimiento por el cual la subjetividad se reconoce y se anula*” (Lukács, 1974:68). Este mismo pasaje, en la traducción de Manuel Sacristán dice: “*El autoconocimiento, y con el la autoeliminación de la subjetividad fue llamada ironía por los primeros teóricos de la novela*” (Lukács, 1985:341). Complejas resultan las discrepancias en la traducción, pero bien se trate de «anulación» (Sebreli) o de «autoeliminación» (Sacristán), no nos resulta del todo aceptable esta interpretación de la ironía operando bajo la consideración de una negatividad; pero lo importante, más allá de las problemáticas discrepancias entre los traductores, y para los efectos de la valoración que intentamos, viene dado por el hecho de que el mecanismo de la ironía, en ambas traducciones, conlleva el concepto de reflexión, y por tanto estamos de lleno ante la fuerza de un elemento cognoscente, cuyo símbolo suele ser el espejo, o el de una mirada que en virtud del poder reflexivo se convierte en su propio espejo. A partir de ahí esa mirada no se podrá corresponder de ningún modo con un estado de apaciguamiento o con una postura idealizante, sino que implica para quien se convierte en objeto de su propia mirada irónica, la turbadora inquietud de reconocerse como «otro», se trata de la experiencia de ser observado por alguien que tiene el mismo rostro, la misma apariencia personal pero que es un desconocido; a menudo esta experiencia tiene como condición ser escrutado por los ojos del radical extrañamiento que caracteriza a las figuras surgidas de la oscuridad y el misterio; se trata de ojos ajenos vinculados con la perversidad del mal, cuando no de una mirada ambigua donde pueden brillar los enigmas de lo desconocido o donde se agazapa el peligro de lo monstruoso, como suele ocurrir en el caso de las novelas que exploran el problema del doble y del encuentro con el demonio.

Es en ese sentido que la ironía implica desdoblamiento, incluso, multiplicidad (léase Pessoa), en el seno de una misma identidad fracturada, pero no «anulada», ni «autoeliminada». Lukács, en la traducción de Sebreli usa la palabra «disocia». Refiriéndose a la ironía dice: “*ella significa que el sujeto normativo y creador se disocia en dos subjetividades*” (Lukács, 1974:68). (En la traducción Sacristán aparece la palabra «escisión»). La correlación entre ironía y reflexión que está cita propone, y que en *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, está expuesta con el mayor rigor, es fundamental para entender la correlación entre ironía y conocimiento, pues siendo lo reflexivo la forma del conocimiento, y siendo lo reflexivo también el esquema metodológico de la ironía, la ironía que constituye la «diferencia» de la novela, y que es una experiencia de esa diferencia, implica conocimiento en tanto la ironía implica siempre el movimiento del espíritu que se experimenta a fondo en la aventura de esa diferencia por la cual incluso dicha experiencia se asocia a la locura y lo demoníaco; es decir, se trata de una auto-experimentación

y una auto-exploración de lo que implica la «diferencia» como fundamento de la novela comprendida como arte de las perspectivas. Ello ocurre porque el individuo se «disocia» de sí —nosotros diríamos conforme a lo planteado, que adquiere el poder de desdoblarse—, y ese desdoblamiento tiene como condición la apertura del espacio en el seno de una subjetividad, más que escindida, desdoblada, es decir, una subjetividad que tiene el poder de producir su propia diferencia, afrontando en términos de vivencia radical, el misterio de la «otredad» que bien puede tomar la forma de unos ojos escudriñadores, que «estudian» con implacable y maniaco rigor racional esa misma subjetividad (ya de por sí en relación problemática con un mundo que ha devenido heterogeneidad inabarcable).

El conocimiento de sí se vuelve aventura a menudo desmesurada en la medida en que esa subjetividad constituye el abismo hacia donde se adentra el sujeto cognoscente, como si se tratara de un nuevo mundo imposible ya de totalizar, pero al que es necesario describir y, por lo tanto, entender al modo particular de la novela; la extrañeza puede estar del lado de los ojos que ven o puede estar del lado de lo visto, igual sucede entonces que en el interior de la mirada (o de la conciencia desdoblada), hay operando una relación de distanciamiento y observación, incluso es ahí donde la forma que toma el diálogo es la del travieso juego de múltiples sutilezas dialécticas como cuando el «otro» es el demonio perverso y juguetero, o como cuando el «otro» es un desconocido cuya voz, que es también nuestra voz, habla sin fin dentro de la propia cabeza, entonces son posibles los más insólitos develamientos, descubrimientos, diversas comprensiones, revelaciones y densas profundizaciones reflexivas; por tanto es un particular modo de entender el conocimiento, evidentemente asociado a la locura, aquello que empieza a jugarse en el drama de un individuo que descubre en sí mismo estados del ser que revelan la incidencia directa de la multiplicidad y el infinito, aspectos que también a menudo configuran personajes atormentados por la poderosa fascinación que ejerce asomarse al propio abismo de una conciencia ensimismada.

Lo relevante en términos de los planteamientos lukacsianos, viene dado por el hecho de que esa mirada ya no está dirigida hacia unos dioses exteriores comprendidos como potencias que tendría las respuestas a los enigmas del mundo y del destino propio, sino hacia una interioridad que más bien se parece a una falla irremediable o que deviene abismo y laberinto sin fin y donde las voces de los dioses son ahora voces de los demonios o repercusiones ininteligibles que anuncian la locura, cuya experiencia radical Lukács la ubica del lado de la novela; y si en esa interioridad abismal y laberíntica aparecen fuerzas encarnadas a menudo en imágenes fantásticas, increíbles y diversas, estas imágenes podrán ser también angélicas o demoníacas, incluso angélicamente demoníacas, o demoníacamente angélicas, situadas en extraños y ambiguos límites tal y como sucede con el carácter simbólico

del arte y la literatura a partir del romanticismo, incluyendo toda la literatura y el arte moderno. En todo caso, este abismo de la interioridad incognoscible pero que por ello mismo hay que habitar y conocer, es también el abismo de la libertad puesto que ahí el pensamiento se constituye en potencia, lo cual significa, es norma de sí mismo y de sus propios movimientos y puede establecer por tanto, en virtud de la reflexión, todos los juegos posibles consigo mismo y en alianza con la potencia de la imaginación inventar mundos, pero también experimentar a fondo la propia experimentación bajo la paradójica idea de un delirio reflexivo y racionalizador como ocurre, por ejemplo, respecto a la potencia del lenguaje en su relación con el silencio, en una novela como *El innombrable* de Samuel Beckett.

De ahí que Lukács, al final del capítulo V afirme lo siguiente: “*Para la novela, la ironía, esa libertad del escritor respecto a Dios, es la condición trascendental que confiere la objetividad a la estructuración*” (Lukács, 1974:85). La ironía como el principal descubrimiento artístico de la novela que se manifiesta en forma de prosa, es en realidad la más importante potencia artística, infinita como el pensamiento mismo, infinita como el conocimiento, capaz de otorgarle a la forma variación y plasticidad pues la ironía es movimiento y en última instancia, máximo valor. De ahí también que hacia el final del capítulo V, encontremos a Lukács en una valoración de la ironía que podríamos muy bien llamar «problemática» debido a las distintas direcciones que señala, entre ellas Lukács expone a la ironía concebida como potencia angélica “*La ironía que, por doble visión distingue al mundo privado de Dios, y toda la riqueza de que Dios la llena*” (Lukács, 1974: 85), a la ironía concebida como potencia demoniaca “*la ironía, que ella misma es demonio, aprehende al demonio en el sujeto como esencialidad metasubjetiva*” (Lukács, 1974: 85), a la ironía como potencia de búsqueda, “*la ironía que en la vía dolorosa de la interioridad, debe buscar un mundo a su medida sin jamás encontrarlo*” (Lukács, 1974: 85), a la ironía como potencia de libertad “*En tanto que autoliberación de la subjetividad llevada a sus último límites, la ironía es en el mundo sin Dios, la más alta libertad posible*” (Lukács, 1974: 85). En síntesis, la ironía no es sólo una potencia de experimentación que pone a la novela en relación con el conocimiento, sino que como bien lo señala Lukács, la ironía es la potencia por la cual la novela llega a ser la “*forma representativa de toda una época*”. (Lukács, 1974: 85).

## XI

Más allá de que en la segunda parte de *Teoría de la novela*, la tipología novelesca sea, como el mismo Lukács lo reconoce en el prólogo, una *camisa de fuerza* (Lukács, 1974: 14) que acabe «deformando» a los escritores que estudia; y más allá también de que esta teoría de la novela no haya conseguido alcanzar los elementos teóricos para poder abarcar sistemáticamente el problema de la diversidad de géneros al interior del género mismo de la novela, consideramos que la positividad de *Teoría de*

*la novela* tiene que ver, no tanto con el hecho de vincular epopeya y novela, sino con el hecho de que esta vinculación permite una valoración específica de la novela en virtud de su relación fundamental con la «vida» –categoría de carácter romántico, presente desde *El alma y las formas* y de la que posteriormente Lukács toma una distancia cuestionadora por razones de las posiciones filosóficas-políticas que determinan su crítica posterior–. Si bien Lukács en *Teoría de la novela* separa en el capítulo II, mundo de la esencia y mundo de la vida, tratando de entender el arte a partir de la relación que las categorías de «vida» y «esencia» puedan establecer, se hace evidente, por efectos de su definición misma de novela, que para este género la noción de «vida» es esencial. La relación de la novela con la vida es ante todo una relación cognoscente, aunque aquí tenemos que reconocer con Gastón Molina en el artículo referido, que para Lukács el problema específico de relación novela-totalización, estriba en que: “*Su punto de vista subrayaría el anhelo insatisfecho de un “género” cuya característica sería, en cierto modo, el fracaso de su tentativa para que en ese desgarramiento se deje presentir la remisión a la perdida “patria trascendental”. Así, el destino de la novela sería la incompletud.* (Molina, 2010:141) Ciertamente esta «incompletud», a la que también podríamos denominar «fracaso», es efecto directo de la manera como Lukács ha planteado todo el problema de la novela; es decir, del particular hecho teórico de haberla vinculado a la epopeya. En términos de la teoría de Walter Benjamin tal «incompletud» no es de ningún modo un rasgo operante, más bien el énfasis benjaminiano se realiza en términos de fundamentar filosóficamente, además de la relación esencial entre novela y conocimiento, el hecho de que la relación novela y vida no quede mediada por lo mimético; es decir, el carácter de la novela no responde al de la imitación de la vida, no es un mero reflejo maquinal; y de ahí que el problema de la «incompletud» termine por completo desplazado. En el caso del Lukács, posterior a *Teoría de la novela* –superado el peso de la primera influencia hegeliana–, el asunto de la relación de novela y conocimiento será abordado a partir de distintos estudios referidos al problema del realismo desde el punto de vista del desarrollo de la «teoría del reflejo», lo cual desvía el problema hacia perspectivas muy distintas; aquí solo cabe decir, a manera de hipótesis, que bien podría establecerse una cierta correspondencia entre el problema del realismo como “*reflejo justo de la realidad*” (Lukács, 1966:11) y el de la «vida» como categoría estética que con todo y no estar aún articulada políticamente, es en *Teoría de la novela*, el objeto y la objetividad tanto de la epopeya como de la novela; es decir, nuestra hipótesis considera que Lukács, por razones teórico políticas expresadas en un libro como *Asalto a la razón*, se distancia del concepto romántico de “vida” asociado al concepto de «irracionalismo», pero equivalente a totalidad, y asume el concepto marxista de “realidad objetiva” como significando ahora dicha totalidad, que ya no podrá ser alcanzada por la obra, pues según el Lukács posterior a *Teoría de la novela*, “*la totalidad extensiva de la vida va necesariamente más allá del marco posible de toda creación artística*” (Lukács, 1966:23), con lo cual consideramos que no

necesariamente se relativiza el poder de la obra, sino que conforme a lo expuesto en *Problemas del realismo*, el poder de totalización de la obra de arte ya no es extensivo como en *Teoría de la novela*, sino que es una totalización de carácter «intensivo», aspecto que ocupa el centro del complejo giro teórico lukacsiano en cuanto a su teoría del arte, y cuya explicación concerniente a la teoría “*de la objetividad del reflejo artístico de la realidad*”, rebasaría los límites de estos apuntes.

## XII

Por esta y otras razones que un lector atento podrá encontrar, consideramos que *Teoría de la novela* es un texto que de ningún modo ha perdido vigencia; su lectura puede en efecto ser difícil sobre todo si como algunos sectores académicos del mundo actual piensan reactivamente en la escritura bajo el ilusorio supuesto democrático de que un texto debe ser fácil y por tanto accesible a todos lectores, ello puede ser válido para lo que Lukács llama “literatura de diversión” “*La novela es el único género que posee una caricatura que, para todo lo que no es esencial en la forma, se le parece hasta confundirse con ella: la literatura de diversión*” (Lukács, 1974:67). Pero *Teoría de la novela* no es, hablando en términos de una exigencia de escritura, un texto inmerso en una retórica ilegible; es un texto difícil, pero su dificultad es legible si se piensa que leer es la fuerza que el acto de leer debe conquistar; por lo demás, es un texto importante dentro de la historia de la crítica del siglo XX, sobre todo porque aquello que Lukács lleva a cabo, no es otra cosa que el proyecto de una valoración de la novela sobre bases filosóficas. En el sentido de esa valoración, la novela, cuando no es rebajada, como dice Lukács a su propia caricatura, es un género literario filosófico, tal y como también lo propone Walter Benjamin. «Filosófico» quiere decir aquí que la novela implica una relación de conocimiento. En la novela, como bien lo muestra Lukács, como lo muestra Walter Benjamin, y luego tantos otros (habría que pensar, por ejemplo, en Mijail Bajtin, en Maurice Blanchot, en Milán Kundera, en Gilles Deleuze), literatura y filosofía están ligadas de manera indisoluble, y de ahí que una teoría de la novela, antes de ser una sociología de la novela, debe ser una filosofía de la novela, justamente en razón del vínculo substancial que la novela establece entre literatura y conocimiento —entre forma y conocimiento—, dice Benjamín en *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, texto que sería necesario comparar con *Teoría de la novela*, no tanto porque ambos pertenezcan a la misma época, sino porque ambos coinciden en elementos fundamentales, aunque se diferencian en la forma como esos elementos se exponen y relacionan. Esta diferencia se debe a que la lectura que Walter Benjamin hace de los románticos es considerablemente más poderosa que la lectura de Lukács, en el fondo atorado en las densas arenas movedizas de la influencia hegeliana. Ello significa que Lukács en este texto no llega a una profundización en la lectura de los románticos suficiente para haber logrado

superar la negatividad que termina pesando como efecto que proviene de la relación epopeya y novela, y en esa dirección, haber podido acceder a un concepto como el de «forma simbólica» que Benjamin toma de los románticos, (“*La novela es la más alta de entre todas las formas simbólicas*”), que tiene su síntesis por entero positiva en las siguientes palabras: “*En tanto que summa de todo lo poético, según entendía la teoría schlegeliana del arte, la novela es una denominación del absoluto poético*”(Benjamin, 1988: 143). Todo lo cual ratifica la concordancia de Lukács y Benjamin en tanto ambos participan de la teoría romántica del arte, y de modo especial, de la teoría de la ironía—central para la configuración del concepto de novela—, pero difieren en su ahondamiento y comprensión. Con respecto al caso particular de Benjamin en *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, diremos para finalizar, que tiene la virtud expositiva de aclarar con mucha mayor positividad el concepto de novela al establecer la estrecha correlación entre ironía-novela-crítica-conocimiento, ello en consonancia plena con la manera como la novela es llevada a cabo por los grandes novelistas, partiendo de Cervantes, pasando por los siglos XVIII y XIX hasta desembocar en la novela del siglo XX.

## **Bibliografía**

- BAUDELAIRE, Charles. *Las flores del mal*. Madrid: Alianza Editorial, 1996.
- DE MAN, Paul. *Visión y ceguera. Ensayo sobre la retórica de la crítica contemporánea*. Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico, 1991.
- BENJAMIN, Walter. *El concepto de crítica del arte en el romanticismo alemán*. Barcelona: Ediciones Península, 1988,
- HEIDEGGER, Martín. *Caminos en el bosque*. Madrid: Alianza Editorial, 1998.
- LUKÁCS, George. *El alma y las formas. Teoría de la novela*. México: Editorial Grijalbo, 1985.
- LUKÁCS, George. *El asalto a la razón*. Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1972.
- LUKÁCS, George. *Historia y conciencia de clase*. Santiago de Chile, Editorial Quimantú, 2008
- LUKÁCS, George. *Problemas del realismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1966.
- LUKÁCS, George. *Prolegómenos a una estética marxista*. Barcelona: Ediciones Grijalbo. 1969.
- LUKÁCS, George. *Sociología de la literatura*. Barcelona: Ediciones Península, 1973.
- LUKÁCS, George. *Teoría de la novela*. Buenos Aires: Ediciones Siglo XX, 1977.
- MOLINA, Gastón. *La disonancia de la subjetividad en la Teoría de la novela de Lukács*. Santiago de Chile: Universidad Academia de Humanismo Cristiano. Revista de la Academia, N° 15. Primavera 2010.

## Los cuadros tipo-ideales en la metodología sociológica de Max Weber

Daniel Pipicano Guzmán  
Universidad del Cauca

### Resumen

Este escrito constituye una aproximación sintética a la metodología de la sociología comprensiva de Max Weber. En este sentido, tiene como finalidad caracterizar los conceptos fundamentales de su lógica de la sociología, esto es, la naturaleza de los conceptos tipológicos ya sean tipo-ideales o típico ideales en su función teórica. Aunque la exposición se haya dividido en numerales todos ellos tienen la misma preocupación por relacionar los cuadros tipo-ideales con los cuadros típico-ideales que, de acuerdo a nuestro autor, son los que posibilitan una sociología comprensiva y objetiva.

### I

La propuesta metodológica de Max Weber para la fundamentación de una ciencia social «objetiva», si así se puede llamar, tiene como principios básicos las *ideas* y *juicios* de valor que permiten la *comprensión* de los procesos culturales en su *especificidad*. Un hecho cultural, así sea estrictamente de carácter económico, conlleva «efectos» en los valores e ideales sociales compartidos que se convierten en las formas de acción; así, una época o período histórico se caracteriza por que los individuos que conforman un grupo social suelen tener, cada uno en su nivel, un sistema de ideas y valores compartidos y rigen su comportamiento de acuerdo a esta configuración. Ello quiere decir, que todo este sistema socio-económico es una realidad empírica que aprehendido por *ideas de valor* adquieren un carácter *significativo* en tanto que despiertan en el sociólogo (y en general en el hombre) un interés cognitivo-valorativo<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Hay que aclarar que las ideas de valor están estrechamente ligadas con lo que Weber llama *acción con sentido* con relación a *finés*, es decir la coordinación de la acción gracias a las ideas de fines estipulados de manera unívoca o tan sólo expectados, de escogencias y decisiones racionales.



Pero, también tal concepción de los valores por parte del sociólogo puede llevarlo a una “relatividad” absoluta (subjetiva) ya que él “juzga” o “valora” desde sus intereses particulares y afectivos los motivos que conllevan a los hombres a realizar u omitir una acción; de este modo, Weber plantea que ha menester hacerse a una metodología «angular» en la sociología, y cuya función en principio sería el dirigir las investigaciones y el modo de «juzgar» valorativamente los procesos particulares de la cultura, así como el no permitir la desviación de la ciencia social a una política social, en especial, cuando esta política tiene filiaciones o intenciones represivas. Se trata por ello, de establecer el carácter neutral de la sociología ya que este es de suma importancia para su constitución objetiva, por eso, para Weber una ciencia social debe ilustrar a la política en tanto que expone los medios y fines disponibles en una sociedad, las verdaderas disposiciones sobre la organización social e institucional corren por cuenta del político.

Se trata de detectar la función lógica apropiada para la elaboración conceptual de un tipo de sociología interesada en la «acción» y que de paso garantice la objetividad metodológica validando el conocimiento de la cultura que, como hemos de recordar, ha sido una constante para lo que se ha denominado las “ciencias del espíritu” en contraposición con las “ciencias de la naturaleza”. La sociología de la acción propuesta por Weber en su carácter lógico-formal trata de establecer los criterios adecuados para creación de conceptos valorativos. El método ha de distinguirse por su *modalidad* valorativa del conocimiento de la naturaleza basado en leyes, conceptos universales, subsunción de la particularidad frente al general y por ser un *sistema cerrado* (de proposiciones) formulado matemáticamente.

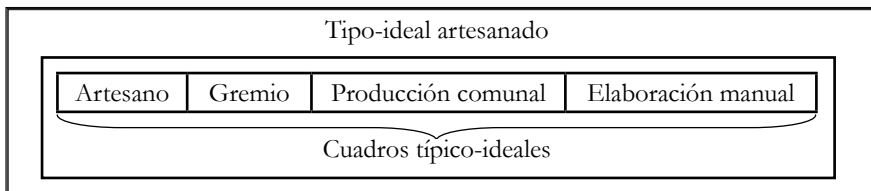
El problema al que se enfrenta Weber es el de establecer una sociología que atienda a la *comprensión del sentido* de la acción de los sujetos para con los mismos y a la vez sea objetiva, por lo cual, parece existir una contradicción entre el carácter neutral y el carácter valorativo que ha de permear el espíritu sociológico. Sin embargo, la neutralidad valorativa no se basa en la idea de que el científico no ha de poder emitir juicios de valor sobre un hecho social particular sino que estos análisis no han de entrar como instrumentos de manipulación política; por su parte la lógica ha de señalar -para usar con reserva una expresión kantiana- las condiciones de posibilidad mediante las cuales se puede establecer el sentido de una *acción* y por ello *comprenderlo* en su *especificidad*. Aun cuando la sociología intente comprender el *sentido* mentado por el individuo en relación a las *expectativas* para con los otros de lo que se trata es de poder captar la conexión de sentido que subsiste en la acción que realizan los individuos. La sociedad se llega a concebir como la conexión de *sentido* que sus miembros le otorgan en cuanto que interactúan con los demás de acuerdo a unas *expectativas* y *fines*.

## II

Ahora bien, como realidad empírica -la cultura- puede ser *comprendida* aunque con la debida diferenciación de los procedimientos de las leyes naturales que trata de *explicar* el comportamiento de una regularidad fenoménica, de este modo tiene que existir un proceso lógico mediante el cual momentos, estructuras culturales y procesos sociales se convierten en *significativas* (os) para su comprensión. Esta actividad mediante la cual, la dinámica social se vuelve *significativa* para Weber no ha de encontrarse mediante procesos de abstracción, los cuales, subsumen lo particular a lo universal (negándolo), hay pues un modo valorativo-particular que confiere *significatividad* cada vez mayor a un hecho cultural de una manera sintética sin que ello indique un proceso «inductivo» ni «deductivo», su naturaleza es «eidética» (*utopía*): “obtenida mediante el realce *conceptual* de ciertos elementos de la realidad”<sup>2</sup>, *el realce conceptual conlleva a la estructuración de un cuadro* (conceptual) *de conexiones causales co-determinantes y universal en su particularidad*.

El constructo de la conexión causal que perfila significativamente un proceso cultural lo llama Weber *tipo-ideal*. El cuadro *tipo-ideal* es estrictamente de fines expositivos y en si comprende de forma sintética un conjunto de valores, ideas, móviles, fines que guían un comportamiento o una acción; tal construcción esquemática se realiza a partir de juicios de imputación *típico-ideal* que, constituyen el carácter lógico-formal del cuadro conceptual y determinan «condicionalmente» los hechos aislados en una “conexión causal” compleja o no-lineal. El cuadro *tipo-ideal* configura un concepto comprensivo de ciertos elementos claves en la acción orientada o esperada, y como concepto es meramente *eidético* o como Max Weber los llama: «ideal» o «utópico». Esta palabra no ha de comprenderse como un modelo a seguir como se suele asociar a la palabra “ideal”, sino como un modelo que comprende ciertos valores que ayudan a *tipificar* un complejo de causas y sentido que se traducen en la acción social. En otras palabras, el cuadro *tipo-ideal* sirve como *medio* para la caracterización cualitativa de la realidad histórico-cultural y no como prototipo teleológico ni “ideal”.

### Esquema # 1



<sup>2</sup> Weber, Max., *Ensayos sobre metodología sociológica*. Traducción de Giulio Einaudi. Amorrortu Editores: Buenos Aires, 2001. p. 79.

El tipo-ideal es un cuadro conceptual que aprehende los procesos culturales en una idea histórico-social de la cultura en *cuanto* tal, estos cuadros tienen para Weber, la especificidad plena de significación por el *realce* de procesos culturales por parte del interés del sociólogo, este interés es canalizado hacia los procesos que intenta conceptualizar el sociólogo, por lo cual, el interés no es político sino cognitivo, pues el realce de ciertos fenómenos que quiere realizar se lleva a cabo bajo la actitud de poder determinar cuáles son los elementos característicos que definen una dinámica social. Sin embargo, para no adentrarnos en una concepción totalmente relativista en la formación de tipo-ideales debe existir un criterio de selección de los «materiales» que se imputan en el cuadro unitario para poder formular de manera sistemática toda la red de «hechos» y aspectos significativos.

Una red conceptual sin contradicción interna (nomológica) según Weber no se exige como ley teleológica de los procesos socio-culturales, por el contrario, de acuerdo con el criterio de *éxito* en la medición cualitativa de la realidad social a partir del cuadro unitario tipo-ideal, es cuando dichos procesos se presentan como significativos y “de acuerdo con ello, la formación de tipos ideales abstractos entra en consideración no como meta sino como medio”<sup>3</sup> comprensivo. En otros términos, los conceptos tipo-ideales son *medios valorativos* y no la realidad misma aunque se deba tener en cuenta que se articulen con ella en el proceso de caracterización, que caractericen lo que se pretenda exponer y comprender. Así, el carácter *utópico* no es la misma entidad que la realidad ni un proyecto político, tiene más bien, un carácter meramente cognitivo y expositivo que apunta a la comprensión de la actividad social.

Pero estos medios valorativos no están contruidos en el «aire», no son un concepto abstracto sacado de la “nada” (sin supuestos), no se pueden concebir en su formulación como un “cuadro conceptual indeterminado”<sup>4</sup> el cual hay que «intuir» en una hermenéutica psicología del autor o del científico social; de lo que se trata es, pues, que en el proceso de la significación cultural ha menester una elaboración conceptual, una «definición» clara y contundente desde la misma [génesis de la] formación tipo-ideal, o en otras palabras, de señalar e imputar adecuadamente cuál es el *contenido* en la *definición* de un sistema conceptual propio del cuadro unitario (sintético) *utópico*: “El tipo ideal es, en particular en esta función, el intento de aprehender, en conceptos *Genéticos* individuos históricos o sus elementos singulares”<sup>5</sup>. Son precisamente los elementos individuales los que *definen* un tipo-ideal por ser su contenido, estos elementos individuales son típico-ideales y constituyen los *límites* del primero.

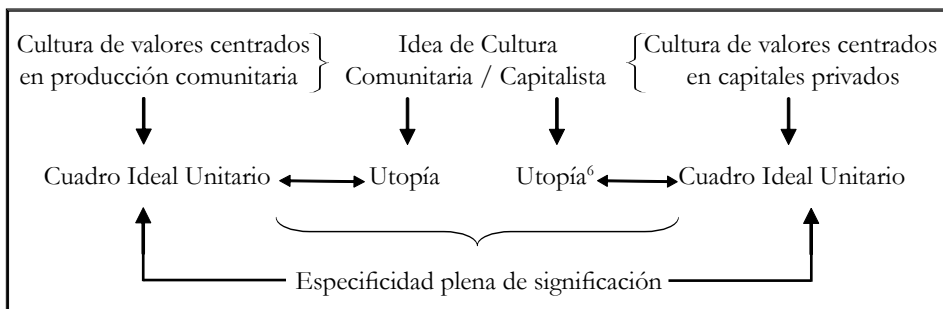
---

<sup>3</sup> *Ibíd.*, p. 81.

<sup>4</sup> *Cfr. Ibíd.*, p. 82.

<sup>5</sup> *Ibíd.*, p. 83.

## Esquema # 2



### III

En primera instancia el concepto típico-ideal «caracteriza» ciertos rasgos socio-culturales no importando toda la heterogeneidad, pues por el realce conceptual específica “fisonomías” comunes. Un tipo-ideal como «artesano» está determinado por típico-ideales de «artesano», «producción comunal», «gremio», etc. (Véase esquema # 1). Cada típico-ideal contiene rasgos “típicos” y por ende esenciales para determinar los límites de la definición tipo-ideal. Un concepto típico-ideal es síntesis y límites de los rasgos comunes del acontecer socio-cultural y sirve de concepto clasificatorio-imputativo valorativamente. Su necesidad para la fundamentación de una ciencia social de *carácter* objetivo no radica como metodología, según Weber el valor expositivo prima en tanto que estos se presentan como “imperativos” *convencionales* y unívocos en el análisis de la cultura, este contenido otorgado por los típico-ideales es la *significación* (práctica) de los aspectos culturales.

En segunda instancia el concepto típico-ideal es el principio que determina los campos de unidad tipo-ideal y los «ideales» que gobiernan la conducta específico-temporal de una sociedad, un «ideal» no puede ser tipo-ideal por que eso está en la distinción entre el «es» y el «debe» en donde este último pone en tela de juicio el carácter objetivo (no tendencial) de la ciencia social, aunque, si puede establecerse la subordinación del «ideal» al tipo-ideal en tanto que representa valorativamente un fenómeno social, entra el «ideal» como típico-ideal en la trama tipo-ideal aunque no sean las mismas cosas<sup>7</sup> (de hecho, lo que importa a Max Weber es qué ideas con relación a fines orientan la acción y cómo se concretan

<sup>6</sup> Se aclara que Max Weber no utiliza la palabra *utopía* en el sentido tradicional que le confiere la definición de proyecto irrealizable sino más para señalar el carácter eidético de una cuadro unitario tipo-ideal.

<sup>7</sup> Cfr. Op. Cit., p. 85.

tales acciones en los tipos de acción social); de todo el “caos” heterogéneo de «ideales» e «ideas» rectoras de la conducta de los individuos es posible hacer *síntesis* típico-ideal de los rasgos esenciales y de “sectores” culturales de acuerdo a Weber, por ello se establece la distinción tajante del aparato conceptual con la realidad histórica que ha de comprenderse en la diferenciación entre el sistema teórico y el sistema material que el primero ha de caracterizar.

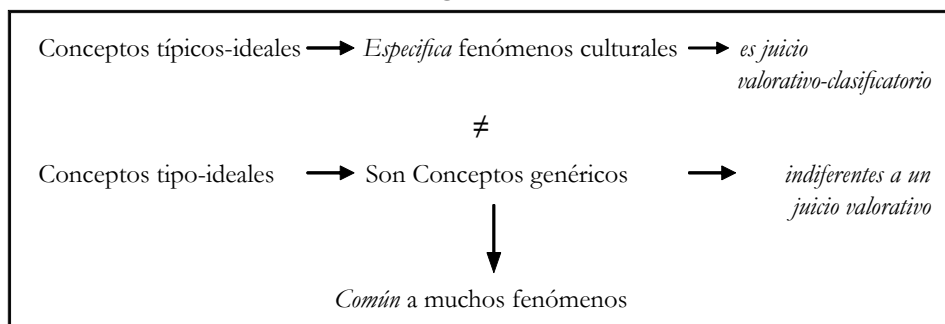
El tipo-ideal aprehende, integra y subsume al «ideal» en su sistema lógico-conceptual, esto es, un proceso meramente cognitivo y no ha de comprenderse como la integración de proyectos políticos dentro del campo cognitivo de la sociología. De tal modo que el “ideal” deja su connotación *psicológica* para convertirse en concepto o conceptos típico-ideales que enriquecen *significativamente* las “conexiones causales” que constituyen un tipo-ideal, al punto que este último abarca desde la relación los fenómenos naturales tiene gran importancia para el establecimiento de determinadas formaciones sociales, formaciones que para Weber son primordiales por que acarrear un primer “estrato” de análisis cultural a saber: La *economía* (o *economía política*), hasta los efectos y proyectos espirituales de la cultura.

Este proceso lógico de “conversión” de los “ideales” de la sociedad en “especificidad” (contenido) típico-ideal vale también para los procesos de desarrollo histórico ya que los factores de tales desarrollos se podrían caracterizar en un cuadro tipo-ideal de desarrollo, un típico-ideal como lo es la “autonomía comercial” que algunos siervos y campesinos compraron a los señores feudales u obispos denota por un lado la “independencia económica” del feudo típica del burgués y por otro la libertad política de escoger sus propias “autoridades”, esto indicaría los puntos significativos de un artesanado que en el fondo no es estrictamente “cerrado” y contiene entre sus rasgos la posibilidad de desarrollo hacia nuevas especificaciones y sentido de relaciones. De este modo, para Weber este proceso lógico sólo tiene valor *heurístico*<sup>8</sup> en la captación de elementos no artesanales que comprueban la hipótesis de desarrollo feudal-capitalista, y como resultado se manifiesta el rigor metodológico entre la construcción típico-ideal y los procesos reales (historia), el concepto típico-ideal cumple con el criterio de imputación a un cuadro tipo-ideal, sin embargo una época histórica no puede comprenderse desde un único tipo-ideal, pueden existir varios cuadros que explicarían la coexistencia de diversos modos de sentido en las relaciones y acción (artesanado y burguesía), (Véase diagrama # 2).

---

<sup>8</sup> Cfr., *Ibíd.*, p. 91.

Diagrama # 3



#### IV

Weber insiste en la distinción de los cuadros tipo-ideales, los conceptos típico-ideales (Véase diagrama # 3) y la realidad empírica, la confusión entre los elementos lógicos y la *historia* en la *ilustración* de la exposición con ejemplos concretos: “El peligro de este procedimiento en sí totalmente legítimo reside en que el saber histórico aparece como *servidor* de la teoría y no a la inversa”<sup>9</sup>. En efecto, el saber histórico necesita formas lógicamente posibles de conceptualización ya que esta no se puede reducir a organizar cronológicamente los “hechos” aislados, eso es el papel del archivador que resulta como *medio práctico* en la recopilación documentada del acaecer histórico.

En resumen, los conceptos típico-ideales se encargan de especificar los fenómenos culturales mediante el realce “abstractivo”, es un juicio valorativo clasificatorio y son el criterio de imputación de procesos valorativos a la estructura unitaria de carácter tipo-ideal, estos últimos son conceptos abstractos y *genéricos* que designan cualidades comunes a muchos fenómenos diversos y que por su carácter abstracto son indiferentes a juicios valorativos, solamente son expositivos.

La relación lógica entre tipos-ideales y típico-ideales radica en que el primero se compone de los típico-ideales (género de fenómeno social); en otras palabras, si bien la teoría sociológica está configurada por los cuadros tipos-ideales que son una abstracción subjetiva con la que intenta caracterizarse ciertos procesos y características comunes, los cuadros típico-ideales por el contrario, designan especificidades que están contenidas en el cuadro tipo-ideal. Dado lo anterior, es necesario ubicar ésta relación lógica entre los cuadros tipo-ideales y típico ideales en la tradición lógica de Aristóteles, es decir, en una relación de *género* y *diferencia específica* o bien de *especie*. En este sentido, la relación lógica de los cuadros o conceptos utilizados por Weber para la metodología de sociología, es un proceso

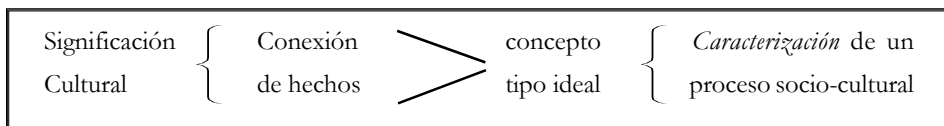
<sup>9</sup> *Ibíd.*, p. 91.

que sólo atañe al pensamiento en tanto formal; el concepto típico-ideal es bastante importante porque al menos «versa» en fundamentos empíricos y se constituye como punto clave en la constitución del *contenido* de conceptos abstractos o ideales que son de carácter «tautológico» en sentido de redes conceptuales de la ciencia en tanto que se imputan a los fenómenos concretos para su comprensión.

Sin embargo, el acaecer histórico-cultural exige siempre nuevas construcciones típico-ideales, un concepto típico-ideal de la «comunicación» de hace tres siglos tiene que ser revalorado en el presente gracias al auge mass-mediático, ello indica que una ciencia social no tiene un carácter cerrado y definitivo, sus cuadros tipo-ideales son los «modelos» mediante las cuales la realidad es ilustrada<sup>10</sup>, pero, esta última por su infinita riqueza, “exige” nuevas reformulaciones conceptuales merced al intento de captación estática y el flujo variado de la realidad: “En esta lucha se consume el progreso de la labor de las ciencias de la cultura. Su resultado es un continuo proceso de transformación de aquellos conceptos en los cuales queremos captar la realidad”<sup>11</sup>.

La nueva formación o reformulación de conceptos constituye el «problema» de la ciencia social, pues, se presentan «momentos» en que los cuadros conceptuales no dan abasto para ilustrar «nuevos» fenómenos culturales, los problemas conceptuales surgen del fluir histórico y hacen que la ciencia social sea un proyecto conceptual indefinido; la labor conceptual se perfila por un lado como tarea continua y por el otro “mediática” para comprender las relaciones culturales: “Los conceptos no son ya *fin* sino *medios* con miras al conocimiento de las conexiones significativas”<sup>12</sup> y como tal su validez y límites son necesariamente de carácter *singular* y *significativo*, el proceso por el cual la dinámica social se vuelve consciente con claridad aunque sólo sea de forma temporal (Diagrama # 4):

**Diagrama # 4**



Los conceptos y cuadros tipo-ideales que habría de caracterizar la metodología weberiana son construcciones subjetivas que se han de utilizar para la captación del sentido de la acción de los sujetos, esta captación de sentido es el que posibilita la comprensión o interpretación del mismo. La sociología comprensiva no se

<sup>10</sup> Cfr. *Ibíd.*, p. 94.

<sup>11</sup> *Ibíd.*, p. 94.

<sup>12</sup> *Ibíd.*, p. 96.

interesa en el mero hecho de describir de forma positiva las complejidades de la sociedad sino de establecer el sentido de la acción. La acción es histórica y la comprensión intenta captar o aprehender el sentido de la acción o de la relación de los individuos que realizan acciones con relación a otros y a fines.

Finalmente, hay que poner de manifiesto que si bien los cuadros tipo-ideales que configuran el universo comprensivo de la acción son subjetivos, no por ello habría que descuidar el nivel empírico en tanto que han de relacionarse con la acción, por lo cual, el sentido de la acción puede ser captado en la acción particular de forma concreta históricamente, también en consideración de promedio y aproximativamente cuando se considera la masa o finalmente, cuando se tiene en cuenta que los conceptos y cuadros han de ser construidos de forma científica y abstracta, es decir, una elaboración ideal de un fenómeno recurrente. Por ello, la construcción ideal es un instrumento que ha de servir al científico para observar “idealmente” cómo habría de manifestarse la conducta con arreglo a determinados fines, en este sentido, la comparación del tipo-ideal con las expresiones sociales posibilita la estructuración de hipótesis causales y no de explicaciones causales que son propios de los enfoques positivos.



## Violencia, derecho y justicia en Walter Benjamin

**Onasis R. Ortega**  
Universidad del Cauca

### Síntesis

La hipótesis más general en este ensayo podría formularse con la pregunta: ¿es posible pensar una política sin violencia? Para desarrollar esta idea me ocuparé primero de la tesis de Benjamin y de sus argumentos centrales, luego contrastaré el argumento de Benjamin con el de Hannah Arendt sobre la violencia, y finalmente intentaré una breve conclusión respecto de la hipótesis antes mencionada.

La recepción del pensamiento de Walter Benjamin y en general de su obra, viene marcada por una preferencia de la crítica literaria, la estética y la filosofía de la historia. El Benjamin predominante ha sido el crítico literario, el cronista de la vida cotidiana en la metrópolis industrializada, el ensayista dotado de una particular agudeza crítica y de fino estilo. Sin embargo, Benjamin incursionó en otros temas y problemas de su tiempo, aunque no siempre de manera sistemática o exitosa; en textos como “El narrador” o “La obra de arte en la época de su reproductividad técnica”, Benjamin se enfrenta a su idea del empobrecimiento de la experiencia individual en la sociedad capitalista de masas, en estos trabajos aparece lo que él llama “la insurrección de la técnica”. A mi modo de ver, allí se encuentra un matiz del pensamiento de Benjamin que se desarrolla en textos como: “Teoría del fascismo alemán”, “Sobre el concepto de historia”, “El carácter destructivo” y “Para una crítica de la violencia” entre otros. Benjamin persigue allí las consecuencias de la técnica en la experiencia del individuo, en la violencia y la guerra, como progreso no dominado por el hombre. No pretendo ahora deconstruir la imagen más predominante de Benjamin para construir la de un Benjamin filósofo político o filósofo del derecho, tengo la impresión de que su sensibilidad, su carácter personal y su propia formación lo llevaban por otros caminos. Pero las circunstancias en las que le tocó vivir (entre dos guerras mundiales) y su condición de intelectual comprometido lo empujaron a pensar problemas como la violencia o la guerra. Este ensayo intenta explorar un matiz menos blando de la filosofía de Benjamin,

a partir de sus reflexiones sobre la violencia. Mi hipótesis más general, consiste en examinar la posibilidad de pensar la política más allá del imperativo de la violencia, para expresarlo a modo de pregunta ¿si es posible pensar la política más allá de la violencia? Para desarrollar esta idea, seguiré primero la tesis de Benjamin, según la cual el derecho se funda en la violencia, luego su tesis complementaria, de que una violencia pura rompería el nexo de continuidad y repetición mítica violencia-derecho; contrastaré el argumento de Benjamin con el de Hannah Arendt sobre la violencia, y finalmente intentaré una breve conclusión.

En su célebre ensayo “Para una crítica de la violencia” (*Zur kritik der Gewalt*) publicado en 1921, Walter Benjamin se adentra en lo que considera una doble articulación de la violencia; por una parte con el derecho, y por otra con la justicia. Rechaza la justificación de la violencia por sus fines o por la legitimidad de los medios y se propone establecer criterios independientes para analizar el papel de la violencia en relación con los medios (el derecho) y los fines (la justicia). De allí la no identidad, la radical distinción entre derecho y justicia, de gran importancia para el análisis político del problema. En general, la violencia viene a ser el extremo límite opuesto a la dimensión mimética del lenguaje, como comunicación universal de las cosas. “La crítica de la violencia es la filosofía de su propia historia”<sup>1</sup>. Esta afirmación fija el horizonte de la reflexión de Benjamin, al tiempo que pone la violencia como elemento fundante de las relaciones sociales de derecho y como un elemento constitutivo de su historia. Veamos más de cerca la tesis y el argumento de Benjamin.

Siguiendo una idea de Georges Sorel<sup>2</sup>, según la cual, la violencia es la verdad que esconde la “sublimidad” de las relaciones jurídicas bajo el ropaje del progreso y de la paz racional, Benjamin formula su tesis general, de que la violencia funda y conserva el derecho. “La violencia interviene, incluso en los casos más favorables, en toda relación de derecho, ya sea como violencia fundadora, ya sea como violencia conservadora del derecho. No existe igualdad. En el mejor de los casos hay violencias igualmente grandes”<sup>3</sup>. Lo que subyace al derecho son relaciones de fuerza, crueldad y violencia; el “sublime” orden de la justicia humana en el que la violencia cumple este doble papel instrumental como medio: “toda violencia es instauradora de derecho o mantenedora de derecho”.

En efecto, la crítica a la violencia consiste en describir las relaciones de la violencia con el derecho y la justicia, tal crítica se concreta en el contexto de la ética y ese contexto viene dado por el derecho y la justicia. Al proceder de este modo Benjamin

---

<sup>1</sup> Walter Benjamin, *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, Iluminaciones IV, Madrid, Taurus, 1999, p. 44.

<sup>2</sup> Georges Sorel, *Reflexiones sobre la violencia*, Madrid, Alianza, 2005, p. 288.

<sup>3</sup> Walter Benjamin, *Op. Cit.*, p. 40.

pretende develar lo que subyace al derecho: violencia, crueldad y fuerza. No existe la igualdad. Puede pensarse que la violencia solo se encuentra en el dominio de los medios y que el derecho constituye el medio y el fin de todo orden, pero si la violencia es un medio, una crítica de ella consistiría en probar si sirve a fines justos e injustos. Benjamin responde negativamente, pues lo que un sistema de fines podría resolver sería, aportar un criterio para los casos de uso de la violencia y no un criterio de la violencia como principio. De modo que el asunto crucial para Benjamin, si es moralmente correcto o éticamente válido usar la violencia para alcanzar un fin sigue sin resolverse. La solución, piensa él, sería establecer un criterio para distinguir, en la esfera de los medios, independientemente de los fines que se persiguen. El punto de partida de este análisis, se sitúa en la teoría positiva del derecho y resulta del contraste entre derecho natural y derecho positivo.

Según Benjamin, la corriente del derecho natural no ve problema en el uso de la violencia para fines justos, entiende la violencia como un producto natural, que solo presenta problemas cuando se usa para fines injustos. La idea de la violencia como producto o dato natural, fue la predominante en la Revolución Francesa y la que se refuerza en la biología darwiniana, que considera la selección natural y la violencia como medios adecuados para todos los fines de la naturaleza; esta tesis de la violencia como dato natural es la que contrasta con la del derecho positivo que asume la violencia como dato histórico adquirido. “Si la justicia es el criterio de los fines, la legitimidad lo es de los medios. No obstante y sin restar nada a su oposición, ambas escuelas comparten un dogma fundamental: fines justos pueden ser alcanzados por medios legítimos, y medios legítimos pueden ser empleados para fines justos”<sup>4</sup>. Pero en caso de que medios legítimos y fines justos, estuvieran en contradicción, la antinomia resultaría insoluble. Por lo tanto, dice Benjamin, “el ámbito de los fines, y con ello también la cuestión de un criterio de justicia, se disocia de esta investigación. En cambio, se centrará de lleno en la cuestión de la legitimación de ciertos medios que abarcan el ámbito de la violencia”<sup>5</sup>.

En cuanto el derecho natural no sirve para hacer distinciones, Benjamin deja de lado el asunto de la justicia y se centra en la legitimidad de los medios. Si bien ambos derechos son ciegos, el natural al condicionamiento de los medios y el positivo a los fines; la teoría del derecho positivo facilita la investigación en cuanto promueve la distinción entre las diferentes formas de violencia independientemente de los casos en que se aplica. “Porque en el contexto de una crítica de la violencia, el criterio positivo de derecho, no llega a concebir su aplicación sino más bien su apreciación”<sup>6</sup>. Fuera del ámbito de las dos tradiciones del derecho a las que se

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.24.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.25.

refiere Benjamin, la distinción que está en juego es violencia legítima o ilegítima, la tarea a seguir es el examen de las consecuencias de tal distinción, en últimas lo que importa es el sentido, el sentido es susceptible de crítica si lo que se critica es su esfera de aplicación a partir de su valor. Habría que empezar por revisar un mal entendido en la teoría del derecho natural, que reduce todo a fines justos e injustos; en cambio el derecho positivo exige la identificación del origen de cada forma de violencia, que en determinadas condiciones recibe su legitimación. El objetivo de Benjamin es aclarar el nexo entre: mito, violencia y derecho; por eso parte del nexo de continuidad entre violencia y derecho.

Para continuar su análisis Benjamin parte del derecho positivo porque establece una distinción en la aplicación de la violencia indistintamente de los fines: “(...) la teoría positiva del derecho parece aceptable como fundamento hipotético (...), porque promueve una distinción básica entre las diferentes formas de violencia, independientemente de los casos en que se aplica. Y dicha distinción se centra en la violencia históricamente reconocida, sancionada o no”<sup>7</sup>. La distinción básica que se establece en el derecho positivo, permite desligar la violencia de los fines que persigue, pero esto constituye solo el punto de partida, pues una verdadera crítica de la violencia tendría que ir más allá y examinar “las consecuencias de la posible existencia de tal distinción o criterio”. En este sentido, crítica de la violencia “no significa simplemente evaluación negativa, rechazo o condenas legítimas de la violencia, sino juicio, evaluación, examen que de los medios para juzgar la violencia”<sup>8</sup>. En Benjamin la crítica tiene el sentido de una razón examinadora, en este caso, ya no de los fines que persigue la violencia, sino de la violencia en sí misma, de su propio carácter. Es decir, Benjamin trata de establecer un criterio para la valoración de la violencia, ya no desde las teorías clásicas del derecho natural o positivo, sino desde los medios mismos, pero para decidir este aspecto se requiere una distinción en la esfera de los medios, sin tener en cuenta los fines.

Para probar su tesis sobre la doble función de la violencia, en cuanto fundadora y conservadora de derecho, Benjamin recurre a tres ejemplos, en los cuales la violencia aparece como *excedente* del derecho: el gran criminal, la pena de muerte y la huelga general. A través de esos casos ilustra el hecho de que la violencia está presente en el derecho mismo, pero operando *fuera* de este, el derecho requiere su propio fuera para confirmarse. “Todo fin natural de las personas individuales colisionará necesariamente con fines de derecho, si su satisfacción requiere la utilización, en mayor o menor medida, de la violencia”<sup>9</sup>. Los fines naturales

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.25.

<sup>8</sup> Jaques Derrida, “El nombre de pila de Walter Benjamin”. En: *Fuerza de ley. El “fundamento místico de la autoridad”*, Madrid, Tecnos, 2002, p. 82.

<sup>9</sup> Benjamin, *Óp. Cit.*, p. 26.

constituyen una amenaza exterior al derecho, por eso el derecho monopoliza la violencia, no para salvaguardar la justicia sino para salvaguardar el derecho mismo. Es decir, “(...) que la violencia cuando no es aplicada por las correspondientes instancias de derecho, lo pone en peligro, no tanto por los fines que aspira alcanzar, sino por su mera existencia fuera del derecho”<sup>10</sup>. Es por eso que la figura del gran criminal suscita admiración, porque su acción se sitúa por fuera del derecho; por más repugnantes que hayan sido sus fines, “suscita la secreta admiración del pueblo. No por sus actos, sino sólo por la voluntad de violencia que éstos representan. En este caso irrumpe, amenazadora, esa misma violencia que el derecho actual intenta sustraer del comportamiento del individuo en todos los ámbitos, y que todavía provoca una simpatía subyacente de la multitud en contra del derecho”<sup>11</sup>. En últimas, el gran criminal no es alguien que ha cometido este o aquel delito, sino alguien que al desafiar la ley, pone de presente la violencia del derecho mismo. El gran criminal pone al descubierto la violencia del sistema jurídico en cuanto la deja en suspenso, Hitler puede ser un ejemplo de ese gran criminal, que declara el estado de excepción y deja al descubierto esa violencia del orden jurídico, pero que, al tiempo, suscita gran admiración.

También la huelga general<sup>12</sup> desnuda la violencia que hay en el derecho, pues los trabajadores organizados y el Estado son “los únicos sujetos de derecho a quienes se concede un derecho a la violencia”<sup>13</sup>. Si los trabajadores organizados, en cuanto tienen derecho a la huelga usan la violencia, es precisamente porque la huelga es violencia que puede modificar las relaciones, cambiar las condiciones o fundar un nuevo derecho; puede fundar derecho desde fuera, desafiando la ley, por eso el derecho reacciona en defensa, para conservarse. Por un lado el derecho de huelga puede conducir al uso de la violencia para fundar un nuevo derecho, por otro, el Estado dirá que es un abuso, que el derecho de huelga no autoriza el uso de la violencia y por lo tanto tomará medidas extraordinarias; esto es, según Benjamin un error de interpretación. “Los trabajadores se escudarán siempre en su derecho de huelga, mientras que el Estado la considerará un abuso de ese derecho por no haber sido concebido así, por violar la vigencia de sus disposiciones extraordinarias”<sup>14</sup>. La contradicción de objetivos se observa explícitamente en la huelga general, en cuanto el Estado considera que el derecho de huelga concede no el uso de la violencia, sino el de sustraerse a ella; en cambio el movimiento obrero ve allí la posibilidad del uso de la violencia para alcanzar ciertos fines. En otras

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 26-27.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>12</sup> La idea de huelga general, la toma Benjamin de George Sorel, especialmente del libro *Réflexions sur la violence*, Paris, 1919. Traducción castellana, *Reflexiones sobre la violencia*, Madrid, Alianza, 2005.

<sup>13</sup> Benjamin, *Ibid.*, p. 27.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 27-28.

palabras, el Estado reconoce un derecho que en cuanto persigue fines naturales le resulta indiferente, pero cuando se trata de una huelga general reivindicadora de derecho (revolucionaria) se le opone directamente; lo que no logra aceptar, por paradójico que parezca, es que un comportamiento es violento aún cuando resulte del ejercicio de un derecho.

Lo que el Estado teme de la huelga general, es precisamente aquello que Benjamin quiere develar, que la violencia es algo más que un mero medio para fundar o conservar derecho, ella puede ponerse en el entre, en la excepción, en medio de y romper el nexo de continuidad que va de la fundación a la conservación de derecho. Roto ese nexo, se cae el mito fundacional, la violencia mítica que funda el derecho pierde el horizonte de repetición. “Si la violencia no fuera más de lo que aparenta, a saber, un mero medio para asegurar directamente un deseo discrecional, sólo podría satisfacer su fin como violencia pirata. Sería totalmente inútil para fundar o modificar circunstancias de modo relativamente consistente. La huelga demuestra, empero, que la violencia es capaz de ello; puede implantar o modificar condiciones de derecho por más que le pese al sentido de la justicia”<sup>15</sup>. La huelga amenaza la consistencia del derecho desde fuera, para conservarse, el derecho pasa por la violencia probando que le es inherente. La conservación del derecho y del Estado implica la posibilidad que éste tiene en sí mismo de suspenderse, de declarar el estado de excepción, de tomar medidas extraordinarias o excepcionales.

El tercer ejemplo viene a ser la pena de muerte, en ella el derecho se confirma en su exterior, la vieja idea de que el soberano tiene derecho a dar muerte al condenado. “(...) La utilización de la violencia sobre vida y muerte refuerza, más que cualquier otra de sus prácticas, al derecho mismo. (...) En consecuencia, el entendimiento debe intentar aproximarse a esas circunstancias con la mayor decisión, para consumir la crítica, tanto de la violencia fundadora como de la conservadora”<sup>16</sup>. Aquí Benjamin muestra que el derecho usa la violencia para su propia conservación, que el nexo derecho—violencia supone la suspensión de la ley, la excepcionalidad; pero también con la mera vida, con la vida desnuda, una vida que puede ser sacrificada por la violencia fundadora. El Estado de excepción de derecho. En resumen, la huelga, el gran criminal y la pena de muerte, evidencian que al interior del derecho existe la violencia. “La violencia no es exterior al orden del derecho. Amenaza al derecho al interior del derecho”<sup>17</sup>. El derecho no sobrevive sin la violencia que lo fundamenta y le permite coaccionar, por lo tanto, la relación violencia—derecho que Benjamin constata tiene un carácter interno.

---

<sup>15</sup> *Ibid.*,

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>17</sup> Derrida, *Óp. Cit.*, p.89.

La distinción que Benjamin hace entre violencia fundadora y violencia conservadora de derecho, se hace pedazos en otra institución del Estado, la policía. En esta institución, dice Benjamin, las dos violencias se presentan de manera combinada y más antinatural que en la pena de muerte, y amalgamadas de forma igualmente monstruosa. Pues “aunque se trata de una violencia para fines de derecho (con derecho a la libre disposición), la misma facultad le autoriza a fijarlos (con derecho de mandato), dentro de amplios límites. Lo ignominioso de esta autoridad consiste en que para ella se levanta la distinción entre violencia fundadora y violencia conservadora de derecho”<sup>18</sup>. La figura de la policía es una especie de no lugar, es decir, una zona de indeterminación e indecidibilidad frente a la fundación o conservación de derecho, puesto que la policía emite decretos con fuerza de ley, al tiempo que se pone a disposición de los fines jurídicos para conservarlos. Si esto es así, es decir, si la policía emite decretos con “fuerza de ley” y ella se pone a disposición de los fines jurídicos es porque en ella la norma se escinde de su aplicación generando una situación de excepción. La fuerza de ley como término técnico del derecho “define (...) una separación de la *vis obligandi* o de la aplicabilidad de la norma de su esencia formal, por lo cual, decretos, disposiciones y medidas que no son formalmente leyes adquieren no obstante la fuerza”<sup>19</sup>. La fuerza de ley pone un límite entre fuerza y ley, entre potencia y acto, por eso es una indeterminación entre el poder ejecutivo y el legislativo. La policía se sitúa en ese espacio de fuerza de ley, en un espacio de anomia en el que queda sólo la fuerza de ley sin ley; en el espacio que queda entre la norma y su aplicación, el derecho encuentra su propio límite, el momento en que no es ni pura fuerza ni ley.

En cuanto la policía no se sitúa ni en la pura formulación de la ley ni en su aplicación, sino entre ambas, pues la policía “no se contenta hoy en día con aplicar la ley por la fuerza, y así, conservarla, sino que la inventa, publica ordenanzas, interviene cada vez que la situación jurídica no es clara para garantizar la seguridad. Es decir, hoy día, casi todo el tiempo. Es la fuerza de ley, tiene fuerza de ley”<sup>20</sup>. Por eso Benjamin dice que se trata de una figura fantasmal, porque en ella hecho y derecho se confunden, los desaparecidos de la historia, los vencidos diría Benjamin, nos enseñan que no es posible separar el estado de excepción de la regla, como no es posible separar la violencia del derecho. “La tradición de los oprimidos nos enseña que el estado de excepción en el que vivimos es la regla”<sup>21</sup>. La violencia como estado de excepción constituye la ley, la ley es su propio fantasma.

---

<sup>18</sup> Benjamin, *Óp. Cit.*, p. 32.

<sup>19</sup> Giorgio Agamben, *Estado de Excepción*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2004, P.80.

<sup>20</sup> Derrida, *Óp. Cit.*, p. 107.

<sup>21</sup> Walter Benjamin, “Tesis de filosofía de la historia”, tesis VIII. En: *Discursos interrumpidos I*, Buenos Aires, Taurus, 1989, p.182.

Llegado a este punto, va la pregunta ¿es acaso posible la resolución no violenta de los conflictos?, indudablemente sí, responderá Benjamin. “Donde quiera que la cultura del corazón haya hecho accesibles medios limpios de acuerdo, se registra conformidad inviolenta. Y es que a los medios legítimos e ilegítimos de todo tipo, que siempre expresan violencia puede oponerse los no violentos, los medios limpios”<sup>22</sup>. Esto quiere decir que habría un ámbito de relaciones que el derecho no logra invadir, hay una esfera de entendimiento humano no violenta, cuyo mejor ejemplo es la conversación como técnica de acuerdo civil. “En la conversación, no sólo la conformidad no violenta es posible, sino que el principio de no utilización de la violencia se debe expresamente a una circunstancia significativa. La no penalización de la mentira”<sup>23</sup>. Que las distintas legislaciones no la penalizarán desde su origen, indica que existe una esfera de acuerdo humano pacífica: la esfera “del mutuo entendimiento, el lenguaje”.

Desde la perspectiva de Benjamin no se trata de prescindir de toda violencia, sino de indagar otros medios no violentos, otros tipos de violencia que no toma en consideración el sistema jurídico, ¿cuál es entonces el criterio para pensar otras formas de violencia?, aquella que abra a otra época histórica y no sea una mera repetición de la violencia fundadora, de la violencia mítica que funda y conserva el derecho. En su crítica a la violencia Benjamin encuentra una que va más allá del derecho, una violencia *divina*, portadora de medios limpios que se opone a la *mítica* fundadora y conservadora del derecho. El problema al que arribamos aquí es el de si se puede pensar la violencia más allá de la violencia mítica, en otras palabras, si se puede pensar la política más allá de la dialéctica eros –tanatos, rebelión – culpa, fundación – conservación.

La violencia fundadora y la conservadora de derecho quedan subsumidas en violencia mítica, Benjamin va más allá y muestra que ambas son dos caras de una misma moneda; por eso a la violencia mítica le opone la violencia divina o pura, que aparece en las relaciones privadas y en la huelga general proletaria, esa violencia pura podría detener el curso de la violencia mítica, de modo que si la mítica funda derecho y convierte la excepción en regla, la violencia pura interrumpe ese proceso. La violencia mítica no funda una esfera más limpia, por el contrario se manifiesta de manera idéntica a la violencia de derecho, este elemento común se relaciona con su función histórica por lo que se hace necesario eliminarla. “Tal tarea replantea, en última instancia, la cuestión de una violencia inmediata pura, capaz de paralizar a la violencia mítica”<sup>24</sup>.

---

<sup>22</sup> Walter Benjamin, Para una crítica de la violencia, *Óp. Cit.*, p. 34.

<sup>23</sup> *Ibid.*,

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 40.



La violencia mítica deja a la luz la vida desnuda, es decir, el momento en que surge la fuerza de ley, la excepción se confunde con la regla. “De la misma forma en que Dios y mito se enfrentan en todos los ámbitos, se opone también la violencia divina a la mítica, son siempre contrarias. En cuanto que la violencia mítica es fundadora de derecho, la divina es destructora de derecho. Si la primera establece fronteras, la segunda arrasa con ellas; si la mítica es culpabilizadora y expiatoria, la divina es redentora; cuando aquella amenaza esta golpea, si aquella es sangrienta, esta otra es letal aunque incruenta”<sup>25</sup>. La sangre simboliza un límite del derecho, induce a la excepción que desemboca en la vida desnuda con la que cesa el alcance del derecho; la mera vida sitúa el momento en que excepción y derecho se confunden. Allí la vida desnuda se sacrifica para expiar la culpa que el derecho condena, por eso la vida desnuda es la vida humana carente de todo estatuto jurídico presta a ser sacrificada. La violencia divina interrumpe la excepcionalidad, la situación que posibilita el nexo violencia—derecho, pero ante todo la aplicación del derecho, dejando al derecho sin aplicación y a la violencia sin fines.

Lo que creo que Benjamin está afirmando es que el hombre es algo más que la mera vida, algo más que la vida desnuda. “Falsa y vil es, en efecto, dicha afirmación de que la existencia es más elevada que la existencia justa, si por existencia no se entiende más que la mera vida...”<sup>26</sup>. La vida humana es más que la mera existencia, esta idea nos remite a la política de Aristóteles cuando afirma que los hombres no solo desean vivir sino vivir bien, y vivir bien significa la realización moral y política como ciudadano; Aristóteles está precisando la naturaleza del ser humano como viviente y su diferencia con la existencia animal, para fijar su tesis del animal político y lo hace recurriendo al lenguaje “El hombre es el único animal que tiene palabra. Pues la voz es signo del dolor y del placer y por eso la poseen también los demás animales, porque su naturaleza llega hasta tener sensación de dolor y de placer e indicársela unos a otros. Pero la palabra es para manifestar lo conveniente y lo perjudicial, así como lo injusto y lo justo”<sup>27</sup>. En efecto, el paso de la voz a la palabra, que en Benjamin sería del lenguaje de las cosas al lenguaje humano, puesto que el lenguaje humano adquiere su verdadero sentido, su conquista cuando se comprende que toda lengua no es sólo traducción de lo mudo a lo sonoro, es traducción de lo que tiene nombre al nombre. Aristóteles y Benjamin coinciden aquí al señalar ambos el sentido del paso de la voz a la palabra, pero Benjamin

---

<sup>25</sup> *Ibid.*,

<sup>26</sup> Benjamin se refiere con esta afirmación a la cita del texto de Kurt Hiller, “Anti-Kain. Ein Nachwort”, en el que refiriéndose a la muerte del tirano dice: si no mato, ya no me será dado jamás erigir el reino universal de la justicia... así piensa el terrorista espiritual... Nosotros, sin embargo, declaramos que más elevada que la felicidad y justicia de una existencia... es la existencia en sí. La última parte es la que Benjamin declara falsa. *Ibid.*, p. 43.

<sup>27</sup> Aristóteles, *Política*, Madrid, Gredos, 1994, 1253a11.

quiere señalar que la vida desnuda no caracteriza la vida justa y Aristóteles que la vida animal no caracteriza la del ciudadano.

Benjamin trata de pensar la violencia de manera distinta a la relación medios fines, lo hace introduciendo una inmediatez, una violencia pura, sin fines que rompa el nexo de continuidad derecho—violencia. Hannah Arendt, en su ensayo “Sobre la violencia” intenta pensar una política pura, más allá de la relación medio fines, propia de la acción violenta. ¿En qué medida se relacionan estas dos perspectivas?, ¿tienen algo en común? Benjamin escribe hacia 1921, en medio de dos guerras mundiales, Arendt lo hace en 1971, tras el movimiento estudiantil de 1968, los movimientos raciales en Estados Unidos, la guerra de Vietnam y sobre todo en el período de la Guerra Fría. Miremos brevemente el argumento de Arendt y luego examinemos en que se relaciona con el de Benjamin.

La filosofía política de Arendt se teje en torno a una definición alternativa de poder: a saber, el poder “corresponde a la capacidad humana no simplemente para actuar, sino para actuar concertadamente. El poder nunca es propio de un individuo, pertenece a un grupo y sigue existiendo mientras que el grupo se mantenga unido. Cuando decimos de alguien que está en el poder nos referimos realmente a quien tiene un poder de cierto número de personas para actuar en su nombre<sup>28</sup>. Las razones del consentimiento, es decir, las razones por las que se actúa de hecho concertadamente con los otros pueden ser muy diversas. Pero, en todo caso, las razones por las que se otorga el consentimiento, al menos para Arendt, no nacen del temor. Nadie actúa concertadamente con sus compañeros por miedo, ni diríamos que los miembros de una orquesta, o los de un equipo de fútbol bien organizado, son simplemente “obedientes”. El poder viene del consentimiento, y su relación con la violencia es, en todo caso, hacia fuera: hacia aquellos ajenos al grupo sobre los que se aplican con medios, si es necesario, violentos, las decisiones tomadas concertadamente por el poder. Pero la violencia no se aplica hacia adentro, mientras haya poder. Por eso podía decir Montesquieu que “la tiranía es la más violenta y la menos poderosa de todas las formas de gobierno”. El poder, que depende del consentimiento y de la opinión, necesita del número. En su forma extrema, el poder se manifiesta como “Todos contra uno”. La violencia, en cambio, que tiene un carácter meramente instrumental, que es una cuestión de implementar decisiones previas, se manifiesta en su forma extrema como “Uno contra todos”. La propia Arendt aventura la tesis de que el final del estalinismo y el paso a su forma más mitigada de dictadura vino propiciado por los propios miembros del KGB; quienes adivinaban, concertadamente, que el ejercicio indiscriminado del terror, la violencia que habían desencadenado acabaría —como de hecho había empezado a ocurrir— por aniquilarles a ellos mismos<sup>29</sup>.

---

<sup>28</sup> Hannah Arendt, *Crisis de la república*, Madrid, Taurus, 1998, p. 146.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 157.

Arendt se dirige a establecer una distinción entre la naturaleza del poder y la de la violencia, su conclusión es que el poder requiere del consentimiento y la concertación, mientras que la violencia no depende de ellos sino de instrumentos y herramientas, su carácter o naturaleza es instrumental. Benjamín, distingue entre violencia mítica y violencia divina o soberana, su propósito es romper el círculo de repetición característico de la violencia mítica en la que se funda y conserva el derecho, roto el círculo es posible una esfera de relación no violenta en el lenguaje. Arendt apoya su argumento en el carácter autodestructivo de la violencia y su contraste con la política, Benjamín en la vida desnuda como límite y expresión de la violencia en cuanto medio. Ambos autores, me parece, subrayan el sin sentido de la violencia para la política o cómo la política pierde su sentido cuando admite la violencia de los medios, ya sea para fundar el derecho o para sostener el poder.

Tanto Arendt como Benjamín nos llevan a pensar el papel de la política o el sentido de la política, particularmente cuando la política ha terminado incorporando la violencia para su despliegue; cuando asistimos a una ampliación de la violencia a escala universal y a la amenaza del mundo por la misma política, del modo como se halla representado en la amenaza nuclear. Ante todo esto, ¿puede ser de utilidad el análisis de Benjamin? Me parece que Benjamin comienza por situar la justicia y el derecho en ámbitos diferentes, este primer esfuerzo analítico le permite desarrollar su enfoque crítico, una crítica de la violencia “puede ser definida como la exposición de la relación de la violencia con el derecho y con la justicia”. En el caso de Arendt, se nos impone el desafío de pensar la violencia como tal, es decir, sin dependencia del poder y de pensar la política sin recurrir a la relación medio fines, pues el error de la filosofía política ha sido aplicar dicho esquema a lo político, con lo cual terminó introduciendo la violencia a la política, de modo que nos parece obvio que política y violencia van de la mano. Arendt muestra que no siempre ha sido así y que no tendría que ser necesariamente así.

Pero un examen filosófico de la violencia ¿podría decirnos algo a nosotros? La experiencia que subyace a los conceptos, la carga material que arrastran y un trabajo de aclaración de los mismos, podría ser útil al momento de pensar lo que pasa y lo que nos pasa en este país del sagrado corazón. Como dije, Benjamin escribió en medio de dos guerras mundiales y Arendt en plena guerra fría, ellos intentaron responder a su tiempo, pero nuestro tiempo tal vez sea el de *Cien años de soledad*, el de la tierra del olvido, o el de aquella infinita repetición de la violencia y el estallido eufórico de alegría.

No es casual que en Colombia, las constituciones hayan surgido tras una guerra, a casi todas les antecede una guerra de la que surge una nueva constitución: la violencia funda derecho y lo conserva. Colombia siempre ha tenido un constitucionalismo de guerra. “Y no sólo porque la construcción nacional se

ha caracterizado, según la célebre fórmula de John Locke, por una reiterada apelación al cielo, por una pertinaz recurrencia a la conspiración e insurrección armadas como medios privilegiados de acción política, sino también porque las constituciones y sus reformas han sido y continúan siendo esgrimidas como armas en la incesante batalla entre los partidos tradicionales y sus disidencias, entre el capital y el trabajo, entre la izquierda y la derecha, entre el Estado y la sociedad civil. Tanto las quince constituciones nacionales del siglo XIX cuanto las sesenta y siete enmiendas constitucionales del siglo XX deben ser vistas entonces como formando un conflicto civil interminable, la guerra del país contra sí mismo”<sup>30</sup>.

Pareciera que entre nosotros existe la creencia colectiva, según la cual, la historia nacional está condenada a una repetición eterna<sup>31</sup>. La fascinación de este estereotipo de la historia repetitiva encuentra su máxima expresión en *Cien años de soledad*, esa genealogía paradigmática que contendría la clave del drama nacional: “La historia de la familia era un engranaje de repeticiones irreparables, una rueda giratoria que hubiera seguido dando vueltas hasta la eternidad de no haber sido por el desgaste progresivo e irremediable del eje”<sup>32</sup>.

---

<sup>30</sup> Hernando Valencia Villa, “De las guerras constitucionales en Colombia”. En: Revista Análisis político # 6, Bogotá, Universidad Nacional, IEPRI, 1989, p. 97.

<sup>31</sup> Véase Daniel Pécaut, *Crónica de dos décadas de política colombiana 1968-1988*, Bogotá, Siglo XXI, 1988.

<sup>32</sup> Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, Madrid, Alfaguara, 1982, p. 336.

## Moralidad y sensibilidad. Una relación entre Horkheimer, Adorno y Levinas

**Cicerón Erazo Cruz**  
Universidad del Cauca

*La moral descansa naturalmente en el sentimiento*  
Anatole France

### Resumen

El trabajo presenta algunos argumentos que permiten dar cuenta de la tesis, según la cual, Horkheimer, Adorno y Levinas propugnan una moral material, cuyo contenido lo fijan las experiencias de vida real y concreta de los seres humanos; una moralidad, por tanto, ajena y contraria a la moral formal kantiana. En ese horizonte, en primer lugar se presenta una corta disertación alrededor de la moral trascendental de Immanuel Kant, para señalar que ésta, además de ser meramente formal, y tal vez por ello, es apática. Luego se exponen los argumentos que permiten evidenciar que para estos tres autores, todos de origen judío, el impulso moral deviene de los sentimientos, de la experiencia del sufrimiento, del encuentro con el otro. Finalmente y a manera de conclusión, se procura establecer puentes entre estos tres autores y Enrique Dussel, o lo que es lo mismo, se argumenta que la *Ética de la liberación*, al igual que la moral de Horkheimer, Adorno y Levinas, es una ética de contenido material. La exposición se hace teniendo como referente el texto de Pedro Ortega Ruiz: “Sentimientos y moral en Horkheimer, Adorno y Levinas” (2006).

### Levinas y su “experiencia” concreta. Un comentario introductorio

En 1940, una vez obtenida la nacionalidad francesa y prestando el servicio militar, Emmanuel Levinas es hecho prisionero por el régimen alemán. En cautiverio será restringido a una condición “especial”: prisionero de guerra por ser miembro del ejército francés, y separado de su compañía militar por ser judío. Así narra Levinas el traumático momento, esa “experiencia” o circunstancia concreta que le tocó vivir y que marcará su vida y su obra:

*El uniforme francés nos protegía aun contra la violencia hitleriana. Pero los otros hombres, llamados libres, nos despojaban de nuestra piel humana. Solo éramos una quasi-humanidad, un grupo de simios. Fuerza y miseria de perseguidos, un pobre murmullo interior nos recordaba nuestra esencia razonable... Seres encerrados en su especie; a pesar de todo su vocabulario, seres sin lenguaje (Levinas, Sucasas, 1998: 20).*

Levinas vive, sufre la “experiencia” traumática de estar en cautiverio por cinco años en el campo de concentración de Stammlager. Su cuerpo vulnerable concreto fue víctima del holocausto judío en el corazón de la Modernidad. Levinas fue un sobreviviente con el cuerpo lacerado. De aquí en adelante (1945), toda la vida de nuestro autor, estará marcada por la barbarie nazi. La posguerra será el momento para configurar definitivamente las nociones de *sensibilidad* y *alteridad*, para constituir un alegato contra lo inhumano y una defensa de la vida. Es así que en 1961 mira la luz *Totalidad e infinito*, la obra más conocida del lituano-francés. Desde ese ahora, el Otro será el Infinito, imposible de ser reducido al Mismo, de ser asesinado. Con *Totalidad e infinito* la ética se convierte en la filosofía primera; es decir, Emmanuel Levinas describirá la presencia del otro hombre, de la víctima concreta, en el seno de la intersubjetividad ética, dejando atrás el solipsismo y las morales meramente formales y apáticas.

### **Immanuel Kant: una moral formal y a-pática**

*Si podemos depender de algún principio que aprendamos de la filosofía es éste, que pienso puede ser considerado cierto e indudable: no hay nada en sí mismo valioso o despreciable, deseable u odioso, bello o deforme, sino que estos atributos nacen de la particular constitución y estructura del sentimiento y afecto humanos.*

David Hume (1990: 231)

Los sistemas morales anteriores a Kant parten de un supuesto de naturaleza real, concreta; así, por ejemplo, en el caso de Hume, más que en la razón, la moral se funda en el sentimiento. Kant se levanta contra ese empirismo ético, contra toda teoría que pretende derivar de los hechos y los sentimientos, las normas a las cuales deberán los hombres ajustar su conducta moral. Para Kant “la norma que debe orientar la conducta moral de un sujeto no puede estar al albur de los sentimientos de los individuos que, al ser singulares y concretos, necesariamente son contingentes y particulares y por ello mismo no pueden convertirse en una máxima universal” (Ortega, 2006: 506).

Kant se opone a las morales materiales, pues considera que éstas, primero, son *a posteriori*, precisamente por su carácter empírico, o lo que es lo mismo, por extraer su contenido de la experiencia. Segundo, para Kant no es válida una moral fundada en la naturaleza o en las circunstancias humanas, ya que éstas le impregnan a la norma

moral un carácter hipotético y condicional: no valen absolutamente, sino sólo de modo condicional para conseguir un cierto fin. Tercero, las morales materiales son heterónomas, es decir, en ellas la voluntad queda presa del deseo (sentimiento) o inclinación a algo y en ese sentido, el hombre termina condicionado a una ley moral externa y fuera de la razón; para Kant no puede tener ningún valor una ley moral cuyo cumplimiento está sometido a la consecución de un interés y que hace que el hombre renuncie a su libertad, a la autonomía de la voluntad.

La moral kantiana es una moral formal en tanto es concebida desde la razón, desechando el aspecto material y emotivo. La razón, escribe nuestro filósofo de Königsberg en su *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*, está no sólo por encima del sentimiento, sino también del entendimiento, puesto que ésta contiene algo más de lo que nos proporcionan los sentidos.

La razón se manifiesta en una espontaneidad tan pura, en lo que califico de Ideas, que va mucho más allá del límite de lo que pueden proporcionarle los sentidos; su función principal consiste en establecer la distinción entre el mundo de los sentidos y el del entendimiento, señalando con ello los límites de este último (Kant, 1946).

El conocimiento moral en Kant no es un conocimiento del ser, de lo que es, sino un conocimiento de lo que debe ser; no un conocimiento del comportamiento real y efectivo (y afectivo) de los hombres, sino un conocimiento del comportamiento que deberían observar éstos. De esta manera, la ética formal de Kant se limita a señalar cómo debemos obrar siempre. Lo formal en moral, es la obligación de realizar un acto perfecto, sea cual fuere su contenido (Dussel, 1998). Así las cosas, “Kant nos pone ante un ser abstracto, ideal, sin entorno y sin historia, sin presente y sin pasado” (Ortega, 2006: 503). La ley moral kantiana no contiene nada empírico, y menos sentimental o corpóreo, en tanto el imperativo categórico<sup>1</sup> en que se expresa parte de la forma pura de la moralidad. O, como lo señala Enrique Dussel, el filósofo de Königsberg: “Nunca tuvo a la mano una noción que articulara el momento racional con los sentimientos humanos, con el nivel ontológico e histórico cultural, y con la vida de cada sujeto humano. [En él] lo empírico, lo corporal, los sentimientos morales son lo material (descartado). Lo puro, lo metódico, el procedimiento creador es lo formal a priori (el fundamento)” (1998, 170). Definitivamente, el horizonte racionalista de la vida perfecta, suponía en Kant, la negación del cuerpo y los sentimientos; al menos, así lo entiende Pedro Ortega cuando escribe:

---

<sup>1</sup> Obra sólo según una máxima tal que puedas querer al mismo tiempo que se torne en ley universal.  
2. Obra como si la máxima de acción hubiera de convertirse por tu voluntad en ley universal de la naturaleza. 3. Obra de tal manera que uses la humanidad, tanto en tu persona como en la persona de cualquier otro, siempre como un fin y nunca como un medio.

*Kant no evoca la dignidad del hombre o la dignidad humana representada en la persona concreta, sino la dignidad de la humanidad, de la especie humana. No considera al hombre concreto, sino a la especie capaz de progresar hacia un futuro mejor. En Kant no hay posibilidad alguna de «cobabitación» entre sentimientos y razones, entre moral y emociones, tesis suficientemente expuesta en Crítica de la razón práctica y en Fundamentación para una metafísica de las costumbres (Ortega, 2006: 503).*

Puesto en términos más concretos, Kant (1946) afirma que una ética que pretende ser universal y racional no puede ser material, ha de ser, por lo tanto formal, y (junto a Pedro Ortega) podemos agregar, apática, negadora de la otredad, indiferente e indolente ante al sufrimiento del otro concreto. Esto último en tanto que, por un lado, la autonomía del hombre, para Kant, se explica en sí misma, la libertad no supone la apertura al otro, por el contrario, la ley moral se extrae de la razón misma del sujeto, no deviene del encuentro con el otro, no la determina el sufrimiento y la desnudez de la víctima. Tal vez por ello el imperativo no es negativo: que la barbarie no se repita.

Por otro lado, al descartar todo posible principio material, Kant no tiene en cuenta el nivel histórico, social y cultural, en ese sentido, a mi modo de ver, su moral pasa por alto “el sufrimiento producido sobre los inocentes, la explotación del ser humano, la humillación del otro en la violación de sus derechos fundamentales, el hambre y la miseria de seres humanos fruto de unas condiciones socio-políticas injustas, la muerte de tantos inocentes” (Ortega y Mínguez, 2005). Dicho esquemáticamente, la ética formal kantiana al desechar el sentimiento moral se alejó de la vida concreta de los seres humanos, abandonó la materialidad, y al partir de meras ideas (no conceptos), se hizo indolora o apática.

### **Acción moral material y sentimientos: Horkheimer, Adorno y Levinas**

*En ocasiones es más racional no ser racional que serlo*  
Fernando Broncano (2001: 47)

Más de 200 años después de ser formulada la ética deontológica kantiana, hablar de sentimiento moral (Hume) o tratar de (re)establecer puentes entre los sentimientos y la moral no es “bien visto” académicamente. Aun hoy hay resistencia a introducir factores emocionales en el discurso moral. Pero la realidad, el aquí y el ahora, el cuerpo martirizado, la barbarie prolongada, interpelan, nos obligan a pensar que el ser humano es más que mera razón; nos constriñen a afirmar su pasión y sentimientos, lo que no supone nihilismo alguno. En tanto es difícil “admitir que una idea abstracta y universal como es la máxima moral kantiana sea suficiente para «mover» al sujeto a un comportamiento moral” (Ortega, 2006: 506), el propósito en este punto es exponer el papel que juegan los sentimientos o las emociones en la moral material de Horkheimer, Adorno y Levinas.



A partir de las reflexiones de Pedro Ortega (2005), podemos aseverar que la moral en Horkheimer, Adorno y Levinas, supone resistencia al mal, ya que el impulso moral surge de la experiencia de sufrimiento de las víctimas, del encuentro con el otro. Más aun, la moral debe traducirse en compasión y compromiso político para la transformación de las estructuras sociales injustas, sin desconocer en lo posible la memoria, el recuerdo de los inmolados (Ortega, 2006: 507). Miremos estas afirmaciones más detenidamente, primero en los dos teóricos críticos y luego en Levinas.

## **Horkheimer y Adorno**

Para Horkheimer y Adorno más que disertar sobre “el deber ser”, lo fundamental es resistir a lo que “no debe ser”, pero es. Es función de la moral: “la crítica a la dominación que directa y totalmente se ejerce sobre los individuos atomizados y la impaciencia por poner fin a la desesperación y sufrimientos de las víctimas” (Ortega, 2006: 509). Develar los mecanismos de dominación es el propósito de la moral, en tanto la resistencia al mal supone la resistencia a la manipulación y el ocultamiento del sufrimiento de la víctima concreta. Pero la resistencia a lo que no debe ser, además de traducirse en “oposición al sufrimiento histórico” (Tafalla, 2003), al crimen, es una oposición a la tentación de lo absoluto; pues se comprende que el mal es fruto de la razón subjetiva (Adorno, 1992), formal e individualista, que se aleja de todo contenido, que es apática a las exigencias sociales, y de esa manera cae en un pensar universalizante e inmanente, además de instrumental, que no permite la diferencia, que destruye al otro. Así pues, para estos dos teóricos de Frankfurt:

*No es posible derivar una moral desde el bien ideal, colgarla en el cielo de lo universal y esperar del individuo que camine mirando hacia arriba. La experiencia del mal exige a la moral descender al individuo concreto, pensarla desde sus experiencias cotidianas o excepcionales, desde su dolor (Ortega, 2006: 509).*

La resistencia al asesinato administrativo no puede ser resultado, según Horkheimer y Adorno, del entendimiento puro, tampoco puede ser fruto de éste, el impulso moral. Entonces, para los teóricos críticos, el impulso moral surge de la experiencia del sufrimiento de las víctimas, no puede haber otra fuente. “No son los principios y máximas morales los que nos empujan a una conducta moral. Más bien es la aspiración a que la experiencia del dolor y de la miseria sufrida por la inmensa mayoría de los hombres, a que la injusticia instalada en los individuos y en las instituciones no tenga la última palabra” (Ortega, 2006: 511). La moral, en este caso, no es fruto de la razón pura, nace del sentimiento de solidaridad con las víctimas. No obstante, argumentar que la moralidad surge de “un sentimiento de solidaridad con los seres humillados” no supone una llana

reacción emotiva contra la razón; este hecho no se debe traducir como negación de toda posibilidad de universalidad o de la misma racionalidad.

De lo que se trata es de resaltar la imposibilidad de ideas *a priori* que regulan el comportamiento *per se*. Es cierto que la moral de Horkheimer y Adorno parte de “experiencias concretas avanzando por negación”, no obstante el sufrimiento concreto (el que genera el sentimiento), traspasa lo individual para insertarse en un universo de significados socialmente construido. Es decir, ya no se parte del deber ser sino del ser, que en este caso, como ya se advirtió, son las condiciones de miseria. El *a priori* se remplacea por el *a posteriori*, pasando de la formalidad y subjetividad, a la materialidad y objetividad, no a la irracionalidad.

La moral material de Horkheimer «desenmascara la moral kantiana y su núcleo, el imperativo categórico, como «expresión perfecta, fiel reflejo de su tiempo», es decir, como ideología de la moderna sociedad y economía burguesa, en la medida en que ignora o no toma conciencia de su enraizamiento material y por eso encubre y legitima la escisión real entre individuo y sociedad, entre intereses individuales y bien común, entre felicidad y deber, escisión en la que consiste su «irracionalidad» y que origina «el sufrimiento de la mayoría de los hombres»”(Ortega, 2006: 512).

Ahora bien, como dicho sufrimiento de las víctimas no puede prolongarse al infinito, la moral, en el horizonte de Horkheimer y Adorno, debe traducirse en compasión y compromiso político para la transformación de las estructuras sociales injustas. La compasión no debe, en este punto, asociarse a cuestiones religiosas superficiales, a la beneficencia de las señoras del té. Para Horkheimer y Adorno el sentimiento de la compasión supone no aceptar la situación de sufrimiento del otro concreto y procurar transformar la situación que genera el dolor y la injusticia. La compasión es “una dimensión esencial de la [moral] que hunde sus raíces en las condiciones históricas de los hombres y se hace cargo de las injusticias y el sufrimiento. Mientras la historia sea para gran parte de los hombres historia de sufrimiento y exclusión habrá lugar para la compasión”, para el sentimiento compasivo” (Ortega, 2006: 518).

La compasión como fruto del hecho de la injusticia cometida contra la víctima y de la conciencia de ésta, en última instancia se hace política. Y el compromiso político se traduce en la real transformación de las condiciones de injusticia, de la vida malograda. En conclusión, la moral material de los teóricos críticos es una moral política, por ello: “No está desligada de los problemas que acucian a la humanidad, sino que brota de ellos y, por tanto, no está desligada de la realización de la moral, ni la cuestión de la justicia desligada del derecho a la felicidad” (Ortega, 2006: 519).

## Emmanuel Levinas

Los teóricos críticos, como acabamos de ver, se oponen a la moralidad formal e idealista, en tanto producto a la vez que agente legitimador de la Modernidad, de aquel pensamiento que pregona la primacía del *ego cogito* sobre la *res extensa*, de la razón sobre el cuerpo, del narcisismo y el solipsismo sobre la pluralidad del mundo real. Emmanuel Levinas no está lejano a ese horizonte, ya que también para él, la relación histórica entre el Yo y el Otro se ha dado en la negación de la corporalidad, del ente, gracias a la primacía del ser (de la razón). El Otro como abstracción, siempre ha sido entendido a partir del Yo (representación-conocimiento). Entonces, también para el filósofo lituano-francés, el impulso moral surge de la experiencia del sufrimiento del otro.

En Levinas, la relación con el Otro es una experiencia concreta que compromete al individuo en tanto sujeto moral, sin que haya con el Otro ningún contrato: el deber del hombre con el Otro (hombre-víctima) es incondicional, y eso es lo que funda la humanidad. “El otro, desposeído y vulnerable, se nos impone por la inmediatez de su sufrimiento, en la desnudez de su rostro que nos dice: No matarás. Es el no poder soportar el sufrimiento de otro y el reconocimiento de su dignidad, de su primacía sobre el Yo lo que le hace salir de su Mismidad para hacerse responsable de él.” (Ortega, 2006: 511). Pero no solo eso, el Otro levinasiano no es simétrico al Mismo, el Otro está situado a otro nivel. Es el huérfano, la viuda, el extranjero, el necesitado y pobre ante el cual soy rico; pero es también, el Señor ante el cual me siento injusto. En Levinas a diferencia de Kant y en relación con Horkheimer y Adorno: “El tema no es la existencia abstracta, neutra. Es el existente, un ente, el instante, la fatiga, de la corporalidad” (Levinas, en Dussel, 1998: 362).

Dos categorías son fundamentales en la configuración de la “filosofía ética” de Levinas: Gozo y Deseo. La obtención de Gozo depende de la exterioridad, de situarse en ella corporalmente. Es mediante la corporeidad que se afirma esa exterioridad, por lo que asumirla no es nada diferente a llevar a cabo la relación Mismo-Otro en la cual la determinación y constitución es recíproca: “La modalidad por la cual el Mismo está determinado por el otro y que esboza el plano en el que se sitúan los actos negadores, es precisamente la modalidad designada como vivir de... (Levinas, 1977: 129). El Gozo no pertenece al orden del pensamiento, de la conciencia, sino al Sentimiento. Con el Gozo se inaugura una corporalidad sensible previa a la razón.

El Deseo metafísico también lo encontramos relacionado a la exterioridad, pero va más allá de ésta. El Deseo metafísico es deseo imposible de ser satisfecho en tanto no es producto de la necesidad. El Deseo es alejamiento que imposibilita

el pensamiento previo y la idea de lo deseado (razón cognoscente). El Deseo es aventura, es viaje a lo no conocido, a la alteridad absoluta, a lo Infinito. El Otro es el extranjero libre sobre el que no puedo poder. Extranjero de rostro miserable e interpelante que me descentra, que perturba el “en nuestra casa”. Dicho esquemáticamente:

*La moral en Levinas es responsabilidad, hacerse cargo del otro, sin preguntar de dónde viene. La presencia del rostro, en su vulnerabilidad, me hace rehén suyo sin posibilidad de acudir a «argumentos» para justificar una respuesta moral. «El rostro se me impone sin que yo pueda permanecer haciendo oídos sordos a su llamada, ni olvidarle; quiero decir, sin que pueda dejar de ser responsable de su miseria» (Ortega, 2006: 514).*

Levinas coloca al interpelado por el Otro en la posición de rehén; es decir, la responsabilidad por el Otro hace que el Yo (corporalidad sensible en tanto Gozo) se exponga, ocupe el lugar de la víctima del sistema. Pero, al igual que en Horkheimer y Adorno, el compasivo, el rehén no queda limitado por un sentimiento filantrópico que no entiende a lo Otro como ajeno a lo mismo. El rehén levinasiano es capaz de superar la voluntad de vivir y la voluntad de poder, se instala más allá de su felicidad y el placer, en procura de la verdad y la justicia.

En Levinas: “La obligación moral de actuar no proviene de uno mismo, en un ejercicio de autonomía, sino de que sea despertada en uno por el otro que resulta inevitable” (Ortega, 2006: 515). Y esa obligación moral que es fruto del dolor del otro será el comienzo de lo nuevo construido intersubjetivamente. Levinas, reitero, se aleja del formalismo kantiano y por ello, cuando la miseria del otro aparece o se hace evidente, no duda en responder, en afirmar la compasión como compromiso. La compasión y el compromiso, la religación con el Otro (el para otro) permitirán la transformación del sistema, previa búsqueda de las causas de la victimización. Definitivamente: “La moral en Levinas es «anárquica», no establece principio alguno universal e incondicionado que guíe el comportamiento humano (moral) ante el otro; no aborda la conducta moral con la idea previa de la dignidad de la naturaleza humana, sino con un ahogo del espíritu que deja en suspenso el conocimiento o saber moral” (Ortega, 2006: 515). No obstante, la pretendida supremacía de lo sensible no instala a Levinas en el irracionalismo. Lo que procura es la construcción de una moral en la que la subjetividad no quede reducida a la conciencia cognoscitiva o la tematización (a la razón instrumental y cosificadora moderna).

Resumiendo y ya para finalizar este punto, es importante decir que la relación entre estos tres teóricos, Horkheimer, Adorno y Levinas, no solo se reduce a su alejamiento crítico de la moral formal kantiana; los tres “propugnan una moral material, no formal, que tenga como contenido las experiencias reales de la vida

de los seres humanos en las circunstancias concretas en las que les ha tocado vivir” (Ortega, 2006: 507). Además, el hombre de ésta moral tiene entorno y tiene historia, y por ello, tal vez con Benjamín, nos recuerdan que la capacidad liberadora de la clase oprimida que lucha se nutre de la imagen, del recuerdo y la memoria de los abuelos esclavizados, no del ideal de los nietos liberados (Benjamín, 1999).

### 3. Un comentario final. Ética material, crítica y de liberación

*El que pueda el rostro del miserable interpelarme  
es posible porque soy sensibilidad, corporalidad vulnerable.*  
Enrique Dussel (1998:361)

En la primera línea de la *Ética de la liberación en la edad de la globalización y la exclusión* (1998) se advierte: “Esta es una ética de la vida, es decir, la vida humana es el contenido de la ética. Por ello deseamos aquí, desde el inicio, advertir al lector sobre el sentido de una ética de contenido o material”. Luego se aclara: “Es en función de las víctimas, de los dominados o excluidos, que se necesita esclarecer el aspecto material de la ética para bien fundarla y poder desde ella dar el paso crítico” (Dussel, 1998:90).

La *Ética de la liberación* de Enrique Dussel, al igual que la moral propugnada por Horkheimer, Adorno y Levinas, es material. En Dussel es la a vida negada del Otro, y no la razón pura, la que funda el enunciado normativo: “Porque debo producir, reproducir y desarrollar la vida humana en general, hay razón para reproducir la vida negada de la víctima de un sistema opresor” (Dussel, 1998: 375). Es una obligación ética la crítica al sistema que causa víctimas. La crítica es un deber. Y el crítico no se instala en la comodidad de su casa ante el pretendido fin de las ideologías y la implementación a escala mundial del modelo neoliberal: la víctima, la mirada y la voz del hambriento, es lo real e incuestionable.

Como lo dije en otro lugar (Erazo Cruz, 2011), el imperativo categórico kantiano es radicalmente transformado por Dussel. La víctima del sistema mundo me obliga, en primer lugar, a criticar dicho sistema. Debo también, en segundo lugar, no obrar de tal manera que mi acción victimice al Otro hombre. Pero fundamentalmente me veo impelido, en tercer lugar, a procurar la transformación del sistema. Conservar el sistema no es suficiente ni necesario, prolongar el sistema es mantener lo malo existente. Definitivamente es imperativa la producción de un nuevo orden. “La ética de la liberación exige una descripción más rica que la habitual del orden de las pulsiones y los tipos de racionalidad. La razón ética, material y negativa, en el acto de la crítica tiene que ver no solo con la reproducción feliz sino fundamentalmente con el desarrollo de la vida de cada sujeto humano en comunidad motivada por pulsiones alterativas” (Dussel, 1998: 379). Esto significa, creatividad, crecimiento

y desarrollo de la vida (en general) en una cultura determinada; la consecución de la felicidad pero en un contexto de justicia. En síntesis, para la ética dusseliana, es imperativa la liberación y el progreso cualitativo, logrados por las luchas de las comunidades de víctimas del sistema-mundo capitalista, acompañadas por los filósofos y los éticos de la liberación; en ese sentido, la ética de la liberación en la edad de la globalización y la exclusión es cercana, a la vez que subsume, la propuesta moral material de Horkheimer, Adorno y Levinas. Solo que ésta tiene en cuenta el contexto mundial y por ello denuncia que:

Millones de personas viven todavía en condiciones que recuerdan mucho a los campos de concentración; otros tantos pierden su vida en campos de refugiados desplazados o huidos de la guerra; ingentes masas de seres humanos de los países pobres huyen de la miseria y de la muerte agolpándose a las puertas de los países ricos. Estos son otros tantos «Auschwitz» de nuestro tiempo (Ortega, 2006: 521).

## Referencias bibliográficas

- Adorno, Theodor. 1992. *Dialéctica Negativa*. Taurus. Madrid.
- Benjamín, Walter. 1999. *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Taurus. Madrid.
- Broncano, Fernando. 2001. “La educación sentimental. O de la difícil cohabitación de razones y emociones”. En: *Isegoría*, No 25. Disponible en: <http://isegoria.revistas.csic.es/index.php/isegoria/article/viewArticle/583>
- Dussel, Enrique. 1998. *Ética de la liberación en la edad de la globalización y de la exclusión*. Trotta. Madrid.
- Erazo Cruz, Cicerón. 2011. “Ética de la liberación: la base material libidinal, la alteridad y el principio crítico-material”. En: *Revista Utopía*, año 18, núm. 34, segundo semestre 2011. ISSN: 1221-6406 de 1993.
- Hume, David. 1977. *Tratado de la naturaleza humana*. Editora Nacional, t. 2, ed. de F. Duque. Madrid.
- Hume, David. 1990. “El escéptico”. En: *Disertación sobre las pasiones y otros ensayos morales*. Introducción, Traducción y Notas de J. L. Tasset Carmona. Anthropos. Barcelona.
- Kant, Immanuel. 1946. *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*. Trad. de Manuel García Morente. Espasa Calpe. Madrid.
- Levinas, Emmanuel. 1977. *Totalidad e Infinito. Ensayo sobre la exterioridad*. Sígueme. Salamanca.
- Marta, Tafalla. 2003. *Theodor W. Adorno. Una filosofía de la memoria*. Herder. Barcelona.
- Max Horkheimer y Theodor Adorno. 2003. *Dialéctica de la Ilustración*. Trotta. Madrid.
- Max Horkheimer. 2002. *Crítica de la razón instrumental*. Trotta. Madrid.
- Ortega Ruiz, Pedro. 2006. “Sentimientos y moral en Horkheimer, Adorno y Levinas”. En: *Revista Española de Pedagogía*. Año LXIV. Número 235, septiembre-diciembre.
- Sucasas Peón, Alberto. 1998. “Emmanuel Levinas autopercepción intelectual de un proceso histórico”. En: *Revista Antropos* N° 176. Editorial Antropos: Barcelona.

## El caballo de tres cabezas

José Carlos Avellar

Casi al mismo tiempo que Pablo Picasso pintaba el *Guernica*, en mayo y junio de 1937, Sergéi Eisenstein comenzaba a preparar *Alexander Nevsky*, en junio y julio de 1937; y en septiembre de ese año José Clemente Orozco empezaba el mural *La Conquista de México*<sup>1</sup>. Las tres obras son encargos estatales. Orozco respondía a la invitación del gobernador del estado de Jalisco de producir murales para la universidad, para el Palacio de Gobierno y para el Hospicio Cabañas en Guadalajara. La Dirección Estatal de Cinematografía de Moscú le había marcado a Eisenstein un tema patriótico. A Picasso lo invitó gobierno de la República española a producir un trabajo especial para el pabellón de España en la Exposición Internacional de París.

No existe ninguna relación directa entre estas obras, más allá del hecho de que responden a la tensión de ese momento histórico situado entre la Guerra Civil española, iniciada en julio de 1936, y la Segunda Guerra Mundial, que estallaría en septiembre de 1939. Ninguna relación directa, pero tal vez se podrían ver desde la actualidad como si formasen una trilogía que parte de Orozco, con el caballo español en la conquista de México –su cabeza de hierro y su cuerpo de engranajes, cadenas y armas–, pasa por Picasso, con el caballo español del *Guernica* –moviendo la cabeza hacia arriba, con la boca abierta, lanzando un grito en medio del bombardeo alemán– y termina con Eisenstein, con caballos alemanes en la batalla del hielo –la armadura blanca de la caballería teutona destruida en la nieve.

### I

En enero de 1937, Picasso comenzó una serie de grabados, *Sueño y mentira de Franco*. Un total de 18 estampas, distribuidas como las viñetas de un cómic en una cuadrícula de tres por tres, en dos hojas de 30 x 40 cm. La primera hoja contiene

---

<sup>1</sup> Una versión más extensa de este texto apareció en portugués en la *Revista Serrote* 8, julio de 2011 [para el texto completo en su versión original visite: <http://www.revistaserrote.com.br/2011/07/o-cavalode-tres-cabecas/>].

nueve viñetas y una sola fecha, 8 de enero. La segunda tiene tres: 8 de enero, 9 de enero y 7 de junio. Los últimos cuatro grabados de la serie, de estilos diferentes a los anteriores, los realizó Picasso después del *Guernica*, el cual acabó de pintar el 4 de junio. En cierto modo, son una extensión del cuadro. Muestran un rostro de mujer que llora, dos mujeres acunando a un niño muerto cada una, y una tercera mujer con dos hijos y un hombre muerto delante. El poema que escribió Picasso para acompañar a los grabados parece una descripción del *Guernica*: «Gritos de niños, gritos de mujeres, gritos de pájaros, gritos de flores, gritos de maderas y de piedras, gritos de ladrillos, gritos de muebles, de camas, de sillas, de cortinas, de cazuelas, de gatos y de papeles, gritos de olores». Los orígenes del *Guernica*, sin embargo, podrían remontarse a antes de los grabados del *Sueño y mentira*, esto es, a las escenas taurinas de mediados de la década de 1930, en las que el caballo herido abre su boca de par en par en un grito; o a la serie *Minotauro y maquia* de 1935, en la que ya se encuentran el toro, el caballo herido, la mujer en la ventana y la mujer con el brazo extendido con una vela encendida. El *Guernica* comienza aquí y continúa hasta las cabezas de mujeres llorando que Picasso pintó hasta diciembre de 1937.

En febrero de 1937, Orozco terminó el primero de los tres murales que pintó en Guadalajara, el del paraninfo de la universidad. En las paredes alrededor del escenario, tres paneles: *El pueblo y los líderes*, *Trabajadores y soldados* y *Los miserables*; en la cúpula, un cuarto panel: *El hombre*. En agosto, terminó el segundo mural, en las paredes de la escalinata principal del Palacio de Gobierno: *El padre Hidalgo*, *Las luchas fratricidas*, *Las fuerzas tenebrosas*, *El circo contemporáneo* y *Las víctimas*. En septiembre, comenzó a pintar los 54 paneles y la cúpula central, *El hombre de fuego*, que en conjunto narran la conquista de México en el Hospicio Cabañas.

En marzo de 1937, a Eisenstein se le impidió terminar *Bezbin lug* [*El prado de Bezbin*]. La prohibición llegó en cuanto se completó la edición y se mostró la película a las autoridades. Inspirada en un cuento de Iván Turguénev de *Memorias de un cazador* (1852) y en el caso de Pávlik Morózov, un muchacho de trece años asesinado por sus padres en 1932 después de que él los hubiera denunciado como enemigos del socialismo, *El prado de Bezbin* comenzó a filmarse en mayo de 1935, pero una primera interdicción interrumpió los trabajos en abril de 1936; el rodaje se reanudó en agosto de ese mismo año, con la sustitución del guión inicial de Aleksandr Rzheshovski por uno escrito por Eisenstein e Isaak Bábel. El 17 de marzo de 1937, después de que la dirección estatal de cine criticara duramente la película, todos los materiales fueron confiscados. El día 19, *Pravda* anunció la prohibición oficial junto a la recomendación de que al director no se le volviera autorizar a realizar películas. El material de *El prado de Bezbin* se almacenó en los archivos estatales de cine y, según la versión oficial, se destruyó durante la Segunda Guerra Mundial. «Dos catástrofes», escribiría



Eisenstein años más tarde en sus memorias: «la ruina de ¡Que viva México! y la tragedia de El prado de Bezhin»<sup>2</sup>.

## II

En los estudios que Orozco hizo para los murales del Hospicio Cabañas, dibujos a lápiz y *gouache* sobre papel, el caballo de hierro tiene nombre: *La España de Carlos V*. En el mural, esta figura —una máquina de guerra, ni humana ni animal, un caballo y un jinete hechos de engranajes, cadenas y armas de fuego— ocupa uno de los seis paneles del techo del Hospicio, en el extremo izquierdo del edificio. Bajo *La España de Carlos V*, en las paredes a ambos lados de la ventana, hay retratos de Cervantes y del Greco. El primero de los dos paneles que siguen a *La España de Carlos V* muestra una escena de batalla, denominada *Belicosidad* en los estudios, y el segundo es un retrato de Hernán Cortés, cuyo rostro barbudo se levanta sobre un cuerpo metálico muy similar al del caballo mecánico. En el otro extremo del edificio, a la derecha de la cúpula central, los paneles del techo muestran a un sacerdote y un retrato de Felipe II de España, a ambos lados de un panel que en los estudios recibe el nombre de *Los caballos en la conquista*: un espadachín con armadura de hierro sentado a horcajadas sobre un caballo de dos cabezas.

Eisenstein no llegó a ver los murales de Guadalajara, ya que estos todavía no existían cuando estuvo en México, entre diciembre de 1930 y febrero de 1932. Tampoco llegó a encontrarse con Orozco en persona. Pero sí vio algunas de las obras del pintor en Estados Unidos, tales como el mural de la New School for Social Research de Nueva York y el *Prometheus* del Pomona College de California. El breve comentario poético que Eisenstein realiza en un ensayo titulado *Prometheus*, en el cual también hace referencia a Rivera y Siqueiros, podría interpretarse como una expresión de la sensación que se apodera del espectador ante *La conquista de México*: «no hay nada más fascinante que observar el fulgurante vuelo de Orozco a través de la pared»; él «pone patas arriba el universo, rompe su equilibrio olímpico» de manera que «explota en lenguas de fuego que lo abarcan todo, en contraposición al sol, que brilla plácidamente tanto sobre el bien como sobre el mal»<sup>3</sup>.

En su autobiografía, Orozco señaló que «la Conquista de México por Hernán Cortés y sus huestes parece que fue ayer; [...] no parece que haya sido a principios del siglo XVI [...] la destrucción de Tenochtitlán sino el año pasado, ayer mismo»<sup>4</sup>. En el momento de la conquista, el hierro y el fuego; en el presente, las cadenas y las armas.

---

<sup>2</sup> S. Eisenstein, *Immoral Memories*, Londres, Peter Owen, 1985, p. 199 [ed. cast.: *Yo. Memorias inmorales*, México, Siglo XXI de México, 1988].

<sup>3</sup> S. Eisenstein, «Prometei», *Memuary II*, (1997), pp. 340 y 344.

<sup>4</sup> J. Clemente Orozco, *Autobiografía*, México, Ediciones Occidente, 1945, p. 100.

El pasado como experiencia presente o, una vez que el equilibrio del universo se ha roto, el presente como una experiencia del pasado. Las imágenes que en el Hospicio Cabañas narran la llegada de Cortés y de *La España de Carlos V* son idénticas a las de las paredes del Palacio de Gobierno. Las víctimas bajo los cascos de los caballos y el conquistador en el techo del Hospicio Cabañas son como *El pueblo y sus líderes* en la pared del paraninfo universitario. En la guerra de la conquista de México, Orozco pinta también la Guerra Civil Española, la guerra en Asia y puede que también la Segunda Guerra Mundial, que estos conflictos presagiaban. El mural lleva a cabo una fusión y un desplazamiento similares a los que Picasso realizó en el *Guernica*.

Los periódicos continuaban publicando fotografías de la destrucción de Guernica en el bombardeo del 26 de abril de 1937 cuando Picasso, el 1 de mayo, trazó, en lápiz sobre papel, el primer boceto del lienzo que comenzaría a pintar una semana más tarde: la figura retorcida de un caballo. Luego vinieron nuevos bocetos en lápiz sobre papel y en óleo sobre lienzo: el detalle de la cabeza de un caballo, con la boca abierta y la lengua y los dientes proyectados hacia fuera en un grito de dolor. En el *Guernica* el caballo sería la figura dominante. Las fotografías de Dora Maar que registran el proceso de trabajo de Picasso revelan sucesivas alteraciones del lienzo, en busca de la forma y de la posición exactas del caballo. En primer lugar, aparece doblado, retorcido, caído en el suelo. En el cuadro terminado, es una cabeza que salta del cuerpo en un último grito. En el *Guernica*, finalmente, no hay armas, ni soldados, ni aviones, ni bombardeos: hay una cabeza de caballo que grita. Hay una madre con su hijo muerto en el regazo, una mujer que huye con los brazos levantados de desesperación, pero, principalmente destaca la cabeza del caballo. No es la guerra, sino el horror de la guerra.

### III

En febrero de 1937, cerca de concluir el montaje de *El prado de Bezbin*, Eisenstein comenzó a pensar en su próxima película a través de una serie de dibujos. Sería sobre España, que en aquel entonces ya llevaba siete meses en guerra civil. Algunos de estos dibujos son bocetos del natural independientes, figuras de un solo trazo sobre el tema «bombas y terror en España»; mientras que otros son estudios para las escenas de la película, que sucedería casi en su totalidad en la plaza mayor de una ciudad atacada por soldados franquistas. El actor y cantante estadounidense Paul Robeson, en Moscú para una serie de conciertos, dijo que estaría disponible para trabajar en la película entre julio y octubre. Robeson era en aquel entonces famoso tanto por su trabajo en el teatro y en el cine —había actuado en el papel de Otelo en Londres y protagonizado la adaptación cinematográfica de *El emperador Jones* de Eugene O'Neill— como por su activismo político: había participado en espectáculos en solidaridad con las Brigadas Internacionales y contra el racismo

y el nazismo. Al pasar por Berlín de camino a Moscú, lo amenazaron las tropas de asalto nazis. Unos años antes, en 1932, Eisenstein había tratado de hacer una película con Robeson, *Majestad Negra*, pero el proyecto no recibió la aprobación oficial. En *Hispania*, Robeson actuaría en el papel de un soldado marroquí; en una carta a Jay Leyda del 1 de febrero de 1937, el director escribió que «ahora ambos temas encajan maravillosamente el uno con el otro, al tratar el problema racial y el problema nacional dentro de una película sobre la España revolucionaria»<sup>5</sup>.

De la misma forma que los episodios de *¡Que viva México!* se inspiraban en Posada, Siqueiros, Rivera y Orozco, la película sobre España estaría, muy probablemente, inspirada en cierta medida en el Greco. Ya en febrero Eisenstein comenzó a realizar anotaciones para un ensayo sobre el pintor, *El Greco y el cine*, que terminó en septiembre de 1937. En el ensayo, entre varias otras observaciones, Eisenstein escribe que el Greco pinta como si filmase con una lente de 28 mm, y que esto crea un conflicto entre el objeto y su apariencia, pues, por ejemplo, la mano de una persona extendida hacia la cámara aparece increíblemente grande en relación a su cuerpo. Observa que, en el cine, la lente de 28 mm permite representaciones expresivas, deformadas, como las de los cuadros del Greco. Eisenstein también afirma que la *Vista de Toledo* no es el resultado de un único punto de vista, sino de un paseo por la ciudad y por sus alrededores, o, en otras palabras, de un montaje de diferentes puntos de vista; lo que, a su juicio, la convertía en el primer paisaje de la historia de la pintura que era un paisaje *en sí y por sí mismo*. Como uno de los primeros paisajes sin figuras humanas, paradójicamente contiene una fuerte presencia humana; *Vista de Toledo* es, de hecho, según Eisenstein, un autorretrato, no un registro de una nube de tormenta sobre la ciudad, sino una representación de lo que el pintor sentía mientras pintaba.

Eisenstein observa también que tanto el Greco como Orozco van más allá de la reproducción de las formas de la naturaleza, haciendo un uso igualmente arbitrario del color. A Orozco seguramente le habría gustado la comparación. En su relato de un viaje a Europa en 1932, se refiere con entusiasmo a la simplicidad geométrica del *Cristo en la cruz adorado por dos donantes* del Greco en el Louvre, y con un entusiasmo aún mayor a *El entierro del Conde de Orgaz*, en la iglesia de Santo Tomé en Toledo. Orozco escribe en su autobiografía que «en Toledo entierran todavía al conde de Orgaz, todavía vive El Greco, ahí pinta y sus apóstoles trabajan a diario»<sup>6</sup>.

Si bien «El Greco y el cine» fue indirectamente una nota para pensar *Hispania*, otras ideas de Eisenstein para este proyecto no realizado resultan más directamente visibles

---

<sup>5</sup> Carta en el Archivo Leyda, Nueva York; citada en R. Bergan, *Eisenstein. A Life in Conflict*, Londres, Little, Brown and Co., 1997, p. 294.

<sup>6</sup> J. C. Orozco, *Autobiografía*, cit., p. 109.

en la serie de dibujos que realizó, en lápiz negro sobre papel con algunos detalles trazados en rojo, entre febrero y mayo de 1937, los últimos de los cuales en respuesta a la noticia del bombardeo de Guernica. Son simultáneamente un estudio para una película en preparación, un comentario visual sobre las noticias de la Guerra Civil española, y una referencia a la realidad que circundaba a las personas en la Unión Soviética de aquel entonces, con un impacto comparable al de una guerra civil.

#### IV

Una vez terminada la Exposición Internacional de París, en noviembre de 1937, el *Guernica* se envió para su exposición en Oslo, en Copenhague y en Estocolmo entre enero y abril de 1938. A continuación regresó de inmediato al estudio de Picasso, que en octubre lo envió a Inglaterra para que formara parte de exposiciones para recaudar fondos para los refugiados españoles. La exposición del *Guernica* en Londres se inauguró en noviembre de 1938, el mismo mes en que *Alexander Nevsky* se estrenaba en Moscú. En mayo de 1939, el *Guernica* y los más de 60 estudios en lápiz sobre papel y en óleo sobre lienzo llegaron a Nueva York. En septiembre se enviaron a una exposición en Los Ángeles. En ese momento, Orozco terminaba los murales del Hospicio Cabañas y *Alexander Nevsky* era retirado de los cines de la URSS debido al pacto Ribbentrop-Molotov del 24 de agosto de 1939. En cierto modo, Orozco había anticipado dos años antes el pacto nazi-soviético de no agresión en uno de sus murales del Palacio de Gobierno en Guadalajara. En *El circo contemporáneo*, el fascio, la esvástica, la cruz, la hoz y el martillo son armas en un choque frontal. El cuadro incluye una figura con un brazalete que lleva una esvástica y una estrella roja, y otra tiene la esvástica y la hoz marcadas en la espalda, mientras sostiene una cruz. También Eisenstein podría haber presentado la guerra, pues uno de los cascos de los caballeros teutónicos está decorado con una mano extendida, haciéndose eco del saludo nazi, y la mitra del obispo que bendice a los caballeros antes de la batalla está adornada con una esvástica estilizada. El *Guernica* habría de permanecer en Estados Unidos, en el MoMA de Nueva York, hasta septiembre de 1981, cuando se envió definitivamente España, de acuerdo con la condición que Picasso había impuesto de que sólo podría hacerlo una vez que las libertades civiles se hubieran restablecido en España. *Alexander Nevsky* regresaría a los cines soviéticos después de que Alemania invadiera la URSS en junio de 1941.

#### V

Hay algo en la composición del *Guernica* que recuerda al cine: tal vez el blanco y negro de las películas de aquel entonces, tal vez el hecho de que el cuadro se estructura a través de un proceso de montaje similar al del cine. Al igual que un director de cine en la sala de edición, Picasso ordena las imágenes que ha filmado

en años anteriores —esto es, el toro, el caballo, la lámpara, la llama— para representar el bombardeo de Guernica. El montaje invita al ojo a correr por el cuadro, del mismo modo que una película funciona a través de la pantalla del cine: la puerta entreabierta, el puño que sostiene una espada o una lanza rota, la flecha, la flor, el pájaro abatido en pleno vuelo, el brazo extendido sosteniendo la lámpara, la cabeza cortada en el suelo, las ramas retorcidas, la bombilla encendida como un ojo sobre la cabeza del caballo, los dientes y la lengua que saltan de la boca del caballo en un grito de dolor, los gritos mudos de la madre con su hijo muerto en brazos, las mujeres que huyen de la escena, la mujer asomada a la ventana, todo se mueve en el *Guernica*.

Algo del proceso cinematográfico, o al menos de la experiencia del espectador de una película proyectada, se puede encontrar también en los murales de Orozco en Guadalajara, probablemente en la composición de los paneles y en su relación con el espacio arquitectónico. El ojo no puede captar plenamente con una sola mirada las imágenes en las paredes de la escalinata principal del Palacio de Gobierno de Jalisco. La pintura se descubre a medida que el espectador sube las escaleras, lo que hace que cada pedazo del mural adquiera una configuración diferente, que se enmarque desde otro punto de vista en cada peldaño. Es como si la pintura, en lugar del espectador, estuviera en movimiento. En el Hospicio Cabañas, un edificio de casi 200 metros de largo, con techos y paredes curvos y una gran cúpula central, es imposible ver algo más que una pequeña parte del mural desde un único punto de vista y de una sola vez. Caminando en medio de la obra, o acostado en uno de los bancos de madera para observar mejor el techo, al espectador lo envuelve la sensación de que el mundo está a punto de venírsele encima: el caballo de hierro, con sus engranajes y armas de fuego, vuela sobre su cabeza, listo para soltar sus bombas. Los cascos de los caballos de los conquistadores lo apuñalan como lanzas. El guerrero montado en el caballo de dos cabezas empuña su espada para asestar el golpe final.

Algo en la construcción de *Alexander Nevsky* recuerda al proceso de pintura. No sólo el hecho de que la película se hubiera dibujado casi en su totalidad antes de filmarse, ni de que la película se desarrolle casi como un dibujo, con planos en los que nada, o casi nada, se mueve excepto la luz. Las imágenes de apertura de la película, por ejemplo, son cinco paisajes, cuatro de ellos con los esqueletos insepultos de una batalla sucedida hace mucho tiempo. Los planos que preceden al avance de la caballería teutónica en la batalla del hielo son otro ejemplo. Son tres imágenes de una llanura en la que la línea del horizonte se queda pegada al borde inferior de la pantalla y domina el fotograma un cielo lleno de nubes de tormenta, como aquel que pintó el Greco sobre Toledo. Hay algo de pintura, pero no porque cada plano se le presente al espectador como si se tratara de un cuadro, que permanece en pantalla durante más tiempo del necesario para reconocer a

las personas, los objetos y los paisajes filmados. No es la acción de los personajes en escena la que cuenta, o al menos no su acción por sí sola. Es la acción de la imagen *en sí y por sí misma* la que importa.

Se obliga, por lo tanto, a la mirada a responder de la misma manera que como lo hace ante la ausencia de color en el *Guernica* de Picasso o ante la profusión de colores de *La conquista de México* de Orozco. En cierto sentido, la calidad que Eisenstein identificó en Orozco —«pone patas arriba el universo»— también se encuentra en *Alexander Nevsky*. Los planos no se refieren a nada de lo que existía antes, fuera o independiente de la película. Crean un universo poético, transponen al cine la experiencia de los formalistas («las palabras en la poesía no son el medio de expresión de una idea; las palabras como tales se expresan a sí mismas y ellas mismas, en su propia esencia, determinan la vida de una obra de arte») <sup>7</sup>. Cada fotograma parece partir no de la mirada dinámica de fotografía, sino de la mirada profunda de la pintura. Incluso se podría decir que *Alexander Nevsky* se montó como si hubiera tenido al *Guernica* de guión, inspiración o invitación, como si se hubiera hecho teniendo el recuerdo del bombardeo de Guernica en mente. En la Rusia de mediados del siglo XIII, entre Pskov y Novgorod, una ciudad vasca destruida por la aviación alemana.

## VI

«Huesos. Calaveras. Tierra arrasada. Ruinas de casas quemadas. Personas reducidas a la esclavitud. Ciudades arruinadas. La dignidad humana pisoteada. Tal es la horrorosa imagen de las primeras décadas del siglo XIII en Rusia» <sup>8</sup>. El texto que Eisenstein escribió sobre *Alexander Nevsky* para un libro sobre cine e historia, publicado en Moscú en enero de 1939, comienza con estas palabras. En el mismo texto, Eisenstein dice que los acontecimientos del siglo XIII son similares, no al pie de la letra, pero sí en espíritu, a los de nuestro tiempo. A veces, de hecho, están tan cerca que las noticias de los periódicos en la actualidad parecen diferenciarse únicamente de la historia en las erratas. Esto fue lo que Eisenstein sintió un día cuando, tras leer sobre el bombardeo de Guernica, mientras investigaba sobre la historia de Rusia, se encontró con una descripción idéntica de cómo los cruzados habían saqueado la ciudad de Gersika en el siglo XIII.

La investigación histórica de Eisenstein, que comenzó un mes después de la prohibición de *El prado de Bezbin*, iba encaminada a la elaboración de un guión

---

<sup>7</sup> V. Shklovsky, *Literature and Cinematography*, Champaign y Londres, Dalkey Archive Press, 2008, p. 9 [ed. cast.: *Cine y Lenguaje*, Barcelona, Anagrama, 1971].

<sup>8</sup> S. Eisenstein, «Alexander Nevsky and the Rout of the Germans», en Richard Taylor (ed.), *The Eisenstein Reader*, Londres, British Film Institute, 1998.

bajo título provisional *Nosotros, el pueblo ruso*, centrado en el héroe nacional del siglo XIII Alexander Nevsky. Lo coescribió Petr Pavlenko, el escritor asignado para trabajar en el proyecto de cara a evitar los «errores» de la película anterior. En noviembre de 1937, Pavlenko y Eisenstein enviaron el proyecto para su aprobación oficial, pero a la espera de permiso para comenzar el rodaje, el director continuaba pensando en la película y realizando dibujos preparatorios. Buscaba la manera de estructurar la composición de la película, en particular la de una escena, la batalla del hielo. Encontró una solución a través de una sugerencia de Viktor Shklovski, el cuento de la liebre y la zorra. En la historia, la zorra se queda atrapada entre dos abedules mientras persigue a la liebre, tras lo cual la liebre da media vuelta para atacar a la zorra por detrás. La cuña de la caballería teutona equivaldría a la zorra, y el lago congelado, a los abedules del cuento popular.

A finales de marzo de 1938, el proyecto recibió la aprobación y se le indicó que la fecha límite para su conclusión sería el 7 de noviembre. En parte debido a la presión del tiempo, y en parte porque se había imaginado el proyecto más como una ópera que en un registro realista, Eisenstein decidió filmar la batalla del hielo en pleno verano. El rodaje se inició a finales de junio, con filtros rojos y naranjas sobre las lentes; el tono de la imagen y los movimientos de los personajes ligeramente deformados debido a la relativa imprecisión de las cámaras antiguas. No se trataba de crear una ilusión de invierno, sino de situar la escena en otra realidad; gestos mecánicos que se desarrollaran en un escenario no natural.

*Alexander Nevsky* se estrenó en Moscú el 27 de noviembre de 1938, cinco meses después de que hubiera comenzado el rodaje. En marzo de 1939, la película de Eisenstein se estrenó en los cines de Nueva York. En mayo, la Valentine Gallery de la misma ciudad expuso el *Guernica* de Picasso. En octubre, después de haber terminado *La conquista de México*, Orozco se fue a Nueva York para exponer sus dibujos y sus pinturas en la Hudson D. Walker Gallery. Cinco años después de *Alexander Nevsky*, ya sea porque el ejército ruso adoptó la estrategia de la liebre contra la zorra, o porque la Wehrmacht adoptó la estrategia de cuña de la caballería teutona, o porque una vez más la vida imitó al arte, los alemanes fueron cercados y derrotados en otra batalla en el hielo, en Stalingrado, el 31 de enero de 1943.

## VII

El arte no imita a la vida, repetía Eisenstein a sus alumnos en Instituto Estatal de Cinematografía Panruso, no debemos copiar un objeto para hacer otro, sino estudiar los principios estructurales de un objeto para inventar otro. Nosotros no inventamos la pintura para decorar las paredes de nuestros apartamentos, repetía Picasso poco después de terminar el *Guernica*. Para él, la pintura debería de utilizarse

como un arma para defenderse o atacar al enemigo. La pintura debería tener en cuenta el momento histórico en el que se hace, escribió Orozco en la época de *La conquista de México*. Para él, lo que diferenciaba a los muralistas de los otros pintores era su capacidad crítica, su conciencia de las relaciones que establecían entre el arte y la sociedad en que vivían. Quizá se podría decir que Orozco, Picasso y Eisenstein inventaron un caballo de batalla con tres cabezas: una escupe fuego por la nariz, otra grita de dolor en el fragor del bombardeo, y una tercera se destruye en un lago helado; una invención simultánea, elaborada entre mayo de 1937 y octubre de 1939. Quizá se podría decir que, al pintar el caballo no para retratarlo como es, sino para hacer visible en ese otro caballo lo que todos ellos sentían, junto con el resto de un mundo en guerra, invitan al espectador a estudiar el principio estructural de la obra, para continuar reinventándola.



# REVISTA UTOPIA

## 37

El concepto kantiano de la Ilustración  
y sus significados para la teoría crítica.

*Natasha Gómez Velásquez*

El joven Hegel y los problemas de la sociedad capitalista.

(Georg Lukács).

*Silvio E. Avendaño C.*

Teoría de la novela -Apuntes de lectura-

*Francisco Javier Gómez Campillo*

Los cuadros tipo-ideales  
en la metodología sociológica de Max Weber.

*Daniel Pipicano Guzmán*

Violencia, derecho y justicia en Walter Benjamín.

*Onasis Ortega*

Moralidad y sensibilidad.

Una relación entre Horkheimer, Adorno y Levinas.

*Cicerón Erazo Cruz*

El caballo de tres cabezas.

*José Carlos Avellar*

|                   |        |                             |          |                     |                     |
|-------------------|--------|-----------------------------|----------|---------------------|---------------------|
| Revista<br>Utopía | No. 37 | Primer Semestre<br>Año 2013 | pág. 100 | ISSN<br>0121 - 6406 | Popayán<br>Colombia |
|-------------------|--------|-----------------------------|----------|---------------------|---------------------|