

ESCISIÓN Y RECONCILIACIÓN

**MOVIMIENTO AUTORREFLEXIVO
DE LA MODERNIDAD ESTETICA**

ANA PATRICIA NOGUERA DE ECHEVERRI



UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA
SEDE MANIZALES

**FACULTAD DE CIENCIAS Y ADMINISTRACION
DEPARTAMENTO DE CIENCIAS HUMANAS**

Agosto de 1998

© 1998 UNIVERSIDAD NACIONAL
DE COLOMBIA SEDE MANIZALES

I.S.B.N 958-9322-41-7

Autora:

Ana Patricia Noguera de Echeverri

Profesora Titular
Universidad Nacional de Colombia
Sede Manizales

Trabajo de investigación estético-filosófica
presentado como requisito para optar
el escalafón de profesora titular

Corrección de Estilo:
Jorge Echeverri González

Carátula:



Ilustración
Sergio Echeverri



Retrato de Blanca Tenorio
Ricardo Acevedo B. 1895

Composición de la imagen en adobe Photoshop
Ricardo Castro R.

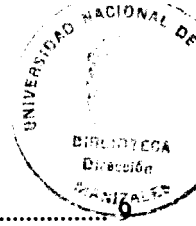
Impreso por:
Centro de Publicaciones
Universidad Nacional de Colombia
Sede Manizales

Agosto de 1998
Primera Edición

A Jorge Echeverri González

**Por su permanente amor
e inagotable inteligencia**

Contenido



PRESENTACION	9
CAPITULO INTRODUCTORIO	15
1. Ciencia Moderna y Postmodernidad.	21
1.1 La crisis de la ciencia moderna. Origen y significación.	24
1.2 La ciencia moderna y su necesaria instrumentalidad.	26
1.2.1 El concepto moderno de mundo	26
1.2.2 El concepto moderno de hombre	28
1.2.3 La reducción	29
2. El paradigma tecnológico	30
3. Ciencia moderna y reduccionismo	32
4. Vida y Razón dialogante: la perspectiva cultural	35
5. La vida bella como integración en la diferencia: dimensiones de la Postmodernidad	40
1. LA PREGUNTA POR EL SENTIDO DE LA RAZON	45
1.1 Disolución, escisión, obra abierta	47
1.2 Del mundo cerrado al universo infinito 39	50
1.3 El lirismo del sujeto moderno	57
2. FORMA BARROCA	
Explicitación histórica de la crisis	67
2.1. Contexto cultural de la crisis	67
2.1.2 El concepto de infinitud en dialéctica con el problema de la finitud	80
2.1.3 Espiritualidad y subjetividad sensible en la expresión barroca	84
2.1.4 Austeridad y Exageración	87
2.2 Trauerspiel o la tragicomedia del hombre moderno	92
3. LA ESCISION FUNDAMENTAL EN LA ESTETICA MODERNA	99
3.1 El concepto de sujeto en la modernidad. Descartes y Husserl.	102
3.2 Escisión y reconciliación en la estética clásica.	122
3.2.1 La discusión filosófica	126

3.2.2	La propuesta mozartiana: libertad en la razón estética.	131
3.2.3.	La reconciliación estética en Mozart.	144
4.	LA ILUSION DE LO ABSOLUTO	153
4.1.	La crisis radical del romanticismo musical	163
4.2	Fenomenología y estética moderna	172
5.	IDENTIDAD Y DIFERENCIA: MOVIMIENTO	
	AUTORREFLEXIVO DE LA CULTURA MODERNA	187
5.1	Antecedentes	196
5.2	Identidad como reconocimiento de la diferencia	200
5.3	La otredad como camino a la identidad	205
5.3.1	La diferencia como concepto estético de cultura	206
5.3.2	Hacia una responsabilidad universal	215
EPILOGO	223
BIBLIOGRAFIA GENERAL		
BASICA Y DE REFERENCIA	231

AGRADECIMIENTOS

A la Universidad Nacional de Colombia Sede Manizales, especialmente a los profesores del área de Teoría e Historia de la Arquitectura, al Instituto de Estudios Ambientales IDEA, a Divulgación Cultural. Al CINDEC, a la revista NOVUM y al Departamento de Ciencias Humanas; a la Asociación Colombiana de Facultades de Arquitectura, a las revistas DANA, Proa, Hipsipila, Ingeniar, Quehacer Cultural, Integración; a la Biblioteca y la Sala de Música del Banco de la República, al Fondo Cultural Cafetero, a la Fundación Da Vinci y al Instituto Colombo Alemán; a la UNAM (Universidad Autónoma de México) de quien recibimos carta de invitación para realizar nuestra investigación sobre Barroco, y que a pesar de no haber podido viajar, nos estimuló en la validez y actualidad de nuestro trabajo; a COLCIENCIAS, a la Universidad de Caldas, Carrera de Música; y muy especialmente, queremos agradecer a Jorge Echeverri González, Guillermo Hoyos V, Rubén Jaramillo V, Carlos Augusto Hernández, Augusto Angel M, Rubiel Ramírez y Alberto Moreno sus inmensos aportes conceptuales y afectivos a este trabajo. Asimismo, queremos agradecer a los dos jurados nombrados por el Consejo Superior de la Universidad Nacional Sede Bogotá, durante la rectoría del doctor Antanas Mockus, por la seriedad, academia y respetuoso rigor con los cuales hicieron una primera corrección y una serie de excelentes sugerencias a este trabajo.

PRESENTACION

Desde hace aproximadamente quince años, hemos venido trabajando en la elaboración de una investigación cuya tesis central es la presencia del espíritu moderno en las formas estéticas explicitadas en la historia del arte en la época moderna.

Esta investigación que presentamos como requisito parcial para obtener el escalafón de profesora titular, y que hemos llamado **Escisión y Reconciliación: movimiento autorreflexivo de la modernidad estética**, ha tenido varios momentos que a su vez se han explicitado a través de una serie de publicaciones realizadas por la Universidad Nacional Seccional Manizales, por la Universidad de Caldas y por revistas de carácter nacional e internacional. Uno de los primeros momentos que llamamos preliminares, fue la publicación de nuestro trabajo titulado **Fundamentos filosóficos de la arquitectura medieval**, que fue presentado para optar al escalafón de profesora asistente. En él, encontramos que los rasgos filosóficos predominantes en el concepto del Gótico, tenían ya toda la caracterización de la modernidad estética: el humanismo, la lógica aristotélica estudiada por Santo Tomás, la aparición de la burguesía comercial como elemento integrador entre el mundo sagrado (en aquel momento el cristianismo y por tanto el dogma) y el mundo profano (como agudo sentido de sensibilidad explicitado en los vitrales, en el dinamismo de las formas góticas en comparación con las románicas, en el erotismo de la literatura profana y en el naturalismo de la obra del Giotto).

Posteriormente, y para realizar un ciclo de conferencias sobre Shakespeare en la Biblioteca del Banco de la República, y otro sobre los fundamentos filosóficos del arte renacentista, dictado en el Fondo Cultural Cafetero de Manizales, escribimos algunos textos que mirados

muy críticamente, revisados y ampliados en su totalidad, permitieron la consolidación del capítulo primero de este trabajo titulado La pregunta por la razón. En él encontramos cómo la modernidad estética es inaugurada en el Renacimiento, con obras de arte que muestran la presencia de una subjetividad que es sinónimo de racionalidad humana, pero al mismo tiempo, entra en duda consigo misma como razón universal capaz de responder a todos los interrogantes del hombre. Allí descubrimos que la Modernidad sin crítica radical (que llamamos 'Postmodernidad') no puede darse; Modernidad y 'Postmodernidad' son necesarias la una a la otra como posiciones antitéticas propias del espíritu moderno. Descubrimos también el poder crítico del artista, su visión profética y su agudo rechazo desde la intuición, a toda racionalidad monológica.

Durante más de quince años, y a partir de nuestra asistencia al Congreso Italo Americano sobre el Barroco Latinoamericano realizado en Roma, nos dedicamos a la elaboración de una serie de ideas sobre el Barroco. Algunas de éstas fueron escritas y expuestas en nuestra cátedra sobre Teoría e Historia de la Arquitectura Barroca y en conferencias como el ciclo titulado "La Circunstancia del Barroco" dictado en la Sala de Música del Banco de la República, El concepto de espacio en la modernidad presentada como ponencia en un encuentro sobre Teoría de la Arquitectura, organizado por la Asociación Colombiana de Facultades de Arquitectura, y cuya sede fue la Facultad de Artes de la Universidad Nacional Sede Bogotá. Este texto, corregido y ampliado, fue presentado como ponencia por Colombia en el área de Teoría en el I Seminario sobre Arquitectura Latinoamericana realizado en la ciudad de Manizales, y organizado por la Universidad Nacional Sede Manizales. En esta ocasión fue muy acogido por la crítica internacional, tanto así que fue publicado en su totalidad por la revista DANA (Documentos de Arquitectura Nacional y Americana) de Argentina, y por la Revista Proa de Colombia con el título de **El concepto de espacio en la modernidad y perspectivas para América Latina.**

Encontramos que el aporte que podríamos ofrecer como filósofos, en el campo de la reflexión sobre la Arquitectura como manifestación estética y en general, sobre el arte en la Modernidad, era fundamental, para realizar a través de nuestros artículos y trabajo continuado, y, por supuesto, a través de la cátedra de Historia de la Arquitectura, una especie de integración conceptual, que era necesario hacerse como reflexión estética.

Nos dedicamos entonces a la tarea de ordenar y profundizar las ideas presentadas en estos tres artículos dando como resultado un libro publicado por la Universidad Nacional Sede Manizales, con el título de **Aproximaciones a una teoría crítica del espacio moderno**. Con este trabajo nos promovimos a la categoría de profesora asociada.

Nuestros trabajos en el campo de la Historia de la Música, la Apreciación Musical y la Crítica Musical, muchos de ellos publicados en periódicos como Lecturas Dominicales de El Tiempo, Quehacer Cultural (en el cual aparecieron más de cincuenta artículos de nuestra autoría) Revista Integración y Revista NOVUM # 8 (revista del Departamento de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Sede Manizales) número monográfico sobre Mozart: Espíritu Moderno, que fue a su vez la base de un curso de extensión acerca de la Vida y Obra de Wolfgang Amadeus Mozart (Divulgación Cultural Universidad Nacional); y otros inéditos, pero que fueron y siguen siendo la base de varios talleres sobre Historia de la Música (Divulgación Cultural Universidad Nacional Manizales, Biblioteca del Banco de la República y Fundación Da Vinci) titulados Curso general de Historia de la Música y Apreciación musical, Clasicismo y Romanticismo, Las formas musicales en el Barroco, La música barroca, Los períodos de la Música en Bach (inéditos) entre otros, es material primordial de trabajo para los análisis estético-musicales que presentamos en este trabajo.

A través de nuestra participación como directora (e) de la revista NOVUM en sus ediciones #4,5,6,7,8,9,12 y como subdirectora en sus ediciones 10 y 11, hemos escrito varios artículos editoriales: Pedagogía como Acción Ética (NOVUM # 4), Hacia una visión crítica de la Modernidad (NOVUM # 5-6), El sentido de la fórmula y su nexa con la Modernidad Científica (NOVUM # 7) Mozart: Espíritu Moderno (NOVUM # 8), Modernidad, Cultura y Diversidad: Hacia una fenomenología de la reconciliación (NOVUM # 9) y Modernidad-Postmodernidad: movimiento crítico del arte moderno (NOVUM # 12). Estos artículos, la mayoría citados en este trabajo muestran también el proceso de consolidación de nuestra tesis central.

La realización y presentación de nuestra tesis de maestría en Filosofía Moderna orientada por el doctor Guillermo Hoyos Vásquez (profesor de la Universidad Nacional Sede Bogotá), titulada **Identidad y Diferencia en la Fenomenología Trascendental**, y que trabaja el problema de la escisión del yo-sujeto moderno a partir de la filosofía cartesiana, y la crítica fenomenológica que centramos en la constitución

de un nuevo concepto de sujeto moderno y de una nueva concepción de la cultura como horizonte de sentido y estructura abierta de mundo simbólico, es sin lugar a dudas, la base filosófica de este trabajo publicado recientemente por la Universidad Nacional de Colombia Sede Manizales.

Acerca del concepto de cultura y de cultura moderna tenemos varios trabajos previos que también han servido de base: los trabajos Elementos conceptuales para la elaboración de un Perfil Ambiental Urbano de Colombia (1991) e Identidad y Diferencia: Bases epistemológicas para la elaboración de un Perfil Ambiental Urbano de Manizales desde la perspectiva de la cultura (1993), (trabajos que han sido la base conceptual para la consolidación del proyecto de investigación Perfil Ambiental Urbano de Colombia, elaborado por los investigadores de la Universidad Nacional a través del IDEA, la Universidad de los Andes CIDER, la Universidad Javeriana y el ICFES, proyecto aprobado por COLCIENCIAS en su etapa Perfil Ambiental Urbano de Manizales, del cual somos investigadores principales), el artículo **Ideas acerca del concepto de cultura** publicado en la revista Anfora # 3 de la Universidad Autónoma de Manizales, el artículo **Arquitectura, Ética y Medio Ambiente**, publicado en las Memorias del encuentro Nacional sobre Hábitat Urbano y Problemática Ambiental, artículo que fue ponencia en dicho encuentro, el artículo **Hacia una ética del respeto ambiental**, publicado en revista Anfora # 2 de la Universidad Autónoma, las ponencias presentadas en el Primer Seminario Latinoamericano sobre Hábitat Urbano y Medio Ambiente y en el Primer Seminario Latinoamericano sobre Arquitectura Paisajista tituladas **La Crisis del Medio Ambiente en la Modernidad: urgencia de una nueva ética y Ética y Manejo del Ambiente**, respectivamente, la codirección del proyecto de investigación interinstitucional Alternativas Culturales para el fenómeno de la droga en Manizales, la dirección del proyecto sobre Epistemología Ambiental, con textos de base como Constitución del sujeto y del objeto en la Filosofía Moderna, Constitución del sujeto y del objeto en las ciencias ambientales, Ciencia Moderna y Postmodernidad: una mirada crítica al concepto de ciencia en Descartes, Husserl y Habermas y Vida cotidiana y Ambiente: un concepto clave de la postmodernidad; a partir de estos artículos hemos ido configurando una crítica radical a la cultura moderna en su carácter reductivo, que ha llevado a la escisión del yo y del mundo modernos y a la enajenación de dicha cultura en su búsqueda de autorrealización a partir de la idea de absoluto en sus modos de razón científica, ética o estética.

Hemos encontrado que en los diversos modos de manifestación de esta cultura (ciencia, arte, tecnología, etc.) y específicamente en los modos del arte, ha habido un anhelo de reconciliación de ese yo-sujeto estético escindido, reconciliación que abarca también al mundo. Es por ello, que acudimos a una directriz conceptual en nuestro trabajo: la fenomenología como hilo conductor del análisis del movimiento autorreflexivo de la modernidad en dos de sus momentos: el momento de la escisión (manifestada en los conceptos de razón monológica, dogma, unidireccionalidad, mundo cuantificable) y el momento de la reconciliación presente en la estética moderna a través de sus diversas y complejas manifestaciones como han sido el Manierismo, el Barroco como estética basada en los polos de tensión, el Clasicismo como estética basada en la ley universal de la armonía clásica y en una razón universal; como el espíritu absoluto de la estética prerromántica y romántica o como la conciencia liberadora de la escisión, manifestada de manera metafórica en el concepto faústico del arte moderno. Para este último tema hemos tomado algunos apartes y ampliado considerablemente el artículo titulado **La crisis de la estética musical en el Doctor Faustus de Thomas Mann** artículo publicado en la revista Anfora #1 de la Universidad Autónoma de Manizales, y que fue leído en una conferencia dictada dentro del ciclo titulado La Música en la Literatura, Divulgación Cultural, Sala Mozart de la Universidad Nacional Sede Manizales. La elaboración de un concepto de cultura como contexto en el cual puede ser posible una estética de la reconciliación crítica entre el sujeto-yo-otro y el mundo escindidos, es el tema central del capítulo V de este texto.

El sentido de este trabajo sobre estética es mostrar una investigación filosófica sostenida y anclada en nuestra actividad docente, investigativa, de extensión y de publicación en nuestra Universidad Nacional, que ha servido de base para el Curso de Contexto Modernidad-Postmodernidad, y para los cursos de Historia del Arte.

Presentamos una segunda versión, corregida y ampliada críticamente, gracias a las excelentes sugerencias realizadas por los señores jurados que leyeron este trabajo en el año 1993 y a la discusión académica sostenida tanto en la Universidad Nacional y otros espacios académicos del país, como en la Universidad de Campinas, Brasil, donde realizamos nuestros estudios de doctorado en Filosofía de la educación y tuvimos la oportunidad de presentar algunos apartes de este texto para la discusión en espacios como el seminario de Filosofía y Literatura, con gran aceptación y crítica.

Con la mayor gratitud, amistad y admiración agradecemos el apoyo y aportes de los profesores del área de Teoría e Historia de la Arquitectura y de las áreas de Física y Matemáticas de la Universidad Nacional Sede Manizales, de los profesores amigos y maestros Guillermo Hoyos Vásquez, Rubén Jaramillo Vélez, Carlos Augusto Hernández de la Universidad Nacional Sede Bogotá, de Rubiel Ramírez, Liliana Herrera, Alberto Moreno y Héctor Martínez, hermanos en la Ilusión de lo absoluto a través de la Música. Al Centro de Investigaciones y al Instituto de Estudios Ambientales IDEA de la Universidad Nacional, a COLCIENCIAS, a la Universidad de Caldas, Carrera de Música, al Banco de la República, a la Universidad Autónoma de México UNAM, a la Universidad Estatal de Campinas, muy especialmente a mis maestros Newton Aquiles Von Zubem y Joaquim Brasil Fontes, a las revistas Proa, DANA, NOVUM, Anfora e Hipsipila, tanto del país como del exterior, gracias por su apoyo.

A Jorge Echeverri González, quien no sólo aportó sus más valiosas ideas, sino que nos asistió en la corrección estilística de este trabajo, nuestros más sinceros y cálidos agradecimientos.

Patricia Noguera
Profesora Asociada
Departamento de Ciencias Humanas
Universidad Nacional Sede Manizales

CAPITULO INTRODUCTORIO

La crisis, que por lo general siempre ha acompañado a las diferentes culturas y que actualmente nos asiste, tiene características muy peculiares que es necesario discutir en los diversos campos del mundo de la vida, como son el campo del conocimiento racional, el campo de las relaciones entre los hombres y de éstos con el entorno, y el campo de la construcción de mundos y por lo tanto, de formas alternativas que llamaremos el campo de la estética.

Este debate, en el campo específico de la cultura moderna, los procesos de modernización, y las figuras históricas actuales llamadas manifestaciones postmodernas, ¹ es un debate que tiene divididos a los intelectuales y artistas en modernos y postmodernos. Esta división no es estratégica o metodológica, sino ante todo la manifestación desde el mundo de la vida, de una crisis permanente de la Modernidad, que nace con la duda cartesiana, duda que vuelve a aparecer en nuestra actualidad por medio de una figura radicalmente opuesta a la duda cartesiana: **la duda frente a la razón**, o, en las actitudes menos radicales, **la duda frente a la razón instrumental** que ha llevado a la cultura moderna a tener una posición de dominio y manipulación del mundo y del otro. Los intentos postmodernos que durante la historia de la Modernidad se sucedieron en diversos campos tanto del mundo estético, como del mundo científico-técnico, así como también en el mundo ético-político, anunciaban ya los procesos naturales de emancipación de la vida frente a la razón.

¹ Que se han hecho explícitas en los últimos tiempos principalmente desde la estética, poniendo en tela de juicio la racionalidad performativa presente en los procesos de modernización surgidos en Europa.

Si la característica de la Modernidad ha sido la puesta en marcha de la razón en las figuras de la autorreflexión, la autoconciencia y la autorrealización de la razón misma, las manifestaciones históricas de estos grandes ideales han sido muy diferentes.

A una razón cuyo telos era la libertad, la autonomía, la mayoría de edad del hombre por el ejercicio del pensar y de la razón pública, - como fue el ideal de la Ilustración principalmente a partir de Kant, - se le opuso y adquirió predominio, una razón instrumental, cuyo fin era muy otro: la performatividad, la alianza con el poder, la dominación, la explotación inmisericorde de una naturaleza objetivada puesta al servicio de un hombre cuyo crecimiento racional le había hecho olvidar que él era parte integral de dicha naturaleza.

Si el gran ideal de la Modernidad fundacional, era la explicación del mundo y del hombre en todas sus dimensiones por medio de la racionalidad lógica, para llegar a la felicidad, las normas éticas, los modelos y sistemas sociopolíticos y económicos, desvincularon paulatina pero cruelmente al hombre del derecho a la vida pensada ésta en las formas de la poesía, de la lúdica y de la fantasía. La razón misma se desvinculó de la vida, es decir, la razón performativa se colocó por encima de la naturaleza objetivada para sojuzgarla y dominarla, convirtiéndose la primera en la única forma de verdad. La renuncia al dogma hecha por Galileo y Descartes durante el siglo XVII, no pudo responder al gran ideal racionalista de dar cuenta del mundo en su totalidad por medio de la razón. Existen hondos resquicios que la razón científico-técnica no pudo ni ha podido explicar, lo que garantiza la posibilidad de una emancipación de la vida frente a la razón performativa.

Los desenvolvimientos históricos de la Modernidad, se caracterizaron por la tendencia a colocar la vida al servicio de la razón, lo cual generó una actitud de reacción de algunos movimientos críticos de tal sojuzgamiento, llamados genéricamente postmodernos, actitud que ha sido ante todo, la lucha de la vida por colocarse de nuevo en el punto supremo y razón de ser de la razón misma.

Si el gran ideal de la racionalidad científica había sido la explicación del mundo objetivado, por medio del discurso ordenado que se fundamentaba en un cuerpo teórico regido por leyes universales, la colonización del mundo de la vida por este tipo de racionalidad, redujo todo conocimiento, al conocimiento teórico, y toda verdad a aquella que cumpliera con la universalidad legal y matemática de la ciencia galileana

y newtoniana. El lenguaje en su ambigüedad, en sus diversas dimensiones, fue reduciéndose al discurso científico, lineal y ordenado, monológico y, frecuentemente tiránico, hasta el punto de que la validez del lenguaje sólo se daba en el lugar de la ciencia y la tecnología.

La actitud, la reacción, la fuerza del mundo de la vida cotidiana² en la multiplicidad de formas de ser de la vida misma, se han manifestado en un rechazo a la reducción del lenguaje a discurso ordenado y monológico, y a la Reducción con mayúscula del mundo de la vida a un mundo para fines de la razón instrumental.

En este capítulo introductorio, trataremos de mostrar el concepto de ciencia moderna y la crisis que en la actualidad sufre la cultura moderna, crisis cuyo origen está en el éxito arrollador del predominio homogeneizante de la racionalidad científico-técnica³, y que tiene su contraparte, en la crisis de la poesía en la Modernidad, entendiendo por poesía no sólo el género literario llamado así, sino la poesía como imaginación, ensueño, fantasía, mundo sagrado, irreductible a lo cuantificable. Nos parece fundamental hacer estas reflexiones, dado que la estética, el saber estético, las manifestaciones de la sensibilidad en el mundo de la vida por medio del arte, la intuición de lo mítico, las formas simbólicas a través de las cuales el hombre puede ser hombre, si bien han entrado en una profunda crisis, han resistido los embates de la razón performativa científicista, llamando constantemente la atención a la cultura moderna de no perder la dinámica propia de la crítica, a partir del reconocimiento de la diferencia.

Es claro que no puede haber ninguna posibilidad de crítica, si la razón misma no se reconoce a través de la diversidad de manifestaciones que ésta realiza en el mundo de la vida cotidiana, en todas sus formas de existencia. Menos aún, si la razón no reconoce sus propios límites y más allá de ellos, la posibilidad de confrontación con aquello que no es la razón. **La crítica es una actitud cultural que reconoce lo otro, la otra posibilidad heterónoma y multidimensional de ser de las cosas mismas.**

² Concepto que permanente utilizaremos dentro del texto, como estructura vital de la reconciliación, y que es tomado de la fenomenología husserliana, como se puede ver a lo largo de nuestras reflexiones.

³ Cfr. HUSSERL E. *La Filosofía de la Crisis de la Humanidad Europea. In Filosofía como Ciencia estricta.* Buenos Aires: Editorial Nova.

El movimiento autorreflexivo de la estética en la cultura moderna, tema central de este texto, ha permitido, como ningún otro movimiento de la Modernidad, mostrar el carácter emancipatorio y al mismo tiempo los límites de la razón. En este sentido, el ideal originario de la Modernidad que consistía en poner en movimiento autorreflexivo y autocrítico a la razón subjetiva, relacionaba fuertemente -como lo anota el mismo Kant en su **Respuesta a la pregunta ¿qué es la Ilustración?**- el ejercicio de la razón con la libertad. Sin embargo, el desenvolvimiento histórico del concepto de modernidad, a través de los procesos y modelos de modernización política, económica, social, científica, tecnológica, ética y estética, no hicieron otra cosa que develar los límites mismos de la razón, y la creciente necesidad de que ésta no se redujera a instrumento a través del cual se ejerciera el poder de una clase, un grupo, una región, una nación, un consorcio o un individuo.

La historia del Capitalismo, del Socialismo, de los partidos políticos, de los sistemas de gobierno, y de una casi innumerable cantidad de formas de racionalidad modernas, fueron -y aún siguen siendo- insuficientes para responder de manera integral a la pregunta fundamental de la vida humana: su sentido. Husserl nos habla reiteradamente de esto en **La Filosofía en la Crisis de la Humanidad Europea** y en **La Crisis de las Ciencias Europeas y la Fenomenología Trascendental**, obras que citaremos a lo largo de nuestra investigación. Habermas, propone como alternativa y ante la colonización del mundo de la vida por fuerzas del irracionalismo⁴ el paso de una razón centrada en el sujeto (éste reducido por el subjetivismo científico) a una razón dialógica que reconoce la diferencia. La hermenéutica en sus diferentes corrientes, aporta las dimensiones de la interpretación y de la comprensión, en la construcción del conocimiento.

Consideramos que la nuestra es una posición de crítica a la racionalidad moderna manifestada en sus diversas figuras de corte monológico. Por ello, nos atrevemos a tomar como punto de partida de nuestro concepto de postmodernidad (concepto que está en construcción), no la renuncia radical a la razón, cayendo de nuevo en la oposición entre razón y vida, sino el reconocimiento de que la razón

⁴ Que se ha manifestado en occidente como el más sofisticado racionalismo instrumental: la guerra, la violencia organizada, el enriquecimiento desaforado de unos pocos, el acabamiento de la naturaleza reducida ésta a meros recursos de naciones ególatras, las formas más sofisticadas de dominación como son la pedagogía conductista, los contenidos alienantes altamente elaborados por medio de las más refinadas tecnologías de la imagen y de la palabra, etc.

misma, no puede ser solipsista, porque cae en la irracionalidad, fenómeno que ha quedado claramente explicitado en los reduccionismos de la ciencia, la filosofía, la estética, la ética y la política modernas.

La propuesta de Habermas no se refiere solamente a los sujetos como individualidades psíquicas, aunque también ellos participan de la crítica. Se refiere también al sujeto estado, nación, clase, grupo, organización, región, es decir, se refiere al sujeto cultural. Si en la Modernidad el sujeto cultural "cultura moderna" sólo ha hablado consigo mismo, y ha mirado al mundo sólo desde su perspectiva, reconociendo a los otros como otros yoes y solamente como otros yoes, el fracaso de esta mirada monológica, monocultural, no se ha hecho esperar. Precisamente América Latina, al decir de Vattimo, refleja un pensamiento diferente, por cuanto ésta no ha sido colonizada del todo por las fuerzas performativas del racionalismo cientificista puro. Coexisten, en una curiosa diversidad, los racionalismos más cerrados, con la locura macondiana de nuestros pueblos y regiones.⁵ Esto constituye para nosotros un potencial estético en el sentido en que antes que optar por una vida ordenada de tipo cartesiano, el ser humano ha optado siempre, movido por un impulso vital, por una vida bella.⁶

Esta idea de vida bella, no es ya más una idea restringida del arte (de unos pocos como se ha llegado a mirar, enseñar y vivir el arte en la Modernidad) sino que el concepto de vida bella tiene que ver con la integralidad y la armonía basadas en la diferencia y la diversidad. Por ello, cuando comenzamos a hablar ubicados en el espacio vital de la Postmodernidad, no es que hayamos renunciado a la racionalidad (ésto además, es absurdo desde cualquier perspectiva, pues la racionalidad es esencial a la vida misma y renunciar a ella sería caer en una forma de mutilación y escisión) sino que hemos ubicado a la racionalidad en el lugar que le corresponde. No como telos final y grandilocuente de una megacultura, sino como uno de los caminos que permiten a través de su desarrollo en la diversidad cultural, la integralidad de la vida o sea la vida bella.)

Cuando nos comenzamos a ubicar en la actitud 'postmoderna', el edificio de la razón científico-técnica asume una dimensión muy

⁵ Cfr. VATTIMO Gianni. *La sociedad transparente*. Barcelona: Paidós, 1990

⁶ Cfr. HOYOS V. Guillermo. *Reflexión Ética y Cultura*. In: *Presencias y Ausencias culturales*. Bogotá, CORPRODIC, 1993

importante, pero **sólo una dimensión**, en la diversidad de figuras de sentido del mundo de la vida. La crítica al reduccionismo cientificista es por ello básica para comprender por qué nuestra investigación va a desembocar en que es en el desarrollo de las manifestaciones estéticas en la Modernidad, especialmente en el arte⁷, en donde podemos encontrar la función emancipatoria de la razón misma, y la crítica radical a todo reduccionismo, que es función de la razón misma en la modernidad, y que llamamos indicios, figuras que anuncian o que, incluso, son posiciones vitales, de postmodernidad.⁸

Si partimos de la idea de que la historia no es una línea sino una trama compleja de fenómenos, la Postmodernidad no es aquella época que sucedería cronológicamente a la Modernidad, sino un nombre que se le ha dado a una serie de actitudes más o menos críticas que han detectado siempre el empobrecimiento de la razón misma, cuando ésta se reduce o se instrumentaliza perdiendo su norte: la libertad, la vida, la integralidad, el equilibrio, es decir, la utopía de una cultura basada en los principios emancipatorios del ejercicio libre y autónomo de la razón para la vida.

Desde la actitud postmoderna que ha surgido en las últimas décadas, la ética⁹, la estética, la ciencia, la tecnología, el mito, las religiones, etc., constituyen cada una con relación a las otras, un hilo

7 Igualmente en otras formas estéticas como son por ejemplo los ritos, los mitos, las formas de vida cotidiana, que por la extensión del trabajo y por nuestra especialidad no tratamos en este texto.

8 Esto debe quedar claro porque es el fundamento conceptual de este trabajo y su aporte. Nuestra hipótesis, desarrollada a lo largo de varios años como docente de historia del arte, consiste en mostrar cómo el arte en el contexto de la Modernidad contiene la esencia de la Modernidad, es decir la racionalidad normativa, pero al mismo tiempo contiene un carácter permanentemente emancipatorio y por tanto proclamador de la diferencia y la libertad vitales. A esta actitud la llamamos postmoderna pero entendiendo este concepto como parte del movimiento de la Modernidad en su incomodidad constante consigo misma y no como un movimiento posterior en el tiempo lineal a la Modernidad. Incluso el término Postmodernidad, no nos satisface plenamente porque da lugar a un concepto de sucesividad en el tiempo. Pero ante la importancia de los postulados mismos de algunos pensadores muy críticos frente al racionalismo instrumental, la palabra postmodernidad nos permite llamar de alguna manera a eso otro de la razón, que durante el reinado de ésta, aquella ha propuesto otra alternativa de comprensión del yo, del mundo, del otro y de lo otro. Es por tanto un concepto en construcción como lo decimos arriba, pese a las profundas críticas que ciertas actitudes postmodernas han sufrido justamente algunas, otras de manera injusta, por parte de algunos núcleos intelectuales tanto en Europa como en América. Nos exponemos a una crítica y a una reacción, pero queremos mostrar cómo existe una fenomenología del concepto mismo, lo que hace que nada deba analizarse desde sólo una perspectiva. Esa es nuestra perspectiva, entre muchas otras.

9 Que ha sufrido una radical crítica en el sentido de que el concepto moderno de ética ha sido instrumental, utilitario y performativo, mientras que en el seno de una cultura de la reconciliación, de la apertura, de la vitalidad, del respeto al otro y a lo otro, la ética pasa a ser una forma actitudinal que permite estructurar el tejido de la cultura a partir del reconocimiento de la diversidad.

que conforma la trama de sentido de la vida. Por ello, pensamos que este trabajo es un aporte al concepto de postmodernidad en construcción. No por ser absolutamente originario, sino porque muestra, como lo hemos hecho en nuestras cátedras de Teoría e Historia de la Arquitectura y del Arte la relación existente, profunda e inseparable entre sensibilidad y razón, relación que sólo se da en un apriori que no es constructo intelectual puro, sino que es algo contundente y tan necesario que se le ha obviado con frecuencia. Nos referimos al apriori de la vida.

Para poder mostrar cómo es que el arte es la figura más moderna de todas las figuras, y por ello la más crítica y la más postmoderna, (no olvidemos que la palabra **postmodernismo** guarda vínculos semióticos originarios con el arte de los años sesenta de este siglo XX), es necesario hacer la reflexión sobre la ciencia y la poética modernas. El develamiento de la relación vital entre arte y científicidad desde la perspectiva del concepto del yo-sujeto modernos, que se da a lo largo de este trabajo irá aclarándonos un poco lo que permanecerá muy ambiguo siempre: las dos grandes fuerzas que constituyen la realidad del mundo de la vida: las fuerzas de la razón lógica, y las fuerzas de la creación de mundos míticos y fantásticos. Las fuerzas de lo profano y las fuerzas de lo sagrado, que se reconcilian en el campo de la vida bella.

1. Ciencia Moderna y Postmodernidad.

El concepto de modernidad que es inherente a la ciencia, la técnica y la tecnología, lo utilizaremos en su sentido originario, es decir, como la puesta en marcha de la razón sobre sí misma, en un movimiento constante crítico y autorreflexivo que no permite la presencia del dogma o de las verdades absolutas, pues la razón misma tiene, al decir de Edmund Husserl, una tarea in-finita: la investigación de su propio campo: el ego trascendental, como horizonte in-finito de posibilidades de conocimiento. En otras palabras, comprendemos la Modernidad, como el paso lento y tortuoso de una concepción del mundo y del ser humano, basada o fundamentada en lo "sagrado", a otra: la basada en lo "profano", es decir, en aquello que el hombre puede explicar. Desde esta perspectiva, vemos ya una deficiencia, una profunda debilidad de los fundamentos mismos de la Modernidad.

Una debilidad ha sido creerse autosuficiente para comprender la totalidad del mundo. Esto, por supuesto, ha suscitado el surgimiento de movimientos cuya posición es una honda sospecha frente a los racionalismos solipsistas¹⁰. El arte, primero que la filosofía, la antropología o la sociología ha planteado constantemente esta sospecha y ha construido mundos alternativos, desde otras dimensiones diferentes al racionalismo instrumental e, incluso, a la razón lógica, como son la poesía y la lúdica.

Por otro lado, la renuncia a lo sagrado, -es decir, a la religiosidad natural del hombre, al mito, a la poesía, a lo no cuantificable-, la reducción de la vida a un sistema objetivo de leyes, y del hombre a sujeto de conocimiento, han llevado a que el artista sea el único que haya podido vislumbrar en sí mismo el potencial liberador que puede ser la reconciliación entre lo escindido: es decir, entre naturaleza y razón, vida y conciencia, sujeto y objeto, poesía y técnica, ciencia y cotidianidad. Esa ha sido la lucha que durante trescientos años de historia de la Modernidad, la cultura occidental ha sostenido como cultura, es decir, como cultivadora de la vida, como aquella que rinde culto a lo divino, que es lo bello y lo vital.¹¹

El vínculo esencial entre lo sagrado y lo profano, se manifiesta complejamente y a través de las diversas figuras de nuestra historia, en la lucha permanente entre las fuerzas de la razón instrumental y las fuerzas de la vida, al interior de la cultura moderna. La modernidad como concepto se ha movido en la historia de la cultura moderna de manera dialéctica y fenomenológica, mostrando a cada paso, que la razón tiene como a priori la vida y no a la inversa. Por ello los movimientos de reconciliación de la escisión profunda de la racionalidad misma han surgido de la razón como una fuerza vital, frente a la reducción que ésta ha sufrido ante el éxito arrollador de una de sus figuras: la racionalidad científico-técnica.

10 Es el caso del positivismo, el idealismo, los imperialismos de estado, los diversos sistemas de planeación urbana, el capitalismo con su «éxito» económico, el postmodernismo como corriente ideológica esteticista del capitalismo de avanzada y el ecologismo (no la ecología) que como corriente ideológica busca proteger los «recursos» naturales para que no se le acaben las fuentes de riqueza a los grandes capitalistas, a partir del recurso de la culpabilidad, heredado del cristianismo.

11Cfr. JANKE W. Postontología. Traducción e Introducción: Guillermo Hoyos V. Bogotá : oficina de publicaciones de la Universidad Javeriana, 1988

La Postmodernidad comprendida ésta como movimiento vital, siempre ha acompañado a la Modernidad como movimiento racional, recordándole que primero está la fuerza de la vida como fundamento de las fuerzas de la razón. Y no es casual, que sea desde la creación artística y las posiciones estéticas que ésta conlleva, que hagamos una mirada a la Postmodernidad como crítica radical a la Modernidad, pues es el arte el potencial emancipador que se ha pronunciado siempre en favor de la vida.

En este momento de nuestra historia nos parece conveniente por tanto, ubicar nuestra mirada crítica dentro de una postura que bien puede llamarse Postmodernidad, pero que en ningún momento es una renuncia a la razón, sino a los reduccionismos sucesivos que en la historia de la Modernidad se han producido como resultado de la racionalidad instrumental con arreglo a fines, o - como lo plantea Jürgen Habermas a lo largo de su **Discurso Filosófico de la Modernidad**¹², - de una racionalidad monológica, centrada en el sujeto.

El concepto de postmodernidad que nos guía es, por tanto, una actitud de crítica radical al solipsismo de las ciencias, a la pretendida matematicidad y por tanto, al orden y a la coherencia del mundo, concepto éste último, que desde Galileo Galilei, imperó en la cultura occidental, llegando a reducir la idea de mundo a mundo preciso.

Para realizar nuestra mirada crítica a la ciencia moderna, desde la Postmodernidad, hemos tomado en este capítulo introductorio, tres autores que nos parecen fundamentales para comprender el concepto de ciencia moderna:

René Descartes, fundador de la filosofía moderna, Edmundo Husserl, padre de la fenomenología y Jürgen Habermas, quien actualmente y por medio de su **Teoría de la Acción Comunicativa**, ha interpretado los cambios radicales en cuanto a la comprensión del mundo, que al interior de las ciencias se están propiciando.

¹² Cfr. HABERMAS J. *Discurso Filosófico de la Modernidad*. Buenos Aires: Taurus, 1989

1.1 La crisis de la ciencia moderna. Origen y significación.¹³

Hablar de la crisis de la ciencia moderna supone una honda polémica respecto a la pregunta por su sentido dentro de una cultura que en la actualidad ha comprendido los límites de la racionalidad que constituye el proyecto moderno de ciencia. Esta pregunta ha surgido desde diversos escenarios del mundo de la vida cotidiano, donde la ausencia del mundo poético, (mundo al cual renunció la Modernidad al descubrir la precisión), el predominio de la instrumentalidad y la reducción de la idea de verdad a verificabilidad y exactitud cuantitativa, han conducido al malestar de la cultura, malestar que se manifiesta en una ética del irrespeto y la agresión, pérdida de significación y ausencia de sentido de la vida.

En este momento del debate, nadie duda de la eficacia del método científico, en el plano instrumental. Nadie duda del rigor y de la racionalidad lógica que conduce al éxito en los resultados cuantificables de la investigación en ciencia natural; incluso podemos decir, que la crítica a la racionalidad científicista no se centra en el problema del método, problema que abrió las puertas al desarrollo de la ciencia moderna. Hoy, la pregunta radical que nos convoca en la mesa de discusión, es la pregunta por el sentido, significación y contexto de dicha ciencia moderna. Es una pregunta que surge desde la necesidad de una esteticidad apabullada por los grandes sistemas racionalistas homogeneizantes, que han negado el valor cultural de la diferencia, según los contextos significacionales y las prácticas comunitarias e individuales de la vida cotidiana.¹⁴

Pensamos que es necesario mirar cuál es el concepto de mundo y de hombre que fundamentan la modernidad científica, cuáles son los problemas generales de esos conceptos, para así plantear la crítica, desde nuestra mirada actual, que, como planteamos en la presentación, se ha centrado en una serie de trabajos de investigación sostenida sobre el debate Modernidad-Postmodernidad. Tomaremos

¹³ El desarrollo de este documento sigue el hilo conductor planteado por Guillermo Hoyos V en su texto *Los intereses de la vida cotidiana y las ciencias*, publicado por la Universidad Nacional Sede Bogotá, en el año de 1989

¹⁴ Cfr. HUSSERL E. *La Crisis de las Ciencias Europeas y la Fenomenología Trascendental*. Barcelona: Crítica, 1991. Este bello texto, surgido de la Conferencia de Viena citada arriba, ha iluminado nuestras reflexiones no sólo durante los capítulos de este trabajo, sino en nuestra posición y actitud docente.

entonces, el concepto de hombre a partir de Descartes y el concepto de mundo a partir de Galileo y con estos dos conceptos, trataremos de mostrar cómo desde sus inicios, la ciencia moderna (y, por supuesto no sólo ella, sino también la moral, la política y la misma tecnología) ha tenido una base absolutamente endeble: el reduccionismo a la instrumentalidad, predominando entonces en la Modernidad el paradigma tecnológico.

Miraremos luego, cómo Husserl tratará desde una filosofía de la subjetividad, de reconceptualizar y recontextualizar la idea de ciencia, para que la filosofía no se extravíe de su norte, es decir de su sentido trascendental: ser la única Ciencia que no necesita fundamentarse en otras, sino que es fundamentadora de todas las ciencias, a partir del concepto de mundo de la vida.

Finalmente, mostraremos cómo las ciencias en la Postmodernidad, han tomado el camino de la racionalidad comunicativa, como vía para la construcción de un saber que es horizonte de posibilidades, perspectiva de perspectivas, diálogo de racionalidades, en un mundo de la vida simbólico, contexto de todo darse de las ciencias.

Con éstas reflexiones, pensamos que es más comprensible el por qué hablamos del movimiento Modernidad-Postmodernidad, como un movimiento autorreflexivo y crítico **cuyo campo de desarrollo más adecuado ha sido el de la estética**; la ciencia moderna, extasiada en la razón lógica-instrumental, no logra, como sí lo hace el arte -que a fin de cuentas pertenece al campo de lo simbólico, de lo mítico, de lo fantástico y de lo lúdico- mantener dicha razón en una dimensión de su modo de ser. Es así como la ciencia moderna se acoge a la razón instrumental, se somete a su performatividad, y al contemplar el éxito de la tecnología, se ha enceguecido frente a otras formas de verdad.

Queremos dejar en claro, cómo desde la Postmodernidad (según nuestro concepto), la integralidad entre mundo científico-técnico, mundo moral y mundo del arte, se comprende a partir del concepto de cultura. Este concepto es, por tanto, integrador en la diferencia, en la particularidad y en la diversidad. Es la forma de manifestarse la vida humana. Si, como hemos dicho, en la Modernidad la razón performativa de la ciencia y la técnica se imponen por encima de la diversidad cultural para unificarlo todo, llegando a poner como telos la razón misma y la vida al servicio de ésta; en la Postmodernidad se reconoce el valor de la ciencia y la técnica, pero el sentido del contexto cultural, la apropiación

y las perspectivas que esta racionalidad ofrece, están por encima de la racionalidad misma, dimensionalizándola y poniéndola al servicio de la vida¹⁵.

1.2 La ciencia moderna y su necesaria instrumentalidad.

Para la comprensión de este concepto desde la Postmodernidad, es necesario reflexionar sobre los dos elementos básicos en la constitución de dicho paradigma: el concepto moderno de mundo y el concepto moderno de hombre, y sobre la idea de reducción como inherente a ciencia moderna.

1.2.1 El concepto moderno de mundo

"La filosofía está escrita en ese grandísimo libro que está abierto ante nuestros ojos, quiero decir, el universo; pero no se puede entender si antes no se aprende a entender la

15 Vida no como la entiende la Biología (este es más un constructo de esta ciencia moderna), sino como manifestación permanente del ser en su devenir; como movimiento en la diversidad, como flujo infinito de formas de existencia; como manifestaciones del espíritu (siguiendo un poco a Hegel) que van desde lo tangible hasta lo intangible, desde lo preexistente al hombre, hasta lo creado y recreado por el ser humano y por otras fuerzas creadoras; vida que comprende lo sagrado y lo profano, la diversidad de fuerzas, la dialéctica de contrarios, la psiquis y la physis en su tejido permanente, complejo y bello.

En nuestros trabajos sobre Epistemología Ambiental, proyecto de investigación en curso CINDEC, Universidad Nacional, Manizales, y en los documentos teóricos para la investigación Perfil Ambiental urbano de Colombia, Caso Manizales, CINDEC, COLCIENCIAS, investigación que finaliza en febrero del presente año 1995, realizamos constantemente una reflexión sobre el concepto de vida en la modernidad y en la postmodernidad. Aquí sólo recurrimos a la idea central que estamos construyendo y cuya esencia es que ésta es un apriori real, un telos, la prospectiva esencial de la razón, idea radicalmente diferente de la modernidad científica, donde la razón en su forma última: la verdad exacta y útil, es el telos de la vida misma. El carácter ético-político de esta aseveración ha sido profundamente trágico, grave y desastroso para la cultura moderna. Miles de seres (personas, especies, cosas de la naturaleza) han sido sacrificados por sujetos encerrados en su racionalismo solipsista. Los imperialismos modernos, con su armamentismo sofisticado, con sus formas absolutamente irrespetuosas de penetración, con el manejo refinado y tecnológicamente cuasi-perfecto de las imágenes y los símbolos, buscan someter a como de lugar a los otros y a lo otro. Es bueno recordar cómo para el caso concreto de América y Colombia, nosotros hemos ido perdiendo paulatinamente el carácter de ser otros frente a Europa (p.e.) para constituirnos en unos yoes imitadores del yo europeo, sacrificando nuestra vida.

La postmodernidad, que en otra parte de este trabajo mostramos cómo es reconciliadora de manera crítica, ha llamado la atención de este imperialismo de la razón sobre la vida. Por ello, las manifestaciones simbólicas que constituyen la manera de ser de las culturas, sus formas de comprensión del mundo, su existencia, se manifiestan libremente en el arte, a partir de la sensibilidad que dichas culturas poseen como actitud vital, para comprenderse a sí mismas y comprender a las otras.

lengua, a conocer los caracteres en los que está escrito. Está escrito en lengua matemática y los caracteres son triángulos, círculos y otras figuras geométricas sin las cuales es imposible entender ni una palabra; sin ellos es como girar vanamente por un oscuro laberinto"¹⁶

Durante el siglo XVII, Galileo Galilei funda la ciencia moderna. Esta fundación consiste en observar los fenómenos del universo desde una novísima perspectiva: **la perspectiva matemática**. El mundo, a partir de Galileo, es un mundo matemático y matematizable en cuanto que sus relaciones pueden expresarse en términos matemáticos. ¿Qué significa ésto? Si recordamos el significado de la palabra 'matemática', que viene del griego *ta mathemata*, que significa ciencia, y la cual interpreta Heidegger como saber anterior a toda experiencia, la matematización del mundo, que comienza su desarrollo a partir de Galileo, consiste en que anterior a la experimentación, el investigador moderno tiene un apriori ordenador de esta experimentación, apriori que es la matemática.

Sin embargo, -y ese es el aporte fundacional de modernidad científica- ¿cuál es la diferencia entre la mirada matemática que los científicos de Grecia antigua y clásica hacían al universo, y la mirada moderna a partir de Galileo?

Que los antiguos se pensaban como partícipes de ese orden matemático del universo, mientras los modernos a partir de Galileo, se piensan como los ordenadores del universo. A partir de la ciencia galileana, aparece la idea de objeto de conocimiento, como nuevo concepto del mundo. El objeto en la Modernidad, es el producto del sujeto. El mundo de la ciencia moderna, o sea el universo, la naturaleza, se convierte en un producto del sujeto, que por supuesto, es la razón humana. A partir del siglo XVII, y a lo largo de la historia de la Modernidad occidental, el conocimiento en general, se fundamentará entonces en este nuevo concepto de mundo como objeto, es decir, como analizable desde el punto de vista lógico y expresable en términos matemáticos.

Pero la idea galileana de mundo como objeto de conocimiento racional, tiene una fundamentación irrefutable. Galileo descubre y

¹⁶ GALILEI Galileo. *El ensayador*. p. 61 citado por: HERNANDEZ C. A, *Galileo: las matemáticas y el mundo*. In: *Naturaleza, Educación y Ciencia*. Bogotá :Universidad Nacional, Revista # 5 I semestre de 1991. p.15

construye el telescopio, que simboliza el Ojo, la Mirada moderna, la base de la ciencia moderna: ver lo invisible. Con este instrumento, que es el artefacto fundador de la tecnología, Galileo demuestra que si se mira más allá de lo que se puede ver a simple vista, encontraremos la verdad, es decir la mirada precisa.¹⁷ Recordemos que es con este instrumento que Galileo demuestra matemáticamente, que el sistema Aristotélico del universo era erróneo. Además Galileo escribe y publica textos donde manifiesta explícitamente su nueva mirada del mundo: **El Ensayador, Diálogo de los dos sistemas máximos, Jornada segunda**, y cartas famosas como la dirigida a la Duquesa Cristina de Lorena, entre otros, muestran el concepto Galileano de un mundo medible, geométrico, explicable desde la razón matemática del hombre.

El éxito de la instrumentación del mundo, produce la reducción del concepto de razón al de razón matemática y el concepto de matemática, se reduce al de precisión, cuantificación y medición, conceptos muy importantes para la realización del ideal de desarrollo según el proyecto de modernización social y económica iniciados por la burguesía y fundamentados en la razón con arreglo a fines.

Desde este momento, la investigación científica moderna, se relacionará de una manera tan íntima con la instrumentalidad matemática, es decir con la tecnología, que llegará incluso a confundirse. Sin embargo, la tecnología es el lenguaje por excelencia de la modernidad. La tecnología ha permitido la mirada precisa al mundo como objeto de conocimiento.

1.2.2 El concepto moderno de hombre

"Arquímedes, para transportar el globo terrestre de un lugar a otro, no pedía más que un punto firme e inmóvil; yo tendré derecho a concebir las mayores esperanzas si soy bastante feliz para encontrar una cosa, nada más que una, cierta e indudable."¹⁸

"En suma, ¿qué soy? Una cosa que piensa. Y ¿qué es una cosa que piensa? Es una cosa que duda, entiende, concibe, afirma, niega, quiere, no quiere, imagina y siente"¹⁹

17 Cfr. HERNANDEZ Carlos Augusto. *Galileo: las matemáticas y el mundo*. In: *Naturaleza, Educación y Ciencia*. Bogotá: Universidad Nacional, Revista # 5 1 semestre de 1991.

18 DESCARTES R. *Meditaciones metafísicas. Meditación segunda*. México: Porrúa, 1980. p. 58

19 *Ibid.* p. 60

Contemporáneo a Galileo Galilei hay otro científico y filósofo, que participa en la fundación de la Modernidad: con la publicación del **Discurso del Método** en 1637, Renato Descartes hace un descubrimiento tan importante como el telescopio de Galileo: El método basado en la duda. Este es una especie de instrumento, que lleva a Descartes a una verdad precisa, irrefutable, de la cual no se puede dudar: esa verdad fundacional, esa verdad de la cual emergen otras verdades como las verdades de la ciencia Galileana, es el *Cogito ergo sum* que significa *Pienso luego existo*. A partir de Descartes, el sujeto productor de objetos, será el hombre, pero entendido éste como ser racional.

A partir de Descartes, el concepto de hombre que se difundirá en toda la literatura ilustrada, es de que el hombre es un ser pensante.

1.2.3 La reducción

Sin embargo, es necesario definir qué es pensar, para Descartes. Como él mismo lo plantea en su **Discurso del Método**, el pensar, es poner en movimiento la razón para ordenar y entender el mundo. Por ello, pensar y pensar lógicamente, son sinónimos en la Modernidad. Poner en movimiento la razón, que es la esencia del hombre según Descartes, permite el estudio sistemático del mundo, logrando así una mayor eficacia en los resultados del conocimiento, y utilizando mejor la naturaleza, la cual está puesta a la razón, para que ésta la ponga a su servicio. El éxito de esta nueva actitud en términos del gran desarrollo del pensar instrumental se traduce en la eclosión de lo tecnológico.

"Pero tan pronto como adquirí nociones generales relativas a la física, y comencé a experimentarlas en distintas dificultades concretas, vi hasta dónde podían conducirnos y cuánto diferían de los principios de que nos hemos hasta ahora servido. (...) Estas nociones me hicieron ver que es posible llegar a conocimientos utilísimos para la vida, y que, en lugar de la filosofía especulativa que se enseña en las escuelas, se puede encontrar una filosofía eminentemente práctica. Por la cual, conociendo la fuerza y las acciones del fuego, del agua, del aire, de los astros, de los cielos y de todo lo que nos rodea, tan distintamente como conocemos los oficios de nuestros artesanos, aplicaríamos esos conocimientos a los objetos adecuados y nos constituiríamos en señores y poseedores de la naturaleza"²⁰

20 DESCARTES R. *Discurso del método. Sexta parte. México: Porrúa, 1980. p. 33.*

El mundo visto como objeto por el hombre, éste reducido a sujeto, producirá el paradigma tecnológico, que debe ser en este momento recontextualizado por la sociedad y la cultura, para convertirlo en potencialidad que permita la libertad en la vida bella (integral) y no la sumisión.

Es en este punto donde nos parece clave mostrar por qué la reducción del mundo a objeto de conocimiento lógico-racional, hace que el mundo de la vida estético, el mundo de la sensibilidad y de lo no cuantificable se rebele, -como lo mostramos a lo largo del desarrollo de este texto-, contra la primacía reductiva de la razón analítica. Por ello, el arte desde el Renacimiento, contiene una ambigüedad estructural que se desplegará a lo largo de la historia de la cultura moderna: por un lado es un arte de la subjetividad y por otro, de la objetividad. Se fijan leyes para la construcción de teorías estéticas de la pintura, de la arquitectura, de la música o de la poesía, y al mismo tiempo, esas leyes son rechazadas por los artistas, cuando se convierten en racionalidades performativas y homogeneizantes.

En el campo de la música, durante el siglo XVIII la imposición de leyes universales pasando por encima de las particularidades culturales generó una música imitativa y decadente, que fue rápidamente superada por los movimientos folcloristas y regionales del siglo XIX. Igualmente podemos afirmar esto para la literatura, la pintura o la arquitectura. A excepción de compositores como Mozart, Haydn y Beethoven, la mayoría de los compositores llamados clásicos, no logran superar las técnicas de composición, con la originalidad y grandeza de sus obras; por el contrario, sus obras se supeditan tanto a una cierta 'cientificidad' de la música, que ésta se convierte casi en una música producida 'en serie'. La belleza que logran estas obras menores no es la belleza producida por el orden matemático, sino que es la belleza del orden matemático. Esta sutil diferencia, es más profunda de lo que parece, pero nos muestra cómo en la Modernidad el fin se confunde con el medio. El orden matemático, la ley estética es un medio para llegar a lo bello; sin embargo, la matematicidad se convierte en un fin en sí mismo, fin que se convierte en tirano de la creación estética.

2. El paradigma tecnológico

El método, a partir de Descartes será el instrumento para llegar a un conocimiento claro y distinto. Ser el Ojo, que permitir ver más allá

de lo que podemos ver. Mientras Galileo ha inventado un Ojo para mirar al mundo exterior más allá de lo que hasta ese momento se podía ver, Descartes ha descubierto el Ojo desde el cual es mirado el mundo: el Ojo de la razón lógico-matemática.

Telescopio y Razón lógico-matemática, significan el advenimiento de la tecnología como el lenguaje, el gesto esencial de la modernidad, es decir, de la razón humana en ese movimiento que se concreta en un tipo de ciencia y de saber que ha puesto al mundo exterior al servicio del hombre.

La tecnología es entonces, un *logos*, es decir, una lógica, por tanto un tipo de racionalidad que se manifiesta en la instrumentación. La instrumentalidad nace entonces, con la Modernidad. Por ello, la idea de 'ciencia útil' que los fundadores de la Modernidad plantearon en sus escritos y en su forma de investigar, produjo no sólo la gran ilusión del progreso y del bienestar social, que son postulados de la Ilustración, sino también, y paradójicamente, la dominación inmisericorde de esa naturaleza objetivada, amputada de su sentido mítico y de su potencial poético.

Según el ideal de la Ilustración, el hombre al poner en movimiento el ejercicio de su racionalidad, llegaría a una mayoría de edad, a un estado de libertad que consistiría en que él mismo y por sus propios medios tomaría sus propias decisiones, sin la ayuda de otros. Sin embargo, los grandes ideales de la Modernidad, rápidamente comienzan a tomar formas particulares históricas, acentos distintos en las diferentes regiones de Europa, en las diferentes clases sociales, en los diferentes grupos. A lo largo de los siglos XVIII, XIX y XX, siglos en los que podemos decir entonces, se ha desarrollado **la historia de la ciencia y de la tecnología como razón instrumental**. Los intereses particulares de los grupos, clases, regiones y naciones; los intereses de los hombres y mujeres que los constituyen; han mostrado que la razón instrumental puede explicar y justificar los intereses más opuestos. Es decir, la idea fragmentaria del ser humano y del mundo, en la Modernidad, continúa su ascenso histórico: El mundo se fragmenta para poderlo analizar. Regiones y momentos de él se someten a la prueba del laboratorio. Los procesos se apresan y detienen en este sitio para poderlos analizar. Nacen las ciencias particulares que, siguiendo el modelo de la Física galileana, comienzan su exitosa carrera. Se impone la idea de objetividad del conocimiento; la verdad se reduce a verdad analítica, matemática, demostrable, verificable, el mundo como objeto, se mira como preciso.

Las relaciones entre el hombre fragmentado y reducido a sujeto y el mundo también fragmentado y reducido a objeto, que hemos dicho ya, son relaciones de tipo instrumental, con arreglo a unos fines determinados, se convierten en el prototipo de toda relación. El éxito económico y político del capitalismo burgués, se convierte en el modelo del éxito, gracias a la concepción utilitaria del mundo expresado únicamente en términos de explotación y producción. El arte va perdiendo entonces su relación con la vida cotidiana de la cultura moderna. Ante el avasallador progreso de la ciencia y la tecnología, el arte va pasando a ser un agregado de tercer orden en la constitución de sentido de la cultura, lo cual lleva a una mutilación del mundo de la vida.

3. Ciencia moderna y reduccionismo

Si miramos lo que ha sido la historia de esta fragmentación, encontramos que la división de las ciencias modernas en ciencias naturales y exactas, y ciencias sociales o humanas, tiene sentido si separamos lo humano de lo natural; la clasificación en ciencias naturales (historia, sociología, biología, química, física etc.) y del espíritu (filosofía) desde la fenomenología, nos muestra ya el intento husserliano de una nueva concepción de naturaleza donde la historia y lo que nosotros conocemos como ciencias humanas serían también naturales, en cuanto que para las ciencias sociales o humanas, el hombre sería también 'objeto' de conocimiento. La clasificación de las ciencias en empírico-analíticas, crítico-sociales e histórico-hermenéuticas, muestra (pese a su importancia desde el punto de vista metodológico) que continúa la fragmentación. Por ejemplo, la hermenéutica nos permite comprender a los seres humanos como cultura, pero no nos permitiría comprender a la naturaleza, pues ella se concibe como externalidad y objetividad cuantificable.

Mirada esta fragmentación moderna desde otra perspectiva, recordemos las álgidas discusiones entre 'los humanistas' y los 'científicos', entre éstos y los 'tecnólogos' y entre éstos últimos y los 'humanistas', sobre todo durante los años sesenta y setenta. Cada uno, enfrascado en su metodología, en sus teorías monológicas y en sus intereses de clase o de grupo, buscaba imponer su punto de vista sobre los demás, por ejemplo en cuanto al concepto de conocimiento y verdad.

Aunque las corrientes antipositivistas como el Romanticismo en arte y la fenomenología trascendental entre otras, fueron ya un

poderoso llamado de atención frente a la reducción del ser humano a sujeto y del mundo a objeto de conocimiento, las más hondas repercusiones de esta reducción, en su forma de fragmentación y pérdida de la integralidad, han marcado la esencia de la política, la ética, la educación y la pedagogía modernas, lo mismo que el desarrollo acelerado de la tecnología, violentando de manera ambiciosa y cruenta la vida misma en todas sus manifestaciones. Una de estas repercusiones, es el olvido del ser. El interés del científico moderno no está puesto en la integralidad de la cosa sino en la explicación del objeto. :

Mirada así la naturaleza, pasa ella a ser pensada no por la posibilidad esencial que ella tiene de ser, sino por lo que es desde la perspectiva de la racionalidad: objeto de explicación lógico-matemático.

En Edmund Husserl, por ejemplo, encontramos elementos para una crítica a la Modernidad monológica, cuando habla de los grados del conocimiento, es decir de la incompletitud de la verdad; ya en él los límites entre el sujeto cognoscente y el objeto (mundo natural), la línea de separación comienza a ser indefinida. ¿Hasta dónde el sujeto es sujeto y el objeto objeto? El sujeto, que para Husserl es intersubjetividad (cultural, si estamos hablando del sujeto natural y trascendental, si estamos hablando del sujeto filosófico, es decir del sujeto racional), se torna dinámico; igualmente, el mundo desde la perspectiva husserliana, ya no es más ese mundo estático, detenido, esperando ser apresado y explicado por la razón; el mundo es horizonte de posibilidades, perspectiva de perspectivas, donde la razón, que en Husserl adquiere la forma dinámica de conciencia intencional, en cuanto que se mueve, se interesa, constituye sentido para dicho mundo.

A partir de Husserl, comienza a realizarse un llamado de atención hacia que es posible pensar la ciencia como una actividad del conocer, que se mueve del sujeto al objeto y viceversa, sin caer, como lo dice el mismo Husserl, ni en un subjetivismo ingenuo, ni en un objetivismo ciego.

En su segundo momento, Husserl se desprende, por así decirlo, de la subjetividad; si en su primera época, hasta **Ideas relativas a una fenomenología pura**, Husserl era un furibundo defensor de la subjetividad en su forma de intersubjetividad trascendental, siguiendo el proceso cartesiano de dudar de todo para llegar a una ciencia fundamental a partir de una metodología que es la fenomenología, en su segunda época, que se inaugura prácticamente con la **Crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental**, Husserl descubre

que es el mundo de la vida, el apriori de toda ciencia, tecnología y en general, cultura.²¹

Sin renunciar a la subjetividad (que durante toda la modernidad continúa siendo cartesiana pese a los esfuerzos de la filosofía misma de ampliar el concepto), Husserl comienza a cuestionar un aspecto, que hasta ese momento ningún filósofo había cuestionado: el sentido de la ciencia.

"(...)finalmente todas las ciencias modernas cayeron en una crisis singular, vivida de modo cada vez más enigmático. Una crisis relativa a su sentido, a ese sentido en orden al que fueron fundamentadas como ramas de la filosofía y que portaron en sí de modo duradero. Se trata de una crisis que no ataca la especialización científica en sus éxitos teóricos y prácticos y que, sin embargo, quebranta a fondo su entero sentido de verdad. (...) La crisis de la filosofía significa pues (...) la crisis de todas las ciencias modernas en cuanto miembros de la universalidad filosófica, una crisis primero latente, pero luego, cada vez más manifiesta, de la humanidad europea en lo relativo al sentido global de su vida cultural, a su "existencia" toda"²²

En este primer capítulo, introductorio por decirlo así al origen de la crisis de la humanidad europea, y titulado **La crisis de las ciencias, como expresión de la crisis vital radical de la humanidad europea**, Husserl plantea ya el origen en la fundación de la modernidad galileana y cartesiana, como columnas endebles paradójicamente (pues los postulados esenciales de la ciencia moderna han sido exitosos en su forma de aparición: la tecnología) de la sólida modernidad.

Y es a partir de esta paradoja, que el edificio de la Modernidad se construye. La concepción fragmentaria, escindida y reductiva del mundo y del hombre, ya se esbozan en la filosofía husserliana, como las contenedoras de una crisis global, integral, no en términos de éxito sino de sentido.

21 Recomendamos aquí la lectura de este texto, publicado por editorial Crítica (Barcelona) en 1991 y del texto sobre el concepto de mundo de la vida, de José María Gómez-Heras y titulado *El mundo de la vida como apriori de la ciencia y la técnica*. Barcelona: Anthropos.

22 HUSSERL E. *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental*. Op. cit. p.p. 12-13

Por ello, el término **vital, mundo de la vida**, que Husserl comienza a elaborar a partir de los conceptos de **intencionalidad y horizonte de posibilidades**, término que en Husserl tiene un sentido eminentemente humano, racional, y subjetivo; término que además se debe interpretar como movimiento de la razón, en su tarea in-finita de autorrealizarse, en Habermas toma una dimensión absolutamente nueva a través de su concepto de razón como dialogante.

En su conferencia **La Modernidad un proyecto incompleto**,²³ pronunciada en 1980 al recibir el premio Adorno, conferencia que da origen al extraordinario texto titulado **Discurso filosófico de la Modernidad**, Habermas, plantea que la tarea de la Modernidad: la autorrealización de la razón, a través de su movimiento crítico y autocrítico, no ha terminado. La actualidad permanente de la razón, es su propia perennidad en tanto que ésta es movimiento crítico. Precisamente, la característica esencial de la ciencia en su más genuina tradición crítica, ha sido la provisionalidad de sus teorías, lo cual contrasta de manera conflictiva con los procesos de modernización científico-tecnológica, que, alejados, unos más otros menos, del sentido originario de la Modernidad, han caído en la instrumentalidad de una racionalidad con arreglo a fines.

4. Vida y Razón dialogante: la perspectiva cultural

La preocupación por la vida en su forma integral y diversa²⁴ excede intereses individuales o de grupo, a pesar de que tenga su

²³ Cfr. HABERMAS J. *La modernidad: un proyecto incompleto*. In: *La postmodernidad. Selección y prólogo de Hal Foster*. Barcelona; Kairós, 1985

²⁴ Preocupación que en los últimos tiempos ha tomado la forma de lo que estamos llamando el enfoque ambiental, como lo planteamos arriba, y que tiene características típicamente postmodernas, por contener en su interior la posibilidad del reconocimiento de las diferencias, de la heterogeneidad de la cultura y de realizar una honda crítica a la escisión originaria de la Modernidad entre la cultura y la naturaleza, es decir, entre la razón y la vida. Esta preocupación siempre ha fundamentado los cambios estéticos; a veces desde una perspectiva intelectual, otras desde una perspectiva sensible, el arte, los artistas, las formas de comprensión de mundo y de hombre que los artistas van construyendo a partir de sus propias formas estéticas de manifestación, siempre han establecido una relación de conflicto, muy crítica la mayoría de las veces, frente a esta escisión; y la pregunta, como lo anota Husserl en su *Crisis de las ciencias europeas*, Op. Cit. es por el sentido. Esta pregunta abre la puerta, para la investigación etnográfica, y en general, para la comprensión de las formas estéticas a partir de una manera de ser particular cultural. Esta pregunta voltea, por así decirlo el concepto de cultura y sus formas de construcción: ya no son éstas las que determinan a aquella, (característica que ha distinguido la etapa imperialista de la cultura moderna), ni aquella la que determina a éstas últimas (característica de un cierto 'postmodernismo' que negaría la universalidad de ciertas dimensiones de la cultura); es el constante movimiento: la vida, dentro de una cultura en sí misma y en sus relaciones con otras lo que va construyendo sentidos tanto en la dimensión científico-técnica, como en la dimensión ético-política, en la dimensión estética. La comunicación permanente en el mundo de la vida cotidiana, de los miembros de un grupo cultural y de éstos con otros, es la que determina sentidos y sinsentidos.

origen en ellos. Es un llamado a romper las fronteras de lo monodisciplinar que es la característica esencial de las ciencias de la Modernidad; de lo racional lógico instrumental, en tanto que es necesario comprender cómo las fuerzas de lo racional se cruzan con las fuerzas de lo otro de la razón lógica; y, por tanto, del mundo de las ciencias y del mundo de la vida cotidiana, que han estado separados durante la Modernidad.

No podemos negar que esta preocupación por la vida, que tiene sus raíces mismas en el énfasis desmedido que la Modernidad puso en la razón dominadora, tiene aún en la actualidad muchos rasgos reductivos. Subsiste el énfasis desmedido en que la vida es sólo la biológica; aún más, se enfatiza la defensa de ese tipo de vida en los seres humanos o en la naturaleza externa (animales, plantas y minerales), lo cual significa que la separación moderna del hombre respecto a la naturaleza, ha determinado también la exclusión del derecho a la vida: o el hombre o la naturaleza.

En nuestro intento por reflexionar sobre el sentido del arte como la manifestación más vital, nos hemos encontrado con que es necesaria la reflexión sobre la vida como campo dinámico de toda cultura. Nos hemos encontrado con que el ideal del arte: la vida bella, tiene un punto esencial de encuentro con el enfoque ambiental: el rescate de la integralidad en la diferencia.

Si la Postmodernidad es una crítica radical a la monodisciplinariedad de la ciencia moderna, y es una propuesta que implica el reconocimiento de la diversidad, la regionalidad, el contexto, es decir, las diferencias de modos de ser de la cultura, el proyecto de ciencia de la Postmodernidad, debe romper con el solipsismo de la razón monológica. Para ello, es necesario partir del sentido argumentativo y comunicativo de la ciencia. Esto ha llevado, a la ruptura de los ismos (biologicismo, antropocentrismo, científicismo, humanismo, tecnologicismo, etc.), para construir el paradigma comunicativo, donde no es la razón, sino las razones, las que entran en el diálogo interdisciplinario.

El campo descubierto por Husserl: el mundo de la vida cotidiana, es mundo de la vida simbólico, desde la perspectiva cultural comunicativa. Además de ser el horizonte de la conciencia intencional, y el campo en el cual se realiza la subjetividad trascendental como intersubjetividad, es sólo a partir del concepto de razón comunicativa y dialogante, que este mundo de la vida adquiere su más genuino

sentido desde la perspectiva de la comprensión de la crisis de las ciencias, que es la crisis de una cultura centrada en la subjetividad cartesiana, o en la objetividad galileana.

"Una primera aproximación filosófica a la reflexión sobre el papel consolidador de la cultura como plexo de fenómenos del mundo simbólico, que permitan la identidad y la diferencia de los diferentes grupos sociales y comunidades en general"²⁵

nos ha llevado a encontrar en ese plexo de fenómenos del mundo de la vida cotidiana, un esbozo de lo que puede ser el campo de trabajo de una idea integradora de cultura como manifestación de la vida. Sin embargo la primera deficiencia que hemos detectado ya en este concepto, es que continúa hablando de un mundo de la vida social, humano, desconectado conceptualmente, de la vida como fuerza más amplia y como apriori de cualquier forma de existencia. Sin embargo miramos por qué nuestra actitud cultural es antropocentrista:

"si la cultura en su sentido más originario es la conciencia de la separación y mediación del hombre respecto a la naturaleza, el objeto esencial de nuestra investigación debe ser la lectura comprensiva de las relaciones que como un denso plexo de tejidos, se estructuran de manera dinámica entre el mundo natural y el mundo simbólico construido de manera diversa en nuestras regiones"²⁶

Si para la cultura moderna, la naturaleza es una cosa separada de la cultura misma, es necesario reconocer que en el mundo de la vida cotidiana, la cultura es la forma de manifestación de la naturaleza humana. Es decir, que la cultura como construcción de mundo simbólico es el movimiento propio de la naturaleza humana. Hemos confundido muy intencionalmente por cierto, la diferencia entre el mundo cultural y el mundo natural, según la idea cartesiana y galileana, con la oposición y dominación de uno (el cultural) sobre otro (el natural). La Postmodernidad en su más genuina y ética de las actitudes, propone que la diferencia no es necesariamente signo de superioridad o de inferioridad.²⁷ La diferencia existente entre 'cultura' y 'naturaleza' ha sido dada históricamente, por significación.

²⁵ NOGUERA P. ECHEVERRI J. *Ideas acerca del concepto de cultura*, in: *Revista Anfora* # 3. Manizales: Universidad Autónoma. 1994. p.1

²⁶ *Ibidem*. p.1

²⁷ Cfr. HOTTOIS Gilbert. *El paradigma bioético. Una ética para la tecnociencia* Barcelona: *Anthropos*. 1991

"La explicitación histórica del concepto de cultura se ha dado por la construcción de horizontes donde el arte, la ciencia, la religión, la tecnología, y en general, la cotidianidad, se presentan como mundos alternos de carácter simbólico, que dialogan con la naturaleza biológica, es decir, que surgen a partir de la relación fenomenológica entre los hombres, las comunidades, las sociedades, los asentamientos humanos y el ecosistema.²⁸

Si la naturaleza humana es la cultura, ésta no se aleja de las fuerzas de la vida, sino que hace parte de ella de manera esencialmente nueva: construyendo el símbolo que tiene a su vez forma de existencia en el mundo de la vida humano. El mundo de la naturaleza vegetal, animal, estelar y abiótica,²⁹ ha sido mirado por el ser humano desde la perspectiva semiótica (y por tanto estética). es decir, desde su forma de darle significación y sentido a este espectro. Por ello se han producido la ciencia, la tecnología, el arte, las religiones es decir, la cultura humana: por el asombro, la curiosidad, la necesidad de representar, interpretar, explicar, medir imitar, transformar, profanizar y sacralizar esa naturaleza. Es decir: la interpretación de la naturaleza exterior al hombre ha sido siempre simbólica. Por ello, el concepto de mundo simbólico habermasiano no nos satisface para comprender el mundo de la cultura, pues Habermas separa el mundo material del simbólico.³⁰

Lo anterior, nos lleva a colocar dos elementos: lo simbólico y lo biótico como inseparables en la diferencia, pues al hablar de mundo de la vida cotidiana, sin colocarle los adjetivos simbólico-biótico, nos identificaría con el concepto husserliano, que evidentemente no nos ha sido suficiente aunque sí fundamental, para esta construcción del campo de reflexión acerca de la vida como esencia de la cultura, como naturaleza y como esencia del arte.

28 NOGUERA Patricia. *Op. Cit.* p.1

29 Cfr. NOGUERA P. *Hacia una Etica del respeto ambiental.* In: *Revista Anfora # 2, Manizales, Universidad Autónoma, segundo semestre de 1993* y NOGUERA P. *Etica y manejo del Ambiente.* In: *memorias Primer Seminario Latinoamericano Regional de Arquitectura Paisajista. Cali: Universidad del valle, junio de 1993*

30 Sin embargo, los conceptos de mundo de la vida cotidiana de Edmund Husserl y de mundo simbólico y racionalidad comunicativa han sido fundamentales para la construcción de nuestro concepto de cultura. Como contexto para la comprensión de los conflictos por los que ha pasado la modernidad estética.

La relación entre lo simbólico y lo biótico no supone únicamente el principio de causa-efecto, aunque desde la causalidad clásica de la ciencia experimental moderna, éste principio sea válido para cierta y muy restringida región de análisis. Supone un movimiento-flujo energético, orgánico, espacial, inespacial, tangible e intangible, surgido de la relación entre las comunidades, grupos y asentamientos humanos y los ecosistemas. Ese movimiento, ese campo de flujos, de choques, de desastres y organizaciones, de fuerzas entrópicas y fuerzas sociales, de estabilidad e inestabilidad, de historia, de creación estética³¹ es el que interesa en la comprensión del conflicto en el campo de la estética y desde nuestra posición vital. El ser humano vuelve a adquirir su territorio perdido en la Modernidad: la vida.

La reducción del hombre a sujeto de conocimiento, le ha negado hasta hace muy poco tiempo, el derecho a una vida integral, es decir, a sentir, a soñar, a fantasear y a temer. Ante la evidencia de la verdad moderna de corte fisicalista, todo temor a lo desconocido, toda emoción que transpasara los límites de la razón lógico-instrumental, todo sueño o utopía, eran desechados por irracionales, e irrelevantes para el desarrollo y progreso económico, científico y tecnológico.

Dentro del pensamiento de la Ilustración, la idea de Razón se opone a naturaleza; dentro del pensamiento postmoderno que estamos consolidando, la razón es un momento, fundamental e importante, pero sólo un momento del movimiento de la vida.

Esta visión que nos está exigiendo volver a la integralidad del mundo herido por la escisión cartesiana y galileana, no soslaya la unidisciplinariedad, ni mucho menos el éxito del método científico, y de los discursos racionales. Por el contrario, pone en alerta a los hombres y mujeres que habitamos el planeta, para no perder la perspectiva de la vida como punto de partida del pensar. Las ciencias, al iniciar la construcción de su racionalidad dialogante, adquieren una dimensión integral y comprensiva, dimensión que incluye el reconocimiento de la diferencia con otras formas de ser y de saber.

31 Comprendida ésta no como una linealidad temporal de hechos políticos o sociales, religiosos o artísticos, sino como una simultaneidad compleja de flujos de fuerzas sociales que transforman y son transformadas por el medio ecosistémico, y que tiene en cuenta este medio en su movimiento, como parte integral y estructurante de ella misma.

5. La vida bella como integración en la diferencia: dimensiones de la Postmodernidad

En nuestra mirada o perspectiva postmoderna, evidentemente hay una recontextualización de los valores y los fines alrededor de la vida, siendo la razón científico-técnica una dimensión, para lograr esa integralidad. Otra dimensión diferente a esta racionalidad, es la de la sensibilidad que se expresa en la intuición, la afectividad, y otros aspectos que como especie debemos potenciar. Si la razón lógica nos diferencia como especie, nuestra sensibilidad nos define como creadores. Nuestra naturaleza no sólo es racional-lógica; es creadora de mundos, posibilitadora de fantasías, constructora de cultura.

Por ello, y paralela a esta mirada introductoria de la constitución de las ciencias, que es la constitución de la crisis y la base misma de la Postmodernidad, la mirada que hacemos en esta investigación al movimiento autorreflexivo de la modernidad estética, no se puede leer aislada de esta crisis global. Es la escisión reductiva del hombre con respecto a la naturaleza, del yo mismo, de la naturaleza misma, de la vida y la razón, del pensar y el existir, la que ha llevado constantemente al arte y sobretodo al arte, a poner en duda la razón misma, si ésta se plantea como finalidad en sí misma.

Desde este ángulo, retomamos el gran ideal clásico griego de la democracia, de la ética o de la filosofía: lo bello, la vida bella. Esta dimensión de la Postmodernidad, no niega la dimensión de lo científico-técnico cuyas características son lo verdadero y exacto, claro y distinto de la Modernidad; lo reconoce como diferente, abriendo la posibilidad de la comunicación, argumental, discursiva, imaginativa y simbólica.

La opción por una vida bella, no excluye el derecho a la verdad científica o a los avances tecnológicos; exige sí un contexto de sentido, una apropiación crítica o recontextualización; sin ésto los derechos, así como las verdades de la ciencia o la tecnología, pasan a ser voces vacías, imposiciones, performatividades tiránicas.

La Postmodernidad como figura de la Modernidad, coloca a la razón en la dimensión que le corresponde en ese denso tejido que constituye la trama de la vida. Es por esto que se hace necesaria una mirada crítica a la historia de la cultura moderna, para encontrar dentro de sí misma posiciones estéticas que han buscado ya dimensionar en el mundo de la vida, el papel de la racionalidad.

En el capítulo primero de nuestro trabajo, mostraremos cómo, desde que se inicia el dominio de la razón subjetiva se inicia una seria duda acerca de ella misma; esta duda viene, en primera instancia, de la literatura; su mejor exponente es Shakespeare, quien trabaja, sobre todo en sus tragedias (Hamlet, Otelo, Romeo y Julieta, Marco Antonio y Cleopatra, por ejemplo) toda una reflexión sobre los límites de la razón humana, sus contradicciones, el sacrificio de la vida en aras de un racionalismo utilitario y la necesidad de la locura para comprender, desde ella, la frialdad y dominio de la razón. El artista presente desde la intuición, el desgarramiento y la escisión del hombre que pone todas sus esperanzas en el racionalismo. En este sentido, en esta duda radical frente a la razón, Shakespeare es un 'postmoderno'.³²

En el capítulo segundo, encontramos que contemporáneo a Galileo y a Descartes, aparece un arte que tiene muchos elementos 'postmodernos': ambigüedad, indefinición, inexactitud, sensualidad, intuición. Este arte es el barroco. No nos parece casual, que mientras Galileo y Descartes, cada uno desde su perspectiva, inician la modernidad científico-técnica y filosófica, modernidad cuyo punto esencial es el desarrollo de la racionalidad lógica, aparezca una propuesta estética tan plena de sensualismo y de intuición como la propuesta barroca. En este capítulo mostramos cómo el rescate de dicha intuición, sentimiento y sensualidad está en dialéctica con la racionalidad matemática presente en algunas obras de arte musical, por ejemplo en las obras que están construidas con base en la forma musical llamada fuga. Dedicaremos especial atención al drama barroco desde las excelentes reflexiones realizadas por Walter Benjamin, para mostrar la crisis profunda de la cultura moderna, que percibe el Barroco.

En nuestro capítulo tercero, miramos cómo al racionalismo del arte clásico, se opone la vitalidad. Un ejemplo claro es la obra de Mozart. En toda su obra encontramos la presencia de una racionalidad musical que crea un sentimiento vital. Como lo anotamos en nuestro capítulo introductorio, uno de los elementos básicos de nuestro concepto de postmodernidad es la crítica al imperio de la razón, imperio

32 Durante todo nuestro trabajo, colocaremos entre comillas las palabras postmodernidad, postmoderno, postmodernista y postmodernismo que sean utilizadas en contextos diferentes al contexto de la palabra misma. Esto lo hacemos con el fin de distinguir muy bien la corriente llamada Postmodernidad surgida en los años sesenta de nuestro siglo, con las posiciones de crítica radical a los racionalismos surgidos en el mismo proceso de fundación de la Modernidad y de su despliegue histórico en las diferentes figuras llamadas procesos de modernización y modernismos.

que ha llegado a ponerse por encima de la vida. En la obra de Mozart, encontramos precisamente lo contrario: cómo la racionalidad musical de la escuela de Mannheim, no domina al compositor, sino que se pone al servicio de su vitalidad, y cómo Mozart logra la síntesis entre las leyes racionales de la composición musical y el espíritu sagrado de su misma obra. Los ejemplos analizados: el Requiem en re menor, la Gran Misa en Do menor y la Flauta Mágica, dan cuenta perfecta de esta idea.

En el capítulo cuarto, el Romanticismo muestra como el espíritu se resiente profundamente por la escisión originaria, y su anhelo es reconciliarse con lo absoluto. El Romanticismo pone la razón al servicio irrestricto y tiránico de la sensibilidad y de la subjetividad psicológica. Podría decirse que con él la crisis de la Modernidad comienza a tocar fondo. Algunos ejemplos de obras musicales, nos han servido para realizar este análisis. Por supuesto algunas obras de Beethoven, Chopin o Liszt son un claro testimonio de la 'manipulación' de las posiciones del alma realizada por un cierto tipo de música plena de contrastes, golpes de orquesta, cromatismos, desmesuradas y obsesivas repeticiones temáticas. Sin embargo, el Romanticismo logra impactar hasta tal punto los cimientos de la cultura europea que agota prácticamente todas las posibilidades de creación que pueda darse desde la racionalidad estética originada en el Renacimiento italiano y flamenco. Por ello, el Romanticismo también encierra un carácter 'postmoderno'. El análisis de la obra de Thomas Mann: *El Doctor Faustus*, busca presentar al lector un claro ejemplo de la crisis del orden racional, y de la necesidad de reconciliación entre lo sagrado y lo profano.

El capítulo quinto, es una reflexión sobre la cultura como campo desde el cual es posible el carácter emancipatorio de la razón a través de su manifestación vital en el arte. Además el énfasis ético, hace referencia al peligro que pueden correr algunas tendencias postmodernas si renuncian a una cierta universalidad: que somos humanidad en las diferencias y en las particularidades. Así, no riñen dos posiciones hermosas emanadas de la filosofía moderna una, y otra de la postmodernidad filosófica: la primera plantea que "el filósofo es funcionario de la humanidad"; la segunda que "el poeta es el cantor y vigilante de la especie"³³. Ni una ni otra solas, se bastan a sí mismas. A través de la primera posición, la filosofía moderna se ha tomado el

³³ Cfr. HOYOS G. *Reflexión ética y cultura. Op. cit.*

atrevimiento de imponerle a la humanidad la autorrealización de la razón, que por supuesto se ha encarnado en razón científico-técnica. A través de la segunda se le está imponiendo a esa misma humanidad una renuncia a la reflexión, al análisis y a ejercer el derecho a pensar por sí mismos. Creemos que estas dos posiciones deben encontrarse en el mundo de la vida, perfectamente vinculadas a través de una eticidad que permita la convivencia respetuosa de razón científico-técnica, sensibilidad e intuición, según la necesidad y sentido que cada cultura, cada particularidad le imprime a estas formas universales. Esto sólo podrá darse a partir del reconocimiento de las identidades y de las diferencias que caracterizan a la humanidad.

1. LA PREGUNTA POR EL SENTIDO DE LA RAZON

Si bien, la Modernidad se constituye progresivamente desde el siglo XII d.c., es el desarrollo del mundo poético de la palabra, el discurso lógico y coherente, y su primera presentación en la literatura a través de Cervantes y Shakespeare, lo que nos indica ya la presencia de una racionalidad que está llegando a su "mayoría de edad". No nos referimos a la mayoría de edad de la ilustración filosófica, sino a la mayoría de edad de la palabra, del lenguaje como formador del mundo simbólico alternativo y representativo del mundo natural.

El nacimiento de Shakespeare en 1564 y su muerte en 1616 a la edad de 53 años, nos aseguran el momento de transición en el cual se desarrolla su vida y obra. Eclosión del humanismo renacentista, en una Inglaterra de reyes feudales, signada por las frecuentes guerras con Francia y dentro de un espíritu de crisis donde Montaigne y Maquiavelo, planteaban posiciones radicalmente opuestas acerca del sentido de lo humano.

La grandeza de Shakespeare, radica no sólo en el sentido de que crea lenguaje: con las palabras habituales realiza giros, retruécanos, sinonimias, múltiples interpretaciones y sentidos, paradojas, construcciones insólitas que enriquecen indudablemente todas las lenguas. La grandeza de Shakespeare radica también en el tratamiento que da a las contradicciones más profundas del ser humano; los ideales de la humanidad, ideales de tipo ético, estético, político o religioso, frente a las bajezas propias también del mismo hombre, como son la ambición, la avaricia, la lujuria, la envidia o el anhelo desmesurado de poder.

Shakespeare, que representa para la Modernidad una especie de *opus nigrum* en cuanto que ya es conciencia de la escisión, - concepto que desarrollaremos más adelante- es también la antesala del Barroco. Si bien los historiadores de la literatura lo sitúan en el Renacimiento, no es contradictoria la modernidad de Shakespeare. Por el contrario: ateniéndonos a la tesis que es hilo conductor de este texto y que consiste básicamente en que la Modernidad es el paso de un mundo sagrado regido por el misterio de los dioses a un mundo profano dirigido por la razón de los hombres, o, el paso de una minoría de edad de la cual el mismo hombre es culpable, a una mayoría de edad o ejercicio libre de la razón³⁴, encontramos en la literatura de Shakespeare la pregunta por la razón y por lo otro de la razón. ¿Cómo siendo el hombre un ser esencialmente racional, existen actos que se escapan a toda explicación discursiva?. ¿Cómo y precisamente, cuando la razón constituye mundo, es el mundo menos explicable para el hombre? ¿Cómo, el mundo cuantificable y profano de la modernidad ilustrada, da menos respuestas al hombre, que el mundo sagrado en el cual éste encontraba refugio y respuesta a todos sus interrogantes?

La escala de valores divina regía al hombre medieval y ni siquiera había que preguntarse el por qué, el cómo, el qué, o el cuándo. El horizonte valorativo en el que se mueve Shakespeare es un horizonte oscuro, donde la ambigüedad se convierte en dialéctica entre lo visible y lo invisible. La razón es lo visible. La sin razón es lo esencial. Esta contradicción no es sólo la contradicción humana que Shakespeare toma como motivo para desarrollar sus juegos de sentido. Es ante todo, el horizonte en el que se moverá la misma modernidad, hasta llegar a su más profunda explicitación: la propuesta vital de la superación de una cultura determinada por la razón monológica cuatrocientos años después.³⁵

Como la comprensión de la obra del artista nos permite la comprensión de su tiempo y viceversa, en las líneas siguientes miraremos un poco el sentido de lo que los historiadores del arte han llamado el Cinquecento. Trabajaremos básicamente con el ejemplo de la obra de Shakespeare, para mostrar, cómo la estética moderna, cuyo primer escalón es la estética barroca, se perfila desde este coloso de la literatura

34 Cfr. KANT E. *Respuesta a la Pregunta "Qué es la Ilustración?". In: Revista Argumentos # 14-15-16-17. Bogotá: Fundación editorial Argumentos, 1986. p.29 y s.s.*

35 Cfr. STEINER G. *En el Castillo de Barba Azul. Aproximación a un nuevo concepto de Cultura. Barcelona: Gedisa, 1991*

universal; las ideas centrales de este primer capítulo: Disolución, escisión, obra abierta; Del mundo cerrado al universo infinito y El lirismo del sujeto moderno, se desarrollan dentro de los ejemplos tomados de las obras más representativas de Shakespeare, siguiendo un camino fenomenológico, hasta llegar a la constitución del Barroco, que es la explicitación de la contradicción desde la intuición; es el movimiento de la racionalidad en la construcción de su autoconciencia.

1.1 Disolución, escisión, obra abierta

El siglo XVI es uno de los más interesantes de la historia europea, por cuanto en él se ubica el concepto de disolución de lo clásico, hacia un manierismo o exageración de los elementos estructurales de la obra política, moral o estética. En este sentido, el Manierismo, concepto que ha sido bastante reducido por los historiadores del arte de la línea materialista histórica ortodoxa, no es ni mucho menos, un movimiento del arte determinado por la moda cortesana del siglo XVI o por una burguesía lineal. El Manierismo, visto desde una posición crítica que la misma modernidad histórica nos permite construir, es la primera manifestación real de una concepción de mundo oscuro, complejo, contradictorio, polivalente, donde lo ambiguo oscurece la diáfana claridad del estatismo estético del arte clasicista, pero donde esa misma oscuridad es la que proporciona el concepto de movilidad, dinamismo, indeterminación e infinitud. Por supuesto, el Manierismo es la expresión personal de una manera estética; corresponde a la moda o momento que tiene como característica el acento sobre el individuo y el olvido del ser como totalidad; el manierismo estético es la expresión vital de la separación.

Si lo clásico en el Quattrocento era perfección de las formas, según conceptos de equilibrio, proporción, armonía y escala, emanados del neoplatonismo renacentista y de la mirada a lo griego como modelo, el Manierismo es la salida de ese mundo. Es la renuncia del artista al gobierno de las musas, para enfrentar en una soledad que por ahora no es todavía la soledad absoluta del hombre de la Ilustración, la existencia de lo deforme, lo feo, lo vil, lo miserable que hay detrás de esa aparente armonía del mundo.

El Manierismo es la manifestación vital, intuitiva y emocional del conflicto.

Pensemos, como ejemplo, en el énfasis político que a partir del siglo XVI se da a los absolutismos que posteriormente se llamarán ilustrados o a las tendencias democráticas, como es el caso de Inglaterra que ya en el XVII caracterizará su conocida monarquía parlamentaria. Si bien, la concepción del estado desde el Renacimiento tiene que ver con el desarrollo del individuo, el concepto de libertad y la movilidad económica, en el siglo XVI va tomando *corpus* a través de la exaltación del poder, que a su vez influye en la exageración cada vez más generalizada y magnificada, de la persona del monarca o de quien detenta dicho poder. El auge del retrato como arte pictórico y literario busca describir las características físicas y psicológicas del individuo que lo identifican como él y no como otro; la preocupación por la ambientación, el mobiliario, la arquitectura y el contexto urbano, ubica al individuo en determinada clase o grupo; muestra sus relaciones, sus gustos y su capacidad económica.

La exaltación del poder del individuo para quien el fin justifica los medios, separa la política de la ética, o mejor, de la moral, dándole a la primera el sentido maquiavélico pragmático y a la segunda, el sentido de relación personal con la ley divina y la separación de ésta con la vida cotidiana. Shakespeare habla, a través de Hamlet, de esta escisión, producto de la lógica pragmática. El tío de Hamlet ansía el poder del padre del príncipe; la única forma de conseguirlo es asesinando a su propio hermano y casándose con la reina, madre de Hamlet quien tiene desde hace ya tiempo una estrecha relación amorosa con su cuñado. El dolor de Hamlet, su tragedia, es la percepción de que a través de la lógica de una ética del poder, la vida y su valor pasan a ocupar un lugar secundario. Esta tragedia, que ha acompañado a la humanidad desde siempre, es percibida por Hamlet desde la razón. Por ésto encuentra que es en el mundo de la locura donde tal vez el hombre no sea capaz de cometer actos de tal vileza. ¿O es una locura tener razón, o es la locura la única razón? ¿Qué poder justo existe realmente? ¿Si todo poder es sobre otro será posible conciliar poder y justicia? El único poder justo es la democracia clásica; allí el príncipe es elegido por su pueblo y deberá servirle con todas sus fuerzas. Hamlet piensa que el poder justo es el de su padre, poder heredado por vía del linaje de sangre. ¿Qué razón lógica o justificación real hay para que ese poder sí sea justo? El deseo de gobernar que tiene Claudio -tío de Hamlet- proviene de que él siente como injusto no haber heredado el trono por causa de su segundogenitura. Como hermano menor no tuvo derecho a gobernar. ¿Es ésto justo o injusto?

En la Modernidad hay ya una aceptación de la diferencia, que no la encontramos en la Edad Media. Si ésta es homogeneizante, la esencia de la Modernidad es la conciencia de la diferencia. Para el pensamiento medieval no existe otra organización político-económica, ni otra forma de cultura que no sea la feudal cristiana. Para la Modernidad, la conciencia de la diferencia cultural es conciencia de distintos contextos y por tanto, de formas diferentes de construcción y explicitación de los valores más permanentes y trascendentales del hombre en su esencia. Uno de ellos: el valor de la justicia y en él, el de la vida. La historicidad, única manera de explicitación real de dichos valores, es el movimiento mismo de éstos, su transformación muchas veces contradictoria en diferentes contextos.³⁶

La problemática ética planteada en Hamlet³⁷ consiste en el tipo de muerte a que es sometido el padre. Es una muerte vil e ignominiosa. No muere en la guerra, ni sacrificado voluntariamente; muere asesinado por su propio hermano quien además es el amante de su esposa. El asesinato, acto que puede llegar a ser una obra de arte como lo plantea Thomas de Quincey, puede ser también el extremo más oscuro de la miseria humana. Matar a un hombre porque defiende a sus dioses, a su pueblo o a los que ama le da a dicho hombre un aura de mártir. Ser admirado siempre. Matarlo para ofrendarlo a los dioses, acto que se realiza en algunas culturas de la tierra, hace parte del rito de dicha cultura, por lo que es un acto emancipatorio y soberano. Matar a un hombre durante una contienda o duelo entre iguales, ha sido el ideal de muchos hombres. Es problema de honor³⁸ y el honor es un valor que sobrepasa la vida individual. La muerte de un hombre puede entonces constituirse, en algunos casos, en un acto de justicia y honor.

En Hamlet, Shakespeare cuestiona dos niveles de justicia: la justicia trascendental y la histórica. El espíritu de su época en disolución cuestiona también dos aspectos: el de la prevalencia de los sistemas

³⁶ Tal pareciera que estas características fueran más bien, patrimonio de la Postmodernidad. Nuestro trabajo busca mostrar, desde una visión optimista de la razón, como una racionalidad ampliada, comunicativa y permanentemente crítica, que estos son postulados del concepto de Modernidad, y que por lo tanto, la Postmodernidad sólo es posible, como crítica radical a las visiones reductivas que los procesos de modernización y los modernismos, igual que los racionalismos instrumentales de la ciencia y la tecnología, han impuesto de manera monológica a la cultura occidental.

³⁷ El tema de Hamlet está tomado de una leyenda irlandesa que data del siglo II a.C. Fue completada durante los siglos siguientes, hasta llegar a Saxo el Gramático, escritor Danés del siglo XII d.C. quien escribió la Crónica Dánica, aparecida en París en el año de 1514. Allí cuenta la leyenda de Hamlet.

³⁸ Véase el duelo entre Bolimbroke y Mowbray en Ricardo II de William Shakespeare.

cerrados clásicos y el de la secularización del arte, la ciencia o la política. Shakespeare no cuestiona el acto del asesinato, justificado históricamente, sino la intención degradante, inhumana y sucia del crimen. En esto radica la trascendencia de la lectura que hace de su época. La separación entre la ética y la política marca también la separación entre el comportamiento moral del individuo y el manejo que el hombre hace del Estado o de la ley. El dolor de Hamlet, es el dolor causado por esta separación que da lugar a una doble moral que será el estigma del racionalismo burgués occidental.

La separación o disolución llevará al escepticismo metodológico de Descartes quien hacia el siglo XVII -y ante la barahúnda de ideas y verdades cada vez más lejanas de un tronco común, cada vez más determinadas por ese individuo poderoso y utilitario-, propone dudar de todo para llegar a algo de lo cual no se pueda dudar. No es casual que haya llegado al Cogito ergo sum o sea al 'pienso luego existo' que es la razón centrada en el yo. Si Hamlet, simulando la locura quiere ser el más racional entre los racionales, y, por vía de la lógica, quiere mostrar la culpabilidad de Claudio a partir de la representación teatral de los hechos; si Hamlet renuncia a la razón aparente y cotidiana, para poder llegar por vía de la aparente locura a descubrir la verdad, Descartes, renuncia a todo lo que se ha constituido en verdad -aparente según él- para descubrir lo que realmente es verdad indubitable.

El 'Ser o no ser' de Hamlet, su problema esencial, se traduce, desde la reflexión cartesiana, en términos de conocimiento. El conocer es la garantía de la existencia en Descartes. La crisis de identidad Shakespeariana es la misma de Descartes. En el primero la crisis sólo puede tener salida fuera de la razón. En el segundo es la razón quien permite dicha identidad. Si Shakespeare intuye la escisión por la razón, Descartes propone la reconciliación por vía de la razón. En tal sentido tanto uno como otro, explicitan la dialéctica de la razón: ser y no ser; escisión y reconciliación.

1.2 Del mundo cerrado al universo infinito³⁹

El concepto de humanismo había llegado a su máxima expresión durante el primer renacimiento o Quattrocento siendo el arte, por

39 Este subtítulo, que es el nombre de la excelente obra de Alexander Koyré, sugiere el paso progresivo de los sistemas cerrados a la concepción de Obra abierta, título a su vez del libro de Umberto Eco que citaremos a lo largo de este trabajo.

supuesto, la más elevada expresión de este concepto. La humanización de las formas pictóricas sin perder por ello su sentido de belleza ideal a la manera neoplatónica estaba en relación necesaria con el sentido de experiencia. El más importante ejemplo de esta relación es la obra de Leonardo Da Vinci. La búsqueda de una nueva perspectiva obedecía a un nuevo modo de ver el mundo, modo donde predominaba el hombre y sólo desde su perspectiva era que debía ser mirado dicho mundo e incluso Dios.

Sin embargo esta perspectiva del primer renacimiento, tenía un rasgo eminentemente objetivo: la geometría. La perspectiva moderna rompe en cambio con ese rasgo de objetividad; cada uno ve de manera diferente al mundo y al otro. El Manierismo hace parte ya de esa individualización de la perspectiva. Si la perspectiva de Leonardo es un primer paso racional a la modernidad pictórica, la perspectiva manierista anuncia la deformidad del ser. En la concepción clásica, la geometría de la forma permite un alto grado de perfección cuyo concepto está ligado con el de forma ideal. Existe entonces en lo clásico una gran tendencia a lo estable; la geometrización sistemática del mundo davinciano es de todas maneras una propuesta de sistema cerrado; de sólido platónico que se abastece, sostiene y apoya de sí y en sí mismo.

La perspectiva manierista tiene un lado 'oscuro', fuera de toda geometría, de toda 'claridad'. Es sombra absoluta o claroscuro. Es contraste, insinuación, puerta entreabierta al misterio inexplicable desde todo discurso de eso otro de la razón. La forma comienza a ser inconclusa, indeterminada. Se inicia el desarrollo de la forma abierta. Si la preocupación estética del clasicismo renacentista se centra en la claridad y distinción de la forma, la preocupación del manierista radica en expresar los problemas que se originan en la frontera. Representaciones de sucesos que comienzan siendo claras, poco a poco pueden tornarse oscuras. ¿En dónde se origina el ser y cuál es el ámbito del no ser? En la estética clasicista la respuesta está dada por la identidad y correspondencia entre lo ideal y la forma como se explicita. En la estética manierista, la pregunta da lugar a diferentes respuestas todas inconclusas.

Para la estética clásica renacentista la solución geométrica que permite en la pintura expresar tres dimensiones en sólo dos, expresa la concepción tridimensional del hombre mismo y del mundo en el que vive, no sólo desde el punto de vista óptico, sino desde el punto de vista del hombre como eje: punto de partida, camino y punto de llegada

de sus mismas acciones e ideales. La estabilidad de esta estética se pierde con el crecimiento desmesurado de ese yo-centro, pérdida que da lugar al nacimiento de múltiples tendencias manieristas que a su vez culminarán con la propuesta barroca y con todo el desarrollo de la modernidad artística.

Por otro lado, la desestabilización constante del concepto del yo en la Modernidad apresurará y fundamentará los movimientos más profundos del espíritu en todas las direcciones: política, ética, ciencia y la misma filosofía tratarán a su vez de buscar esa añorada y ahora nostálgica estabilidad clásica obteniendo sorprendentes resultados explicitados en el espíritu moderno. La disolución de valores que desde el punto de vista de la cultura tiene en mucha parte su asiento en Italia obedece al movimiento económico y social suscitado por la burguesía que desde el siglo XII d.C. ya llevaba en alto la bandera de la libertad y la igualdad en su forma positiva. Un lenguaje estético que significara estos dos ideales burgueses era, sin duda, el lenguaje clásico. El sentido de significación que podía tener una catedral gótica ya no servía para los intereses de la burguesía del Quattrocento italiano; ahora era necesario un lenguaje profano que explicitara más claramente los intereses modernos de la burguesía y su deseo de romper los lazos con los gustos clericales. Si la sensualidad espiritual del Gótico, había dado paso a la sensualidad formal de la obra de arte renacentista, el lenguaje plástico debía buscar nuevas formas de identificación. El arquetipo, el modelo histórico acorde con los deseos de las clases burguesas europeas del siglo XV d.C. es indudablemente Grecia clásica y Roma republicana. Lo grecorromano se convierte en el paradigma de la cultura moderna.

Pero la escala de valores clásicos entra en contradicción con la escala de valores medievales. Esta contradicción es la que muy pronto será el origen de la escisión moderna en el sentido cultural. La herencia medieval cristiana basada en la culpa y la redención ya anunciaba el espíritu trágico de Occidente. Con la consolidación del humanismo se logró un primer momento de reconciliación que decididamente resultó endeble. Querer encontrar en el mismo hombre la respuesta a interrogantes que lo trascienden era una contradicción. Era necesario el ámbito de lo sagrado para, desde allí, comprender la limitación humana; sin embargo, el humanismo renunció a ese ámbito y la *praecisio mundi* o el mundo cuantificable permitió respuestas que nunca el hombre imaginó⁴⁰. Las verdades extraídas de ese mundo cuantificable

40 Cfr. JANKE, W. *La Postontología. Traducción e introducción: Guillermo Hoyos V. Bogotá: Oficina de publicaciones de la Universidad Javeriana. 1988*

eran de tal evidencia que el mundo de lo sagrado ya nada tenía que hacer. Sin embargo existían numerosas preguntas y fenómenos del mismo hombre que no pudieron ser respondidas o explicados respectivamente, por las verdades del mundo cuantificable, lo que llevó a la crisis de la ciencia y en general de la cultura occidental, crisis cuya esencia es la separación y cuya propuesta de reconciliación está esencialmente en una transformación radical del concepto de cultura, transformación que tiene su sentido en una conceptualización acerca de los valores, que permita reconstruirlos permanentemente ⁴¹.

Shakespeare nos permite una lectura del valor en conflicto. ¿Por qué el príncipe Hamlet tiene que simular demencia para poder cumplir con el terrible destino de vengar el asesinato de su padre? Porque dentro de la exaltación de la razón humana realizada en el Renacimiento era imposible hacer tal acto a no ser que se simulara demencia. Pero la tragedia está en que a pesar de la razón el destino se impone. El hombre debe renunciar a ser para poder ser.

Hamlet es libre en la medida en que acude a la sin razón para cumplir con la conciencia de su existir, que es su destino. Puede comprender el destino, leerlo, pero no renunciar a él. Lo que está detrás del personaje triste, demente, obsesionado, angustiado y solo, es el problema de la libertad. Renunciar a ella, sería volver a la lucidez de la razón. La locura transgrede los límites de la razón, por lo cual su simulación no es un acto falso en Hamlet, sino la constatación del dolor humano frente a la miseria de sí mismo. Es la sin razón de la razón y la razón de la sin razón. Este derrumbamiento de la utopía de la razón que se abastecería a sí misma por completo y respondería todas las preguntas, está ya en Hamlet, Lear, Otelo y Macbeth. Las tipologías humanas que se representan a través de estos personajes, se convierten en arquetipos que trascienden todo espacio-tiempo. Son de todos los tiempos. A través de ellos se devela el conflicto de la naturaleza y la razón humanas: la contradicción entre lo que el hombre quiere racionalmente y lo que se siente impelido a hacer por móviles diferentes a la lógica. El destino en la modernidad shakespeariana no es el destino griego cuya esencia estaba en el mandato de los dioses. El destino del hombre moderno está en su propia esencia: la tragedia de la separación entre su naturaleza y su razón. Ya no es el oráculo quien le dice al

⁴¹ Cfr. STEINER, G. *Op. Cit.* y ELIADE, M. *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: editorial Labor/ Punto Omega. Sexta edición, 1985

hombre su destino. Es el hombre mismo quien descubre a través de su experiencia natural y racional, las limitaciones de la razón misma y la peculiaridad de su miseria.

El problema del destino es trabajado por Shakespeare con categorías modernas como las emanadas de la reforma, donde la libertad, como nos lo mostrara Kant tres siglos después, sólo puede realizarse bajo la ley moral o imperativo categórico.

La enfermedad de Hamlet es moral y está dentro del contexto del cuestionamiento originado por la reforma luterana a los dogmas eternos del cristianismo, que habían permanecido gracias a la incuestionable autoridad del Papa, así su comportamiento y las acciones de los prelados y altos jefes de la iglesia, no coincidieran con los principios derivados de la doctrina cristiana. ¿Dónde está entonces, la ley moral fundamento de la libertad? Si no hay moral no hay libertad. Si no hay posibilidad de libertad, no tiene sentido la existencia; si la razón propone la ruptura con el dogma, la razón es una propuesta libertaria. ¿Pero qué es la razón? Hamlet, al transgredir desde la lucidez de su razón, la razón misma está mostrando su falta absoluta de fe en la razón y en toda moral emanada de ella. La enfermedad moral de Hamlet es el vaticinio de que un monstruo enorme crecerá si esa razón no se cuestiona a sí misma, no se comprende como limitada, como histórica y como heterónoma. El amor al hombre hace que Shakespeare escriba en algunas obras la propuesta de reconciliación. Para que ésta se realice, es necesario la expiación de la culpa y el perdón. **Trabajos de Amor perdidos** es ese drama donde el perdón prevalece sobre todas las demás cosas. Hay esperanza en Shakespeare; una esperanza intuida en que la razón entre en razón. **En Comedia de las equivocaciones** Shakespeare trata de salvar al hombre de sus posibles errores, presentándolo bajo la metáfora de los gemelos que sirven a otros gemelos. Durante el drama los gemelos se confunden, pierden su propia identidad, mostrando el autor un concepto de yo dinámico, contradictorio y muchas veces irreconocible.

La realidad en los artistas del siglo XVI, se representa como cambiante, deforme y contrastada. Hay un enfrentamiento entre dos extremos estructurantes de lo humano: la razón y la fe como postura irracional frente a lo sagrado. Estos dos aspectos definen un sentido de libertad y de yo, conceptos contradictorios en sí mismos. Shakespeare, a lo largo de su obra, construye el concepto de hombre desde sus múltiples facetas. Los arquetipos o las tipologías humanas

creadas por el poeta son universales, tienen en cuenta las diferencias culturales y logran mostrar valores que, si bien se expresan de diversa manera en las diferentes comunidades humanas, permanecen esencialmente idénticos: el amor, el odio, la fidelidad, la traición, la vida, la muerte, la verdad y la falsedad.

Shakespeare interpreta el sentido de disolución de su tiempo, lo cual nos asegura su actualidad y por tanto el escritor clásico que ha sido desde su muerte. Sufre las tensiones existentes entre el desarrollo de la ideología burguesa y la escala jerárquica de valores feudales. El artista del siglo XVI puede tomar varios caminos: trabajar para las cortes, realizar su obra de manera independiente o trabajar para las familias burguesas de alto poder económico, viviendo una especie de situación híbrida que necesariamente repercutía en su obra. Sin embargo el fenómeno de las agremiaciones de artistas y artesanos que desde el prerrenacimiento permitió una mayor libertad al acto de crear facilitó que el artista mostrara cualidades, comenzara a destacarse por su obra y llegara a ocupar un sitio de importancia dentro de la sociedad europea.

Shakespeare llega a Londres hacia 1586, habiéndose separado de su esposa Ana Hathaway con quien había contraído matrimonio en 1582 en la aldea de Shottery en las cercanías de Strafford, pueblo natal de nuestro autor. En Londres, hacia 1590 ya se ha hecho un nombre como actor y como poeta.⁴²

Se apoya por una parte en sus compañeros de escena, y por otra, en la ayuda que le presta la reina Isabel. Hay una cierta independencia del artista, puesto que la misma compañía de teatro que posteriormente él mismo forma, recibe las ganancias de las presentaciones y éstas son repartidas entre los actores. Una vez que Shakespeare forma su propia compañía, se construye un teatro: El Globo, cerca de la casa del poeta, con el apoyo de la nobleza aficionada al drama, pero que le permitiera tener cierta independencia.

42 "Ya ha hecho amistad íntima con Heringe y Condell; frecuenta la sirena dividida en dos campos: el de los clásicos y el de los eufistas. Allí se reúne con Salden, Donne, Sidney, Lily, Tomás Naseh, Jorge Peele, Marlowe, la mayor parte poetas y autores dramáticos del tiempo. Frecuenta los comediantes de Mewington Butts, la compañía de Pembroke, los servidores de lord Strange, los niños de San Pablo. En fin, debuta, escribe, da su primera obra, triunfa. ¡Es Shakespeare! Las brillantes relaciones no tardan en llegar. Conviértese en compañero del Conde de Essex, en amigo del conde de Sothampton; procúrase un escudo de armas; asciende a autor favorito de la reina Isabel ... Hasta alcanzar esta posición ha pasado por las duras pruebas de la novatada y por los largos días de la escasez, compañera inseparable de las buenas letras»

SHAKESPEARE W. *Obras Completas* Madrid: Aguilar, 1927 p.27 Estudio Preliminar.

Esta ambigüedad está presente en el arte de los siglos XVI y XVII y vemos cómo su determinación no sólo está dada por la circunstancia social, sino que además obedece a la separación interna que se va convirtiendo en conciencia del hombre moderno.

En **Romeo y Julieta**, esa hermosa tragedia escrita por Shakespeare en 1596 a la edad de 32 años, hay una simbiosis de las dos escalas de valores que entran en el conflicto manierista. El amor vivido por los amantes es sensual, no es el amor espiritualizado y abstracto del medioevo sino el amor humano, pleno de deseo, como lo expresa Julieta a Romeo en la escena II del Acto II:

"En verdad arrogante Montesco, soy demasiado apasionada, y por ello tal vez tildes de liviana mi conducta. Pero créeme hidalgo, daré pruebas de ser más sincera que las que tienen destreza en simular. Yo hubiera sido más reservada, lo confieso, de no haber tú sorprendido, sin que yo me apercibiese mi verdadera pasión amorosa. Perdóname por tanto y no atribuyas a liviano amor esta flaqueza mía, que de tal modo ha descubierto la noche oscura"⁴³

El amor en **Antonio y Cleopatra**, es, de igual manera, profundamente sensual, e igual que el de Romeo y Julieta, está signado por la tragedia. Uno se pregunta si el amor, ideal renacentista enmarcado dentro de la belleza, es imposible o si su realización está necesariamente ligada a la muerte o determinada por la duda, el dolor y el olvido.

En el poeta manierista hay cierto escepticismo frente al amor. La realidad del Cinquecento y del siglo XVI, hemos visto, es la realidad de la deformación. Las formas perfectas renacentistas, permitían la ensoñación de un amor puro y perfecto. Las formas manieristas sólo permiten la ruptura: el amor eterno, los juramentos que leemos en **Los dos hidalgos de Verona** son rotos por la atracción sensual de la belleza de una persona distinta a la que con tanta vehemencia se ha jurado amor. El amor no es lineal, plano, estable. Shakespeare se encarga de revelar las nuevas condiciones del amor en la Europa moderna. Son condiciones que habían existido siempre, pero que ahora se expresan abiertamente y de manera contradictoria, cuando se pretende que el descubrimiento de la belleza en alguien lleve al amante a la infidelidad.

⁴³ *Op. cit. Romeo y Julieta, p.275*

¿Acaso no era la belleza en el renacimiento una propuesta armoniosa? El delirio manierista rompe con esa pretendida armonía a través de la explicitación de ese desequilibrio presente en todos los sentimientos humanos. Si el concepto de belleza renacentista correspondía a un ideal platónico, el concepto de belleza manierista corresponde a la psicología del ser humano, al movimiento de la materia, a la vitalidad del mundo en construcción.

Esta mundanización se expresa en un concepto de realidad conflictiva que se manifiesta en el arte, cuyo uno de los más genuinos ejemplos lo encontramos en la poesía y la dramaturgia shakespeariana. Todos los tiempos son los tiempos de Shakespeare porque a través de su obra el artista percibe y profetiza los conflictos entre la naturaleza humana y la razón.

1.3 El lirismo del sujeto moderno

El amor y la muerte son binomio inseparable que acuña las mejores obras del poeta. Amar hasta la muerte, morir de amor, desear la muerte dulce del amor, amar el dolor por amor o descubrir que el amor comporta muerte, que amar es la más grande de las tragedias o la más feliz de las muertes. Estos temas fundamentales en la psiquis humana salen a la luz en el arte moderno. Por ello, el amor en todas sus manifestaciones es centro temático de la obra de Shakespeare.

El amor, aquel que hace desear la muerte frente a la separación, se expresa en este verso de suma belleza lírica:

"Unos dicen que tu defecto es la juventud; varios que la frivolidad; aseguran otros que tus atractivos son la mocedad y el simpático buen humor; gracias y defectos adóranse de consuno en mayor grado; cambias en gracia los defectos que te incumben.

Como en los dedos de una reina en el trono, la joya más común será tenida por de un alto precio, así los errores que se advierten en ti se transforman en verdades y pasan por cosas legítimas.

¡Cuántos corderos engañaría el cruel lobo si pudiera dar a sus miradas la expresión del cordero! ¡Cuántos admiradores seducirías si quisieras emplear todo el poder de tu condición!

Pero no lo hagas: te amo de tal manera que pues eres mío, mía es tu buena reputación."⁴⁴

Shakespeare reconoce la condición ideal del amor; la necesidad que tiene el amante de ver virtudes y cualidades en los defectos del amado. Cierta sensación de engaño, para vivir el paraíso del amor.

El amor nace como poderoso impacto. Desdémona, esposa de Otelo el moro de Venecia, se ha enamorado de éste, porque las narraciones maravillosas de las batallas, las victorias, las expediciones que Otelo ha emprendido y ganado y que lo han hecho convertirse en el favorito del Dux, la han deslumbrado. De la imagen que Otelo ha construido, ella tiene la mejor parte, la más perfecta, la más bella: la imagen del honor, la honestidad y la valentía. Esto hace que Desdémona le sea fiel y obediente a Otelo, aunque parezca que le engaña con Cassio. Este ardid anecdótico no desvirtúa en absoluto el valor del amor de Otelo y Desdémona, que por supuesto va de la mano con el deseo de la muerte ante la separación.

Cuando el Dux pregunta a Desdémona qué es lo que ella desea como esposa de Otelo, ahora que él parte para la guerra, ella responde:

"Que he amado al moro lo suficiente para pasar con él mi vida: el estrépito franco de mi conducta y la tempestad afrontada de mi suerte lo proclaman a son de trompeta en el mundo. Mi corazón está sometido a las condiciones mismas de la profesión militar de mi esposo. En su alma es donde he visto el semblante de Otelo y he consagrado mi vida y mi destino a su honor y a sus valientes cualidades. Así, caros señores, si se me deja aquí como una falena de paz, mientras él marcha a la guerra, se me priva de participar en los ritos de la religión de la guerra por la cual le he amado, y tendré que soportar por su querida ausencia un pasado interín. Dejadme partir con él."⁴⁵

Desdémona no quiere separarse de su amado. El dolor de la posible muerte en combate, con él, es dulce y suave, mientras que el de la separación es amargo y lleva consigo un deseo de muerte producto del sinsentido que proporciona la ausencia del amado.

⁴⁴ *Ibid.* p. 2177

⁴⁵ SHAKESPEARE W. *Obras completas. Otelo. Acto I, escena III.*

La admiración, que es la proyección del yo en el otro a través del deber ser, es un elemento fundamental en la poética clásica. Los prototipos estéticos del Renacimiento, se fundamentan en el concepto platónico de ideal, concepto que es la realidad de la obra de arte. Shakespeare no deja que la tensión dramática de la admiración como punto de partida del amor llegue a la desilusión. Esta sería la renuncia al ideal. Prefiere dar muerte al personaje o sumergirlo en la locura o en el frenesí de la pasión, que dejarlo desdibujarse para convertirlo en común y corriente.

Es la muerte a tiempo, cuando todavía no se ha saboreado la amargura de la mediocridad, la duda frente al amor del otro o la superficialidad epidérmica de un amor basado en la belleza física. El descubrimiento de todas estas realidades alternas a la realidad fantástica del amor, es lo que hace que Shakespeare conduzca a sus personajes con gran maestría a la muerte, para resaltar la grandeza del amor y no su talón de Aquiles.

Desdémona, como la mujer enamorada, afronta con valentía los reclamos de su padre y no duda en afirmar que su obediencia ya no es exclusiva hacia su padre, sino que el amor hacia la grandeza de Otelo tiene consigo el sentido de sumisión y obediencia:

"Mi noble padre, noto aquí un deber compartido. Os estoy obligada por mi vida y mi educación. Mi vida y mi educación me enseñan qué respeto os debo. Sois el dueño de mi obediencia, ya que hasta aquí he sido vuestra hija. Mas he aquí mi esposo; la misma obediencia que os mostró mi madre, prefiriéndoos a su padre reconozco y declaro deberla al moro, mi marido"⁴⁶

¿Dónde comienza a prefigurarse la fisura de la necesidad de la muerte?

Otelo comienza a descubrir por equívocos e intrigas de Yago, que Desdémona no le ama como él cree, que es una mujer epidérmica y vanal, no profunda como él lo pensaba y que su belleza no es garantía de su honestidad, sino medio veleidoso, para obtener el placer momentáneo de una pasión grosera.

⁴⁶ Otelo, Acto I, Escena III

Y cuando Otelo descubre que el amor tiene un precio muy alto: el dolor, sólo la muerte acaba con éste de un tajo:

"No me convertiré en celoso porque se me diga que mi mujer es bella, que come con gracia, gusta de la compañía, es desenvuelta de frase, canta, toca y baila con primor. Donde hay virtud estas cualidades son más virtuosas. Ni la insignificancia de sus propios méritos me hará concebir el menor temor o duda sobre su infidelidad, pues ella tenía ojos y me eligió. No, Yago; ser menester que vea antes de dudar; cuando dude he de adquirir la prueba; y, adquirida sea, no hay sino lo siguiente: dar en el acto un adiós al amor y a los celos"⁴⁷

Esta última frase es premonitoria de la muerte, extremo del binomio radical y trágico. Decir adiós a ambos sentimientos en un acto, sólo se concibe en y por medio de la muerte. Es el más elevado homenaje que amante alguno puede hacerle a su amado. Es la categoría temática que dentro de la literatura ha inspirado a tantos. La imposibilidad del amor o su posible realización en la muerte. Goethe se suicida a través de su personaje Werther; Sábato mata a su amada, asesinando a María Iribarne en su novela *El Túnel*. La única forma de acabar con todo es por medio de la muerte, trágico final, destino sin apelación del hombre de todos los tiempos.

En *Antonio y Cleopatra*, la muerte tiene otro significado frente al amor. No es la muerte para destruir la mediocridad de quien no cree hasta el fondo en el amor de su amado. Es la muerte que mediatiza el encuentro con el amado, que pone fin a la imposibilidad. Es la muerte necesitada, como en *Romeo y Julieta*, para unirse eternamente sin los obstáculos de este mundo contradictorio.

El amor de Cleopatra es loco, desenfrenado, obsesivo.

"¡Oh Carmina! ¿Dónde piensas que esté en este instante? ¿En pie o sentado? ¿se pasea o va a caballo? -¡Oh, caballo feliz por llevar el peso de Antonio! Marcha orgulloso, caballo, porque ¿sabes a quién llevas? Al semi Atlas de esta tierra, brazo y borgoñota del género humano. Ahora habla entre sí o murmura: "¿Dónde está mi serpiente del

47 Otelo, Acto III, Escena III

viejo Nilo?" Porque así es como me llama. Vamos. He ahí que me nutro del más delicioso veneno." ⁴⁸

Y más adelante, dirigiéndose a Alejas, en la misma escena, vuelve Cleopatra a mostrar la exaltación de su amor compartida con Antonio quien le ha enviado una perla con Alejas, emisario suyo. Alejas dice de Antonio o que "la última que ha hecho, querida reina, ha sido besar, el último de los besos mil veces redoblado, esta perla de oriente" que es regalo de Cleopatra.

Es un amor no ya producido por una admiración sin límites, de parte de uno hacia el otro, sino de una admiración mutua donde el poder de los dos amantes juega un papel decisivo dentro de la categoría de la muerte. Ambos son capaces de renunciar realmente al poder, y, finalmente, optar por ella para estar cerca y para siempre.

El poder, buscado codiciosamente sucumbe ante la fuerza del amor. Se convierte aquel en un reducto vil y sin sentido. Ningún poder puede hacer que la realidad sea otra. El dolor de Cleopatra cuando recibe el mensaje del matrimonio de Antonio con Octavia es expresado con gran fuerza como sigue:

"¡Oh! Quisiera que hubiese mentido, aún cuando la mitad de mi Egipto hubiera de sumergirse y transformarse en una cisterna de serpientes escamosas. Anda, retírate de aquí, aunque tuvieras realmente el rostro de Narciso, me aparecerías en verdad repugnante. ¿Se ha casado?"

Y en la misma escena dice Cleopatra, agobiada por el dolor:

"Condúceme fuera de aquí. Me desmayo. -Oh, Iras, Carmiana, ¡Bah! poco importa ... ve a encontrar ese muchacho, mi buen Alejas. Ordénale que te describa la persona de Octavia; que te informe sobre su edad, sus inclinaciones y que no olvide el color de su cabellera. Tráeme la respuesta acto seguido. Que parta para siempre ... -¡pero no! que no parta ... ordenad a Alejas que me traiga los informes acerca de la estatura de ella. Ten compasión de mí, Carmiana, pero no me hables. Llevadme a mi habitación."⁴⁹

⁴⁸ SHAKESPEARE W. *Cleopatra y Marco Antonio. In Op. Cit. Acto II, Escena V*

⁴⁹ *Ibid. Acto II, Escena V*

No hay poder frente al dolor de la pérdida irremediable del amante. Así se domine el mundo, si no hay amor no hay nada. Por ello Antonio deja la posibilidad de poder. Sigue a Cleopatra, dejando así, "que su voluntad fuese dueña de su razón". No le importa el ridículo; está con su amor y, aunque hay momentos en los que se siente acorralado, en los que vislumbra cada vez más de cerca la necesidad de la muerte frente a la pasión del amor, un beso de los labios de Cleopatra, lo reivindican con la vida... "¿dónde estabas, corazón mío? ¿Oyes señora? Si regreso una vez más del campo de batalla para besar esos labios aparecerá todo sangrante; yo y mi espada conquistaremos nuestra crónica. Todavía hay esperanza" dice Antonio a Cleopatra dentro de un diálogo conflictivo. Sin embargo, el amor los hace cada vez más ellos mismos el uno en el otro como lo plantea Cleopatra: "Hoy es el aniversario de mi nacimiento; había pensado pasarlo tristemente, pero puesto que mi señor ha vuelto a ser Antonio, seré Cleopatra"

El descubrimiento que hace Antonio de su ser para el amor, es también el de su ser para la muerte. Sabe que su renuncia y su entrega al amor, son el camino de la muerte y así lo premoniza:

"Servidme esta noche; quizá sea el término de vuestra obediencia; probablemente no me veréis más, o si me véis sea la sombra mutilada de mí mismo. Tal vez mañana sirváis a otro dueño. Os contemplo como un hombre que está de despedida. Mis honrados amigos, no os licencio; al contrario, como un amo enlazado con vuestro servicio no os abandono hasta la muerte. Servidme dos horas esta noche, no os pido más, y que los dioses os recompensen"⁵⁰

La muerte se da como término y, paradójicamente como inicio del amor. Llega porque el honor militar se ha perdido, pero después de la muerte hay una eternidad donde todos los amores se realizan y el honor es el amor mismo.

Y, finalmente, es en **Romeo y Julieta** donde Shakespeare funde de manera perfectamente poética, el eros y el thánatos en los que se inscribe la tragedia humana. Toda la obra premoniza la muerte. De hecho, el sentimiento de amor, hace que Romeo sienta la otra cara de la vida, como cuando por ejemplo, al iniciarse la obra, Romeo le comenta a Benvolio:

⁵⁰ *Ibid. Acto IV, Escena II*

"¡Ay! Que el amor que lleva siempre vendada la vista halle sin los ojos camino franco a su voluntad ... (y luego al amor que siente por Julieta y al odio existente entre las dos familias, dice:) Mucho de qué hacer aquí, el odio, pero más el amor. Por tanto, pues, -¡oh! amor pendenciero. -¡oh, odio amoroso! -¡oh, suma de todo, primer engendro de la nada! -¡oh, pesada ligereza, grave frivolidad! -informe caos de seductoras formas! -¡pluma de plomo! -¡humo resplandeciente, fuego helado! -¡robustez enferma, sueño en perpetua vigilia, que no es lo que es! Tal es el amor que siente, sin sentir en tal amor, amor alguno ..."⁵¹

Romeo ama lo prohibido, ama a una mujer de una familia enemiga de la suya desde tiempos atrás. Ama lo que debería por honor odiar. Sin embargo el amor de estos dos jóvenes, lo mismo que todas las obras grandes, trasciende la anécdota para buscar en la profundidad de la psiquis humana una respuesta a la pregunta por el amor y la muerte como inseparables, o más bien, una pregunta a la respuesta involuntaria del amor. Romeo sabe que sufrirá hasta morir. Siente ya la presencia de la muerte cuando piensa en Julieta: "He abjurado del amor (le dice a su primo Benvolio en la misma escena I del Acto I), y con este voto vivo yo muerto, que sólo vivo para contárselo ahora"

Igualmente ella presente desde el principio la agonía del final: "-¡Mi único amor, nacido de mi único odio! Demasiado pronto le vi sin conocerle, y demasiado tarde le he conocido. -¡Prodigioso principio de amor que tenga que amar a un aborrecido adversario!"⁵² pero la atracción de la luz es más fuerte que la de la sombra, así la luz nos enceguezca. Por ésto es que Romeo compara a Julieta con el sol.

"Surge esplendente sol y mata a la envidiosa luna, lánguida y pálida de sentimiento, porque tú su doncella, la has aventajado en hermosura ... Dos de las más resplandecientes estrellas de todo el cielo, teniendo algún quehacer ruegan a sus ojos que brillen en sus esferas hasta su retorno. ¿Y si los ojos de ella estuvieran en el firmamento y las estrellas en su rostro? ¡El fulgor de sus mejillas avergonzaría a esos astros, como la luz del día a la de la lámpara! ¡sus ojos lanzarían desde la bóveda celeste unos rayos tan claros a través de la región etérea, que cantarían las aves creyendo llegada la aurora! ..."⁵³

⁵¹ *Romeo y Julieta, Acto I, Escena I*

⁵² *Ibid. Acto I, Escena V*

⁵³ *Ibid. Acto II, Escena II*

Y después de esa alucinante aparición que es el amado, viene el reposo, la delicia de la ensoñación. Una especie de letargo suave, donde la calidez del contacto amoroso permanece. Así, ojalá la muerte venga para eternizar el instante de la dicha.

"Cariño, ¡buenas noches! este capullo de amor, madurado en el hálito ardiente del estío tal vez se haya convertido en flor galana cuando volvamos a vernos. ¡Buenas noches, buenas noches! Tan dulce reposo y sosiego alcance mi corazón, como el que alienta dentro de mi pecho"⁵⁴

Y al final de la obra, realmente la muerte presencia el eterno amor de los amantes.

El lirismo toma una nueva forma en la modernidad literaria. Es la consolidación del yo en el otro y del otro en el yo. Muerte y vida, como dos elementos antitéticos se unen a través de la relación amorosa, para establecer la confrontación de la subjetividad en su movimiento constante del ser al no ser. El amor en la Modernidad también se halla escindido y su única forma de realización es aquella que trasciende el instante: la eternidad. La mujer expresa su amor; se convierte en parte activa de la relación y toma determinaciones profundas.

El concepto de amor en el medioevo tenía como base la contemplación ideal de la 'amada inmóvil', estática, por parte del caballero amante. El erotismo desvirtuaba el sentido eminentemente espiritualizado del amor; el erotismo pertenecía al plano de lo profano, mientras el amor habitaba el ámbito de lo sagrado. Al establecerse la primera reconciliación de estos dos ámbitos a partir de la literatura prerrenacentista, el erotismo y el amor encontraron una forma de síntesis en la poesía. Por ello el poema lírico adquirió tanta importancia no sólo en la sacralización de lo erótico, sino en la profanización del amor. Sin embargo, la vida cotidiana enseña otra cosa: no existe ningún elemento humano ritual por esencia que habite por fuera de lo sagrado.⁵⁵

⁵⁴ *Ibid.* Acto II, Escena II

⁵⁵ Para este y los siguientes párrafos, Cfr. ELIADE Mircea. *Lo Sagrado y lo Profano*. Op. cit. Ver también: HABERMAS Jürgen. *Discurso Filosófico de la Modernidad*. Buenos Aires: Taurus. 1989

A lo profano pertenece todo aquello que está por fuera del rito. El sexo y todas las categorías o rangos históricos con los que las diversas culturas han elaborado el rito del erotismo y la sexualidad muestra su gran importancia mística. Particularmente la cultura occidental se ha basado en la culpa heredada del judaísmo y el cristianismo. Este sentimiento atávico de culpabilidad, determinó la escisión entre placer y santidad. Los placeres han hecho parte del ámbito profano, mientras que la experiencia mística en todas sus categorías ha habitado lo sagrado. Esta escisión, hemos dicho, tuvo un gran momento de reconciliación en el Renacimiento, a través del arte y la literatura.

Las formas renacentistas sintetizaban el más profundo espiritualismo y el más delicioso erotismo. La escisión, vuelve a aparecer rápidamente en el manierismo, cuando se extrapolan lo placentero y lo santo en las formas poéticas. Lo placentero se liga con lo erótico, mientras que lo santo se liga con el rito del sacrificio y la ofrenda. Por ello la contradicción se acentúa y entonces la única manera de realizar el amor lírico, es por medio del sacrificio, la ofrenda, la renuncia, la muerte. El placer es medio para llegar a ese sacrificio; es la causa velada, de la renuncia.

Pero ya en la literatura del siglo XVI, hay una protesta del poeta por ese sino. ¿Acaso, entonces, el amor erótico, su realización en la sexualidad, merece un castigo, que ha de ser la muerte, la renuncia, la aceptación de la imposibilidad?

Si la Modernidad es el proceso de constitución de la conciencia en autoconciencia o en racionalidad que se autofundamenta y critica a sí misma, no cabe un mundo que quede por fuera de ella. El mundo sagrado, inexplicable en su esencia, constituido por el mito, el rito y la sacralización del objeto, queda excluido de la racionalidad y el absoluto es ella misma autoexplicitándose constantemente. La modernidad sacrifica el derecho al mundo de lo sagrado, en pos de la claridad y distinción de la idea, del discurso lógico que fundamente el conocimiento moderno.

Por ello, el amante en la modernidad, vive en sí la tragedia de esta escisión. El amante, como ninguno, percibe desde la febrilidad de la pasión erótica, la conexión con lo santo; sin embargo es la racionalidad quien define las reglas de la relación excluyendo todo aquello que pertenezca a lo otro de la razón. Pero es desde lo otro de

la razón, que el amante puede comprenderse como amante. Por ello sólo el lenguaje poético⁵⁶ le permite al hombre realizar la reconciliación entre lo sagrado y lo profano, o expresar la angustia ante la tragedia de esta separación.⁵⁷

El arte moderno está signado por un deber esencial: ser alternativa, muchas veces antitética, del mundo de la cotidianidad. En este sentido, la obra shakespeariana, lo mismo que toda la obra de su tiempo perteneciente a los manieristas de vanguardia, como es el caso de Bruno Grunewald en pintura o de Claudio Monteverdi y, sobre todo, Carlo Gesualdo, príncipe de Venosa, en la música, es una obra adelantada a su tiempo

Gesualdo propuso teorías musicales que aún sorprenden a nuestros músicos contemporáneos⁵⁸: trabajar con treinta sonidos diferentes, con cuartos de tonos, cuando en su momento sólo se conocían siete sonidos, a una distancia de mínimo medio tono. Monteverdi, abrió un panorama inmenso al desarrollo de la música moderna, con la creación del madrigal -síntesis perfecta de la literatura y la música- sobre temas líricos profanos y con sus aportes a la ópera que aglutina todos los géneros del arte.

La separación entre el mundo sagrado y el mundo profano, se muestra en el arte, como diversas contradicciones que son las que inspiran al sujeto estético, escindido a su vez. El amor, perteneciente a la naturaleza del yo, a la necesidad esencial del alter-ego, es separado de la razón lógica. Por ello, el arte es una posibilidad de realizar la síntesis. El arte moderno, que es el arte de la subjetividad, realiza el mundo al que ha renunciado la ciencia moderna. El sujeto-yo de la modernidad comienza escindido.

56 Es decir, el lenguaje originario, aquel que es el mundo para el hombre, como mundo interpretado; el lenguaje como aquel que pone él es, y fuera del cual es imposible el darse ese es, al decir de Vattimo interpretando a Heidegger en: VATTIMO Gianni. El fin de la Modernidad. Nihilismo y Hermenéutica en la cultura posmoderna. Barcelona: Gedisa, 1995 Capítulo IV «El quebrantamiento de la palabra poética», p.p. 61-71

57 "Lo que ocurre en el lenguaje originario -o, lo que es lo mismo en cierta medida, en el lenguaje de la poesía- es una colocación de la cosa en el juego del Geviert, la cuadratura de tierra y cielo, mortales y divinos, que se da sólo como 'resonar del silencio' (Gelaut der Stelle) ... »

VATTIMO Gianni. Op. Cit. p. 61

58 Cfr. DE CANDE Roland. Historia Universal de la Música. Tomo 1, p.p. 368 y s.s.

2. FORMA BARROCA

Explicitación histórica de la crisis

2.1 Contexto cultural de la crisis

Si bien en nuestro capítulo anterior, esbozamos ya la contradicción existente al interior de la constitución del sujeto moderno, es necesario un contexto de las circunstancias que a propósito del desarrollo científico, filosófico, económico, social y político, rodean y determinan las nuevas manifestaciones artísticas en el siglo XVII y parte del XVIII, -siglos en los cuales llega a su plenitud de desarrollo el "estilo" barroco, llamado así por los historiadores del arte-; este contexto nos permite luego, entrar en un campo estrictamente estético que inaugura la Modernidad desde el punto de vista de una nueva actitud de la subjetividad autorreconocida por sí misma, a través del cogito cartesiano.

Interesa entonces ubicar el Barroco dentro del espíritu de una época dialécticamente en tensión. Para esto es necesario partir de un análisis del interior conceptual del Barroco mismo y desde allí mirar las condiciones históricas que lo produjeron.

Estos son los polos de tensión que analizaremos:

- 2.1.1. Racionalidad y no-racionalidad barrocas.
- 2.1.2. El concepto de infinitud en dialéctica con el problema de la finitud
- 2.1.3. Espiritualidad y subjetividad sensible en la expresión barroca.
- 2.1.4. Austeridad y exageración.

Este análisis nos permite comprender la totalidad del contexto del Barroco.⁵⁹

Si las formas de expresión artística reflejan el espíritu de las épocas y de las sociedades en un espacio y en un tiempo determinados, de las interrelaciones de orden fenomenológico inherentes a los procesos históricos, es necesario inscribir el barroco dentro de la perspectiva del análisis social, no para buscar determinantes⁶⁰, sino para reconocer en el arte su valor esencialmente social comunicativo y prospectivo.

El Barroco trasciende su espacio-tiempo, constituyéndose siempre en posibilidad de ser. La creación humana o sea la cultura en sentido genuino apunta siempre a la continuidad. Su movimiento no se detiene ni acaba. Con la estética barroca se inicia ese movimiento inacabado de la forma moderna.⁶¹

⁵⁹ Cfr. HAUSER Arnold. *Historia Social de la Literatura y el Arte. Tomo II. Madrid: Guadarrama, 1969*

⁶⁰ En el análisis estético, el concepto de determinación social manejado por Hauser no nos permite reconocer los elementos identificatorios y diferenciadores de la propuesta barroca con la Modernidad en sentido filosófico, con el Renacimiento en el sentido de ruptura de los cánones clásicos, ni con el romanticismo en el sentido de subjetivización mística. Sin embargo, tomamos el concepto de polos de tensión social de Hauser, porque nos permite, mirado éste críticamente, reconocer en el arte un fenómeno de orden social y por tanto complejo y contradictorio.

⁶¹ En este sentido, casi todos los historiadores y estudiosos de la estética y específicamente de la barroca están de acuerdo. Es la estética más dinámica desde el punto de vista formal de la cultura católica. Estetas semiólogos contemporáneos como Umberto Eco -cfr. *Obra abierta-hermenéuticas como Hans-Georg Gadamer -cfr. La actualidad de lo bello. Barcelona: Paidós, 1991-*, la mirada crítica de Heinrich Wölfflin acerca del concepto del Barroco como disolución estilística del renacimiento-cfr. *Renacimiento y Barroco. Barcelona: Paidós, 1986-*, críticos modernos como Giulio Carlo Argán -cfr. *El concepto del espacio arquitectónico. Desde Barroco a nuestros días. Buenos Aires: Nueva Visión, 1982*, o la aguda mirada moderna de Emile Kaufmann -cfr. *La Arquitectura de la Ilustración. Barroco y posbarroco en Inglaterra, Italia y Francia. México: editorial Gustavo Gili-*, parten de que el Barroco pone en movimiento la modernidad estética en su sentido originario: como una constante crítica y autocrítica de lo bello como diverso y complementario, como lo uno y lo múltiple de la expresión de la sensibilidad subjetiva y de la comprensión del mundo a partir del yo. Como el arte que se crea a sí mismo, rompiendo con los modelos clásicos. Es decir, como el primer arte autonormalizado y por ello dinámico, complejo, cambiante, indeterminado.

⁶² Cfr. HUSSERL E. *Meditaciones Cartesianas. Madrid: Edic. Paulinas. 1979*, e *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica. México: Fondo de Cultura Económica. Segunda edición en español. 1962 Tomo I donde trabaja la teoría de la constitución de mundo a través de la intencionalidad operante. Pensamos que el método fenomenológico cuya base es la intencionalidad como constitutora de sentido de mundo y, por tanto de cultura, ha dado una perspectiva muy rica al análisis estético. Uno de sus aportes, es el de fundamentar la experiencia estética en la subjetividad como garante del mundo de lo bello. Otra es la idea de historia genética, que esta copresente en la idea de la fenomenología y que nos permite una comprensión nueva de la historia: no una relación de hechos acaecidos en el tiempo, sino un horizonte de redes de fenómenos, acaecidos en tiempos diferentes, pero presentes en el presente y propuestos como perspectiva de perspectivas del mañana.*

Este movimiento complejo, está compuesto por dos momentos estrictamente relacionados a través de las redes de comunidades constituyentes de sentido⁶²: 1. el del movimiento propio de su ser y 2. el del movimiento que le infieren fuerzas externas, como la sociedad y su explicitación por medio de las relaciones económicas o políticas que la institucionalizan.

Una vez originado el Barroco como arte típico de Europa durante los siglos XVII y primera mitad del XVIII, su movimiento ha sido trascendental. Y como toda creación humana, ha sido horizonte de formas de percibir el mundo desde lo estético.⁶³

El Barroco no se queda en el siglo XVIII; no termina cuando su propia evolución interna deviene en lo clásico; es hoy día objeto de reflexión, sobre todo desde la forma como se comprende el fenómeno estético a partir de la fenomenología husserliana.

Al analizar los fenómenos sociales en el Barroco, encontramos que éstos en su forma de tensión, constituyen una espina dorsal en la que se mueve la dialéctica de las formas estilísticas. Este polo de tensión se comienza a esclarecer cuando presentamos a la sociedad europea del siglo XVII como una sociedad en conflicto. Por una parte tenemos la decadencia de la nobleza tradicional del orden feudal que sostiene una monarquía hereditaria a la cual se le atribuyen todos los valores que consolidan un estado.

La nobleza, aliada implícita o explícitamente con la burguesía comerciante⁶⁴, pero con la profunda convicción de que esta burguesía no tiene derecho a gobernar, es una nobleza en decadencia que quiere reflejar opulencia y lujo cuando en muchos estados de Europa ya no es posible hacerlo. Los impuestos cobrados a los campesinos y súbditos no compensan sus gastos exagerados. Un ejemplo lo tenemos

63 Esto significa que la propuesta o el proyecto barroco, su sentido dinámico, inacabado, abierto a diversas interpretaciones, es en sí mismo, un horizonte en los términos husserlianos. El barroco como estética, es ya moderno en cuanto que propone una tarea in-finita de la razón, entendida ésta no como razón instrumental únicamente, sino como intencionalidad constitutiva de mundo, al decir de Husserl. En el mundo barroco, en las formas a través de las cuales aparece la intencionalidad barroca, podemos leer la subjetividad que Husserl encontró a través de la fenomenología.

64 Como ya estaba claramente expuesto en la obra y en la vida de Shakespeare, a través, p.e., del concepto de ciudad (la Verona de Romeo y Julieta, ciudad comerciante, profanizada por el dinero y la mercancía) como ciudad comercial, en la cual conviven los nobles (duques, condes, etc.) con los comerciantes burgueses.

en el caso de Francia con Luis XIII y Luis XIV. La burguesía tiene mayor fuerza en Inglaterra y los países bajos por el manejo del comercio, el monopolio de la producción y la pujanza de sus bancos a los cuales cada día acuden más los nobles y la misma Iglesia a vender sus apellidos y títulos nobiliarios.

La burguesía del s. XVII no constituye todavía la explicitación de la contradicción radical con la nobleza⁶⁵. La primera trata de imitar a ésta última en sus gustos para demostrarle que su poder económico es mayor y es sólo con la Revolución Industrial cuando ya definitivamente la burguesía se opone a la nobleza, a través de la objetivación del trabajo y la autoobjetivación del hombre.⁶⁶ Estos procesos son los que inauguran la modernidad social y tienen como autor el pensamiento burgués cuya fundamentación está en la ciencia natural y sus aplicaciones.⁶⁷

65 Es con la revolución francesa que esta contradicción se radicaliza y explicita. Y es con la Modernidad que fundamenta esta revolución política, que el conflicto social se reduce a un conflicto solamente de clases sociales, hasta el punto en el cual, el arte, por ejemplo, se reduce a arte burgués versus arte cortesano, perdiendo, como por supuesto es obvio, la característica multidimensional y multisignificacional con la cual y a través de la cual, debe ser mirado, estudiado, criticado y realizado el arte en su totalidad. La ideologización en la Modernidad, va de la mano con el pensamiento burgués y con las formas burguesas de concepción y expresión del mundo. Sin embargo, y ya dentro de este campo, reductivo de por sí, de análisis, la burguesía no es una clase homogénea, aunque primen ciertos aspectos esenciales a ella, como son la instrumentalización del mundo para dominarlo y así llegar al enriquecimiento y a la libertad positiva, por medio del ejercicio de la razón lógica

66 Hombre, que ya desde la filosofía cartesiana había sido reducido a sujeto de conocimiento, a partir del cogito ergo sum. A partir de la racionalidad instrumental del capitalismo, que como lo plantea actualmente Jürgen Habermas, es una racionalidad instrumental con arreglo a fines, los procesos de modernización económica como el capitalismo, continúan la carrera reductiva iniciada por Descartes. Ya y desde la manifestación histórica del Capitalismo a través de la aparición de la tecnología, como el logos instrumental a través del cual el hombre construye mundo y de la metodología, como el logos con el cual el hombre construye dicho mundo, el capitalismo comienza su proceso de 'alejamiento' de la esencia de la Modernidad, en cuanto que reduce al hombre a sujeto constituido solamente por una racionalidad lógica instrumental, y reduce el mundo a objeto cuantificable y medible, a mundo preciso y calculable, cuya representación más eficiente es el objeto tecnológico.

A partir del capitalismo, el hombre mismo, es también reducido a objeto de trabajo, medible en términos salariales y de plusvalía. El hombre pasa a ser homo faber y como tal, a 'funcionar' (y sólo a ello), dentro de la gran tecnología, que se convierte a la vez en ideología, del mundo moderno. Por tal razón, los sistemas fundamentados en una racionalidad con arreglo a fines de la modernidad socio-económica, se derrumban antes de consolidarse. Parafraseando un texto de Marx tomado del manifiesto comunista, y citado a su vez por Marshall Berman, «todo lo sólido se desvanece en el aire».

BERMAN Marshall. Todo lo sólido se desvanece en el aire. Bogotá : Siglo XXI editores, 1991. p.7

67 Cfr. HEIDEGGER M. La Epoca de la Imagen del Mundo. Chile: Ediciones de los ANALES de la Universidad de Chile. Serie Negra, #4. En este texto, Heidegger plantea como una característica de la Modernidad científica y tecnológica, la esencial relación entre ciencia y tecnología por medio de la investigación. Es ésta la que permite el desarrollo de la ciencia que se integra tan perfectamente con la tecnología como objetivación o positivización de la primera, que se tiende comúnmente a confundirse en los fines mismos de la tecnología. Rubén Jaramillo

Pero desde el siglo XIV hasta el XVIII la dialéctica nobleza-burguesía, su pugna por la hegemonía, sus aparentes alianzas, su necesaria convivencia desde el prerenacimiento hasta el Barroco, inciden en los proyectos estéticos, que necesariamente debemos analizar desde su propio interior, como una especie de respuestas-preguntas o problemas esenciales al ser del arte en una temporalidad que le es immanente.

El primer problema: la coexistencia permanente y necesaria de la racionalidad en su forma moderna de autoconciencia, autorreflexión y la no-racionalidad (lo otro de la racionalidad) en su forma de sensualidad rapsódica y orgánica, corresponden a una manera nueva de ver el mundo, a un nuevo modo construido desde la burguesía. La no-racionalidad corresponde al principio de autoridad en el cual las monarquías, la Iglesia y la nobleza fincan su poder: este es el principio del dogma, de la fe. Corresponde al mundo de lo sagrado, que para los hombres del post-renacimiento continúa presente, no sólo como tema del arte, sino como la búsqueda misma de la filosofía: de una verdad de la cual no se pueda dudar, de una certeza apodíctica.⁶⁸

El segundo problema: la dialéctica entre el concepto de infinitud dentro de la finitud formal, enfrenta el concepto geocentrista y jerárquico del mundo, con un centro único, la tierra, frente a las nuevas propuestas formuladas por Copérnico, Kepler y Galileo, que plantean la idea de un universo infinito, donde no existe un centro único. La primera era la

Vélez, plantea en su texto Crítica del cientifismo en la inteligencia de la Modernidad in Argumentos 24/25/26/27. Bogotá : 1990: «La ciencia y la técnica han llegado a ser la principal fuerza productiva, se han desarrollado en una dimensión tal que ha llegado a determinar la naturaleza de la época: se habla de una «revolución científico-técnica» para calificarla del mismo modo que se habló de una «Revolución Industrial»... p. 31. Más adelante cita a Karel Kosik quien plantea: «con la aparición de la investigación industrial en gran escala, ciencia, técnica y explotación se han fundido en uno solo y el mismo sistema». p. 31

⁶⁸ Lo cual es paradójico con la misma esencia de la Modernidad, que es la duda permanente frente a lo seguro.

Esta aporía o contradicción, será la que dinamizará los procesos de modernización, donde antes de haberse consolidado, ya es necesario disolverlos; a su vez, esta misma contradicción, será la que estatizará los sujetos sociales, políticos, económicos o científicos en el poder, cuya presentación moderna no está dada por el dogma inexplicable, sino por el discurso absolutamente coherente consigo mismo, dentro de una subjetividad solipsista, encerrada en su racionalidad monológica, que se manifiesta en clases, grupos, instituciones, leyes, todos éstos incambiables. Es decir, si bien un polo de la contradicción: la duda, la crítica constante, la racionalidad crítica en su esencia, lleva al permanente cambio: el otro polo de la contradicción: la certeza absoluta, primera, fundamental, ha llevado a que los procesos de modernización se conviertan en modelos estáticos de modernización. Esto ha sucedido históricamente, en el desarrollo de las distintas formas de imperialismo que se han dado en la Modernidad: ante la imposibilidad de una construcción de la racionalidad como estructura compleja y multidimensional, como movimiento crítico y autocrítico, la racionalidad, se imponen modelos racionalistas la mayoría de las veces, ajenos a la cultura en la cual son impuestos. Por ello, podemos hablar de que en Colombia, y, tal vez en América, se han impuesto y desarrollado procesos y modelos de modernización sin Modernidad.

teoría oficial de la Iglesia, la segunda es una teoría que le costó la vida a muchos filósofos del Renacimiento, como Giordano Bruno.

El tercer problema: espiritualidad y subjetividad sensible en la expresión barroca, sin duda nos presenta la concepción espiritualista del *Ancienne Regime*, pero a su vez la necesidad de rescatar al hombre como yo sensible, que dentro de la ideología burguesa, se conceptualizará reductivamente y en oposición abismal con el yo racional cartesiano: yo siento versus yo pienso.

El cuarto problema: austeridad y exageración, corresponde a dos tipos de gustos, a dos estéticas. La austeridad, a un gusto tradicional ceñido aún a ciertas normas renacentistas y la exageración, a un gusto innovador que ostenta riqueza a nivel temático y ornamental.

Profundicemos pues en estos problemas, con el ánimo de reflexionar sobre el contexto del barroco.

2.1.1 Racionalidad y no-racionalidad⁶⁹

Para trabajar con estas dos categorías que se tensionan dialécticamente en el arte barroco, es necesario recordar que el siglo XVII es el siglo de dos grandes filósofos: René Descartes y Francis Bacon, iniciadores de dos corrientes filosóficas: el racionalismo idealista y el racionalismo empirista respectivamente, que van a marcar dos polaridades en la relación del hombre con el mundo. Descartes se pregunta por un método que realmente lo lleve a la certeza de algo irrefutablemente verdadero: este método es el de la duda como proceso para llegar a lo único de lo que no se puede dudar: *cogito ergo sum*: pienso, luego existo. Dentro del proceso de la duda Descartes desecha las verdades que nos transmiten los sentidos, por ser estos engañosos. Concluye que la verdad no está fuera del sujeto, sino dentro del sujeto mismo. Descubre el campo de la subjetividad que ha sido el campo de investigación de toda la filosofía moderna, y el que ha determinado todo el pensamiento y sentido del humanismo, hoy día sumergido en una profunda crisis.

⁶⁹ Este tema, inicialmente fue trabajado para la estética del espacio moderno, en un texto de mi autoría, titulado *El concepto de espacio en la modernidad*, publicado en la revista internacional *DANA Documentos de Arquitectura Nacional y Americana*. Chaco: Instituto argentino de investigaciones en historia de la arquitectura y urbanismo, #23, 1987. p.p. 92-96. Así mismo, fue publicado de manera sintética, y con el título de *El Concepto de Espacio en la Modernidad y perspectivas para América latina*, en *Corrientes actuales y rumbos posibles de una arquitectura latinoamericana. Memorias del III Encuentro de Arquitectura Latinoamericana*. Universidad Nacional Seccional Manizales, 1987. p. 37-38

Francis Bacon propone también un nuevo método que lleve al hombre a un conocimiento verdadero. Este método es la racionalización de la experiencia, su ordenamiento para llegar a un criterio claro de verdad. Reconoce los sentidos, no sólo como los conectores del hombre con el mundo, sino como los portadores de un principio de verdad⁷⁰; la experiencia es para Bacon lo que las ideas innatas del sujeto son para Descartes. En ambos, la razón como esencial y necesaria, es el fundamento de un nuevo modo de ver el mundo. Por ello, en el siglo XVII hay una pugna entre la razón y la fe o el dogma; una tensión entre la racionalidad y la no-racionalidad.

¿Cómo se expresa la racionalidad en las formas barrocas? Se expresa en el geometrismo de los espacios arquitectónicos del barroco francés, fundamentalmente en los jardines; en el orden experimentable de los jardines ingleses y en el juego infinito de sonidos, regidos por las leyes de armonía, unidad y equilibrio de la música barroca.

Miremos los espacios arquitectónicos barrocos. En el jardín francés (por ejemplo los Jardines de Versalles) la intencionalidad de su diseño es dar al observador la oportunidad de tener una recreación subjetiva desde su racionalidad. "Es un jardín preciosamente artificial de formas geométricas y simétricas que invitan a la admiración pasiva y al juego geométrico de la razón más que a una vivencia al interior de él y en forma individual"⁷¹. A estos jardines diseñados por André Le Notre se les ha llamado cartesianos, por su perfección geométrica y porque por medio de ellos se exalta el ego intelectual del hombre quien domina la naturaleza y la pone a su servicio, según el ideal prospectivo de Descartes planteado en su *Discurso del Método*.⁷²

70 Cfr. BACON Francis. *Novum Organum*. Barcelona: Fontanella 1979

71 NOGUERA Patricia. *Aproximaciones a una teoría crítica del espacio moderno*. Manizales: Centro de Publicaciones de la Universidad Nacional Seccional Manizales, 1988. p.18 y s.s. del trabajo original inédito. Este texto fue elaborado como requisito parcial para obtener el escalafón de profesora asociada, y hace parte de la investigación sobre estética, tema del actual trabajo.

72 "Pero tan pronto como adquirí algunas nociones generales de física y comenzando a ponerlas a prueba en diversas dificultades particulares observé hasta dónde pueden conducir, y cuánto difieren de los principios de que se ha hecho uso hasta ahora, creí que no podía guardarlas ocultas sin pecar grandemente contra la ley que nos obliga a procurar en la medida que depende de nosotros el bien general de todos los hombres, pues me hicieron ver que es posible llegar a conocimientos que sean muy útiles para la vida, y que, en lugar de esa filosofía especulativa que se enseña en las escuelas es posible encontrar una práctica mediante la cual, conociendo la fuerza de las acciones del fuego, el agua, el aire, los astros, los cielos y todos los demás cuerpos que nos rodean, tan distintamente como conocemos los diversos oficios de nuestros artesanos, los podríamos emplear del mismo modo para todos los usos de que se prestan y convertirnos así en una especie de amos y poseedores de la naturaleza»

DESCARTES R. *Discurso del método*. México: Porrúa. 1980. Séptima edición. p. 33

Con razón a los jardines franceses se les ha llamado también jardines cartesianos, ya que Descartes en su búsqueda de la certeza absoluta, salva a la geometría de la experiencia y le da categoría innatista. Las formas geométricas son ideales, no reales; existen a priori en la razón humana. El jardín francés es por su forma, racionalmente ideal.

El jardín inglés, aunque también es un proyecto y luego una realidad, es un jardín, no para ser observado como recreación racional geométrica, sino para ser vivido experimentalmente en su interior sin la referencia de exterior. Es un jardín 'desorganizado', 'natural', que invita a perderse en él, más que a ser mirado desde lejos ⁷³. Es un jardín de hechos, donde el observador tiene que tornarse actor vivencial del interior del espacio y no espectador pasivo de su exterior; el jardín inglés no se vive en la totalidad, sino en una secuencia filmica, escenográfica y teatral, mientras que el francés da la idea de totalidad infinita, de unidad abierta.

En la música barroca tenemos valiosos ejemplos que analizados desde el punto de vista de su forma nos presentan un fondo de legalidad. El concierto barroco, la sinfonía o la sonata, están contruidos sobre leyes armónicas de relación perfecta de los sonidos, tanto en la horizontalidad o línea melódica como en la verticalidad o línea armónica. El devenir de los pasajes musicales, plantea en un primer momento, una búsqueda temática; el paso siguiente es el desarrollo siempre inacabado del tema, por medio del concepto de *variación formal*, que en el barroco se puede apreciar muy bien en las variaciones Goldberg de Juan Sebastián Bach, obra que nos muestra la inagotabilidad de la forma barroca. Juan Sebastián Bach nos mostró el sentido de infinitud de la música; la suite es una sucesión que podría continuar ad infinitum, un infinito regido por leyes de estructura armónica de carácter intelectual y matemático, donde el concepto de unidad abierta se opone al de unidad cerrada y compacta del Renacimiento; en cada una de las danzas de la suite hay un principio, un desarrollo y un fin enriquecido en el tiempo similar al principio; pero cada una de ellas, sugiere la siguiente y así sucesivamente. La unidad tonal que debe mantenerse en todas las secciones de la suite, la coherencia lógica que existe en el manejo de la temporalidad, en la armonía fundamentada en el contrapunto, -arte dialogal que, especialmente Bach llevó a su más alto grado intelectual-, muestran el sentido de infinitud racional que tiene la suite barroca.

73 Cf. NOGUERA Patricia. *Op. Cit.* p. 24 y s.s. del original inédito

En el arte barroco encontramos absoluta perfección legal de la estructura, mientras que su riqueza retórica expresa una plasticidad y un conocimiento de la condición humana, de carácter hondamente emotivo y simbólico. En Shakespeare hay un juego intelectual de la palabra como en Vivaldi o en Bach hay un juego intelectual de los sonidos. Hay una recreación del sujeto, recreación geométrica, intelectual: la búsqueda de una forma ideal donde no sobra ni falta nada, pero forma abierta, dinámica que puede ser complementada por el sujeto dentro de un horizonte infinito de posibilidades. En el Barroco la idea de la fenomenología se hace evidente por su sentido de obra abierta.⁷⁴

La fuga bachiana, monumento estético musical del Barroco, presenta un desarrollo lógico matemático que se explicita en su estructura tonal triseccional que "consiste en la aparición secuencial de tres niveles de acontecimientos:

1. La exposición material del sujeto.
2. Variaciones tonales con recurrencia del sujeto en entradas simples o en grupos, usualmente entremezcladas con fragmentos de desarrollos episódicos.
3. Retorno a la tónica axial con recurrencia del sujeto al nivel inicial"⁷⁵

Las entradas y salidas simples o en grupos de las variaciones tonales sobre el tema o motivo central del sujeto, deben realizarse con tal precisión matemática y con tal rigor interpretativo y técnico, que la fuga se torna en una de las formas musicales más puras y geométricas de toda la historia de la música occidental.⁷⁶

74 Cfr. ECO Umberto. Obra abierta. Barcelona: Planeta-Agostini, 1985. En esta obra el autor analiza la estética moderna y contemporánea, desde la perspectiva de proyecto inacabado, es decir de obra abierta, donde siempre es posible una infinitud de posibilidades de ser de la obra. La obra abierta de Eco es un modelo hipotético, donde el hecho de que exista una historia de la obra y un contexto sincrónico y diacrónico no significa que haya un determinismo ideológico o político en el arte. La independencia de la obra de arte consiste en una doble dimensión: expresa el espíritu de la época al decir de Hegel, pero al mismo tiempo está por encima de la época y por tanto de todo determinismo proponiéndose siempre como posibilidad de ser interpretada y completada. La obra de arte «cerrada» es una negación en sí misma.

75 Cfr. GOMEZ-VIGNES Mario. Teoría de la Fuga. Mimeo

76 La obra cumbre de Bach en este aspecto: El Arte de la Fuga, creación única formada por catorce fugas (contrapuntos) y cuatro cánones compuestos sobre un sólo tema y una sola tonalidad, muestra todas las posibilidades técnicas viables del desarrollo polifónico. Esta composición es, además, una muestra de la incesante experimentación bachiana característica de su tiempo, que es el mismo de Isaac Newton. Esta obra, que vio la luz en 1751, no fue escrita para ser interpretada por instrumentos definidos. Permite por tanto la libertad total de instrumentación: ha sido interpretada por pianistas y organistas, existiendo incluso versiones para dos pianos, para cuarteto de cuerdas y para orquesta de cuerdas. Es la obra abierta del arte barroco en toda

Hasta aquí hemos mostrado el elemento racional de la obra barroca; a este elemento racional y como polo necesario, se opone el elemento no-racional, también estructurante del lenguaje y de la forma barroca.

Esta no-racionalidad está ligada indiscutiblemente con el origen religioso del Barroco que se remonta al fenómeno de la contrarreforma, surgido como respuesta al movimiento de la Reforma protestante. Por medio del Concilio de Trento, la iglesia católica, ante el cisma protestante, construye todo un lenguaje y una nueva actitud que debe impedir su desmoronamiento espiritual y territorial. Surge entonces un movimiento de contra-reforma muy secular y profanizado donde el conocimiento de orden racional, entra en equilibrio con la formación teológica. La Compañía de Jesús, fundada por Ignacio de Loyola, será la congregación religiosa que iniciará la guerra espiritual de la contrarreforma. Una profunda preparación teológica y filosófica, al igual que un extenso e ilustrado conocimiento de la naturaleza, de las técnicas artesanales y del arte, serán las características de formación de cada uno de estos soldados espirituales que fundamentalmente vendrán a América durante la Colonia, a fundar colegios, conventos, talleres artesanales y que tendrán a su cargo numerosos e inmensos resguardos.

El arte de la contrarreforma es un arte de exageración formal, que busca herir la sensibilidad al nivel de lo emotivo y de lo afectivo. Los

su magnitud: racional, experimental, abstracta, matemática, de belleza pura, dinámica, donde un tema comienza a sufrir toda serie de variaciones. Desde la quinta fuga comienzan las variaciones rítmicas, que transforma al tema mismo de tranquilo y sereno en enérgico e inquietante. Gradualmente los temas de la técnica del contrapunto se hacen más complejos. En la sexta y séptima fugas se encuentran ya todos los aspectos de los cambios del tema: aumento, disminución, regresión. La culminación del ciclo son las fugas de la ocho a la once donde el tema fundamental cambia hasta hacerse irreconocible, apareciendo un nuevo material temático, unas contradicciones retenidas, que tienen un significado como de segundo tema. Precisamente aquí nos encontramos con el culmen de la fuga, forma más perfecta de la polifonía universal. La duodécima y decimatercera fugas están escritas en dos variantes: fundamental o rectus y reversante o inversus, como reflejos de un espejo. Las voces se mezclan; la voz superior deviene en baja y la baja se convierte en soprano. La fuga decimatercera, con su regreso espectacular, fue transcrita por el propio Bach, para dos claves.

La grandiosa fuga final #14 (fuga a tre seggetti) se distingue particularmente por su poder excitante y solemne. Los dos primeros temas son variantes del tema fundamental del Arte de la Fuga y la inclusión de un tema perfectamente nuevo de cuyas notas se compone el nombre B.A.C.H., señala que esta fuga es la conclusión de toda la obra. Es como si Bach hubiera estampado su firma allí.

Esta obra de reflexión teórica pura, no fue comprendida del todo en su propio tiempo. Como escribiría muy a su pesar Matesson, -uno de los más influyentes críticos del tiempo de Bach y, paradójicamente, enemigo de éste- «el así llamado Arte de la Fuga de Juan Sebastián Bach es una extraordinaria creación práctica que va a atraer la atención de todos los compositores franceses e italianos de fugas si sólo ellos pudieran, como se debe, mirarlo y entenderlo y no sólo interpretarlo».

parámetros del arte religioso de la contrarreforma, que genéricamente se ha llamado barroco, no son los de la perfección conceptual y formal como sucedía por ejemplo en el arte clásico renacentista; se busca más bien crear cierta sensación de desequilibrio que sea hasta cierto punto inexplicable en el sujeto que percibe la obra. No hay una explicación racional frente al dolor, al amor o a las pasiones. Estos sentimientos se escapan de toda racionalidad, de todo discurso lógico. Frente a ellos lo único que se impone es la fe ya sea en Dios, en el otro o en uno mismo. La forma barroca va dirigida a ello: a hacer sentir al hombre el dolor de Cristo crucificado, a través de unos efectos técnicos de carácter pictórico o escultórico, que sean patéticos, trágicos, teatrales y truculentos.⁷⁷

La idea de no-racionalidad que nos presenta el Barroco tiene relación con lo que posteriormente y desde la crítica a la filosofía moderna centrada en el yo racional, se ha llamado Postmodernidad. Para nosotros, la Postmodernidad es la salida de la Modernidad, de manera radical, pero conservando la esencia que es el sustantivo modernidad. Si el barroco constituyó para el siglo XVII y XVIII el desarrollo de la modernidad estética en términos de centrar el arte en la subjetividad, de lo cual da fe por ejemplo la obra de Borromini por cuanto muestra la crisis del hombre que debe enfrentarse por el arte, contra el mundo⁷⁸, pero al mismo tiempo, la necesidad del hombre de mostrarse por medio del arte, es decir, la necesidad de imponer una subjetividad que rebase toda ley objetiva⁷⁹ el Barroco encierra entonces la dimensión dialéctica crítica de la modernidad estética en general; es decir, el ser y el no ser shakespeariano, la duda como actitud radical frente a lo que es o aparenta ser, o, como lo planteará Husserl en nuestro siglo, refiriéndose al valor de la filosofía, el "poner entre paréntesis"⁸⁰.

77 Sangre, cuerpos escuálidos, expresiones hondamente dolorosas y lágrimas, acompañan los cuadros barrocos de Salomé con la cabeza del Bautista, o de la Crucifixión de San Pedro, obras del pintor italiano Michel Angelo Merici, conocido como Caravaggio. En otras obras de la pintura barroca, los contrastes de luz -alucinante y escenográfica-, y sombras casi fantasmales o misteriosas crean un ambiente de gran realismo teatral, como en la obra, también de Caravaggio titulada La Cena de Emaús.

78 Ese mundo cuantificable, claro y distinto según Galileo y Descartes

79 Que es precisamente la gran diferencia con lo clásico en el sentido de objetividad estética.

80 El poner entre paréntesis es llamado por Husserl 'epoché', que viene del griego y significa reducción y que como método filosófico planteado por Edmund Husserl, es necesario dentro de la constitución de la actitud filosófica que es una actitud radicalmente diferente a la «natural», es decir, es la actitud desde la cual el filósofo pone entre paréntesis el mundo histórico y natural, para mirarlo desde su ego filosófico o trascendental y constituirlo como horizonte de sentido.

La estética barroca no es lineal sino compleja; es un plexo de significados y sentidos, un tejido de tejidos muy denso, donde lo racional y lo no-racional, (es decir lo más profundo del inconsciente y de los sueños) forman la trama de la obra de arte.

El potencial estético del Barroco, que según Umberto Eco se desenvuelve durante toda la Modernidad y contemporaneidad estética, es un potencial inestable cuya esencia es la crisis. La obra barroca es una forma, cuyo potencial se desenvuelve como un

"... todo orgánico que nace de la fusión de diferentes niveles de experiencia precedente: ideas, emociones, disposiciones a obrar, materias, módulos de organización, temas, argumentos, estilemas fijados de antemano y actos de invención. Una forma es una obra conseguida: el punto de llegada de una producción y el punto de partida de un consumo que, al articularse, vuelve siempre a dar vida a la forma inicial desde diferentes perspectivas." ⁸¹

La dialéctica entre racionalidad y no-racionalidad, está dada en términos de la apertura que rebasa el corte racionalista con arreglo a fines de la Modernidad en el sentido de racionalidad omniabarcante.

Si el arte de la subjetividad renacentista ya escapa a estas determinaciones en sentido totalizante, el barroco encierra en su condición de obra abierta y de manera explícita la crisis respecto a las determinaciones racionales. La autonormalización estética que comienza a explicitarse en el Renacimiento y en el Manierismo, se presenta en el Barroco en el espíritu de sus formas que se mueven incesantemente superando sus propios límites. "La forma barroca es, en cambio, dinámica, tiende a una indeterminación de efecto (en su juego de llenos y vacíos, de luz y oscuridad, con sus curvas, sus líneas quebradas, sus ángulos de las inclinaciones más diversas) y sugiere una dilatación progresiva del espacio;" ⁸².

⁸¹ ECO Umberto. *Op. Cit.* p. 35

⁸² *Ibid.* p. 69

«Si la espiritualidad barroca se ve como la primera clara manifestación de la cultura y de la sensibilidad modernas, es porque aquí, por vez primera, el hombre se sustrae a la costumbre del canon (garantizada por el orden cósmico y la estabilidad de las esencias) y se encuentra tanto en el arte como en la ciencia, frente a un mundo en movimiento que requiere actos de invención»

La dinámica barroca supera la normatividad clásica, lo que muestra cómo el arte moderno encierra la perspectiva de crítica a la modernidad autonormalizante.

El fenómeno moderno que se expresa como una revolución copernicana en el sentido de que el mundo gira alrededor de la subjetividad racional, del cogito cartesiano, le exige al hombre moderno dirimir, discernir y construir el mundo a su medida, es decir a la medida de la racionalidad. Por ello la invención, es decir el nuevo logos esencial a la Modernidad autonormatizadora, que se expresa con un nombre evidentemente moderno: tecnología, penetra en el plano de la estética, constituyendo desde el Barroco una dimensión fundamental para el arte. El logos estético es una tecnología de la sensibilidad que busca enrutar los elementos esenciales de la obra de arte: espacio, tiempo, color, textura, escala, proporción, armonía y equilibrio, no a un fin objetivo: la perfección según el ideal platónico renacentista, sino la reacción subjetiva del yo.

En la Modernidad se hace patente la ideologización del arte. Las imágenes expresivas del barroco conseguirán una especie de fines (la conservación del poder del catolicismo, según la idea del Concilio de Trento) por lo que ellas se constituirán en instrumentos -muy refinados, por cierto, para llenar de contenidos la conciencia humana y manejar las acciones de los católicos. Como lo plantea Habermas⁸³ refiriéndose a las ciencias sociales modernas criticadas ya por Foucault, encontramos que el arte en la Modernidad, y específicamente el arte barroco, utiliza la sensibilidad estética del hombre como mecanismo para dominar. Imagen y palabra discursiva se juntan, para 'convencer' a los hombres y mujeres europeos y americanos, de que es necesario un constante e inexplicable sentimiento de culpabilidad, para obtener la salvación (libertad) eterna.

Pero a su vez, la estética barroca, tiene en sí el germen postmoderno. La sensación espacial de la obra (una fuga de Bach, un cuadro de Caravaggio o un templo de Bernini), reemplaza la temporalidad lógica del arte renacentista. No es que aquel se haya liberado del tiempo. Lo que pasa es que el barroco católico enfatiza el 'topos', es decir, el lugar estático y extático donde tiene lugar la liberación. Desde esta perspectiva, el lenguaje del barroco se aleja del discurso, entendido éste como temporalidad lógica.⁸⁴

83 Cfr. HABERMAS Jürgen. *Discurso filosófico de la modernidad*. Buenos Aires: Taurus, 1989: Foucault: *Desenmascaramiento de las ciencias humanas en términos de crítica a la razón*, En este capítulo, el autor muestra cómo las ciencias sociales son una tecnología para subsanar los problemas sociales creados por el racionalismo instrumental en sus diversas formas político-económicas .

84 La imagen como signo de lo inexplicable racionalmente, como topos, inicia desde el Barroco su camino que la postmodernidad estética ha llamado 'destrucción'.

Cfr. DERRIDA Jacques. *La destrucción en las fronteras de la filosofía. La retirada de la metáfora*. Barcelona: Paidós, 1989

El potencial barroco se explicitará históricamente en términos tales como el clasicismo, el romanticismo, el impresionismo, el expresionismo, el surrealismo, el realismo, el hiperrealismo, y en general, todos los "ismos" y todos los "neos" que constituyen el movimiento crítico de la modernidad estética. Todos ellos, tendrán un doble carácter: la reducción y la totalización, es decir, pensar que es sólo desde su mirada que el arte y el hombre podrán alcanzar la libertad absoluta. Esta idea es a la vez reductiva (como lo son las tendencias modernistas y los procesos de modernización) y homogeneizante u omniabarcante.

2.1.2 El concepto de infinitud en dialéctica con el problema de la finitud

El siglo XVII es el siglo del Barroco, de la física galileana, de la discusión científica frente al problema del espacio físico, del descubrimiento de la infinitud del universo, o más bien, de su extensión ilimitada. En este siglo, se demuestra matemáticamente el movimiento de los astros, el heliocentrismo, o sea, el movimiento de la tierra y los demás planetas alrededor del sol y el sentido elíptico y no circular del movimiento de todos los planetas, incluyendo, por supuesto a la tierra.

El descubrimiento del telescopio, inventado por Galileo Galilei permite al hombre ver más allá de las meras apariencias. Se rompe entonces no sólo con las ideas de la física aristotélica, sino con la creencia de que el mundo es sólo lo que se puede percibir. Hay un renacimiento de la idea platónica de buscar la verdad más allá del mundo de las apariencias y es el siglo en el que la ciencia comienza a separarse del dogma religioso; es el siglo en el que se inaugura la modernidad científica, a partir de la concepción cuantificable del mundo; la exactitud matemática suplanta cualquier tipo de autoridad. Los científicos a la ciencia, los filósofos a la filosofía y los teólogos a la teología, es el principio con el que implícitamente comienzan a transitar los científicos, mientras que los filósofos rechazan la física aristotélica y la metafísica, buscando la verdad primera en la subjetividad ⁸⁵. Nuevas teorías cósmicas comienzan efectivamente a suplantar las viejas; el descubrimiento y la demostración matemática de que el universo es infinito y de que la tierra no es el centro del sistema, llevan, entonces, a un nuevo modo de entender, interpretar y representar el mundo. En el Barroco, ésto se manifiesta a un nivel conceptual y formal de la siguiente manera:

85 Como el concepto de sujeto en la Modernidad es de gran importancia para la comprensión de la crisis de la estética moderna, dedicaremos el siguiente aparte al desarrollo filosófico de este principio, a partir de Descartes y desde la perspectiva de Edmund Husserl.

Hay una pérdida de un centro único, lo cual se ve claramente en la nueva concepción espacial arquitectónica. Ya no hay un sólo centro sino varios, como nos lo muestran los diseños de plazas como las de San Pedro, el Popolo y Navonna en la Roma barroca. La forma de la Plaza de San Pedro es elíptica y tiene como centro el obelisco, pero las fuentes que están a los lados del obelisco, son a su vez centros de otras elipses y circunferencias. El centro se va subjetivizando hasta el punto de que cada hombre es el centro de su espacio. Son plazas que pertenecen a una red de recorridos y que permiten la sorpresa al llegar a ellas; por su propia dinámica elíptica, permiten la creación de varias estancias o espacios distintos dentro de ellas mismas. La presencia de fuentes, que son por lo general esculturas de Bernini, enriquece estéticamente la plaza, para el placer público de la comunidad.

El concepto barroco de ciudad, no es centralizado, sino de armonía entre los recorridos y los lugares que forman esas redes urbanas, escenografías múltiples, donde se suceden los acontecimientos de la cotidianidad. La preocupación del papa Sixto V, por hacer de Roma una obra de arte⁸⁶, busca la exaltación del poder de la Iglesia por medio de su profanización y secularización, al hacerse presente de forma monumental, refinada y sensual en la ciudad, y al aceptar la vida civil como cotidianidad.

La dialéctica entre lo cóncavo y lo convexo, presente en el sentido ornamental y en el concepto urbano, buscar hacer de la ciudad una forma sensual, voluptuosa si se quiere, donde su recorrido sea siempre diferente.⁸⁷

Tanto en la ciudad como en la plaza -que es elemento fundamental de la ciudad barroca- el sentido de centralidad adquiere una esencia subjetiva; cada hombre es centro en su ciudad y en su espacio. Por ésto, infinito número de centros existen en el espacio del mundo, pues sus posibilidades son infinitas. Cada hombre desde sí mismo habita el espacio; éste es a la vez, limitado e ilimitado, interior y exterior, cóncavo y convexo.

La intencionalidad de la ciudad barroca, es permitirle al hombre un horizonte de posibilidades de ser percibida y vivida. En este sentido

⁸⁶ ARGAN Giulio Carlo. *Historia del Arte como Historia de la Ciudad*. Barcelona: Editorial Laia. 1984. p.p. 95 y s.s. En este texto, Argan hace un trabajo de análisis estético fenomenológico, que muestra el movimiento crítico del arte en la modernidad, refiriéndose principalmente a la arquitectura y el urbanismo. Es un excelente trabajo que muestra la necesidad de comprender el arte desde la perspectiva de su historia.

⁸⁷ Cfr. NOGUERA Patricia. *Op. Cit.* p. 19 del texto inédito

hay un manejo de la idea de infinito, dentro de los límites reales de la ciudad. Contrario al de la ciudad renacentista, el concepto de unidad en el barroco es abierto e indeterminado. El límite no es fin, sino puerta que se abre a lo nuevo. El concepto de espacio moderno que ya aparecía en expansión en la obra de Miguel Angel, sobre todo en los frescos de la capilla Sixtina, se expresa en el barroco como sucesividad escenográfica. El centro aún fijo aunque ya subjetivo en el renacimiento, se mueve ahora en múltiples direcciones: no sólo se define el espacio barroco como espacio abierto ni la obra de arte barroca en general, como obra en movimiento, sino que el movimiento es esencial a una obra para que sea barroca y por tanto, moderna.

Este potencial de dinamismo expresa una situación de la interioridad del yo, fragmentado por la escisión intelectual cartesiana. La crisis consiste en la pregunta sobre si es posible una indeterminación de la forma, que delimita el espacio, cuando la subjetividad que la constituye está limitada por su misma racionalidad. La contradicción es compleja. La búsqueda del espíritu de la forma en la modernidad estética, está dada en el no ser; se convierte en una angustia interminable de superación del límite, en una dialéctica permanente entre la obra y su sentido histórico. Ante la ausencia del orden objetivo y la necesidad del orden subjetivo, el sujeto de la obra de arte moderno no renuncia a su autodeterminación; sin embargo presiente las limitaciones de la razón subjetiva, por cuanto que la obra no se satisface en la forma conclusiva. La angustia de la completitud de la forma estética se traduce en términos de creación obsesiva lo cual permite la libertad de interpretación. Esta estética de la indeterminación, inspira a la mayoría de las posiciones del arte de vanguardia de nuestro siglo XX, por lo que podemos afirmar que el barroco es una estética vanguardista y fenomenológica.

Dentro del concepto crítico de cultura que se está construyendo en estos momentos de crisis de la modernidad, una de las propuestas es la necesidad del reconocimiento de las diferencias como clave para la construcción de la identidad cultural. Esta concepción de cultura, que implica un giro radical de actitud, comprende el sentido de límite como frontera en donde los acontecimientos se enriquecen por la interrelación de las diferencias. Pensamos que la cultura barroca, maneja una estética de frontera, por lo que este concepto -no sus formas-, debe inspirar la construcción de una estética donde estén presentes

las diferentes racionalidades y no una sola como ha podido suceder en el ámbito de la construcción de la cultura occidental en la modernidad.⁸⁸

En la ornamentación barroca musical y pictórica, encontramos la misma intencionalidad que en el concepto de ciudad. Las escenas se suceden unas a otras en el mismo instante de tiempo, creando una eternidad-infinitud en el tiempo-finitud del acontecimiento. De nuevo, pensamos en la fuga y su concepto de eternidad en el movimiento, de permanencia en los desarrollos temporales del tema, en la idea de construcción de un edificio sonoro en donde el desarrollo del tema en el tiempo, es su misma suspensión en el espacio; en donde las entradas y salidas de las voces en diferentes lugares de la tonalidad, permiten un dinamismo eterno, inacabado.

La interesante paradoja del barroco consiste en la búsqueda de plenitud, no en la estaticidad, sino en el dinamismo, en el movimiento constante hacia el absoluto, que contemporáneamente Newton está trabajando a nivel del problema del espacio y del tiempo físicos.

El concepto de arte en movimiento ⁸⁹, es decir de poética por cuanto que el movimiento remite al transcurso del discurso, es decir al transcurso de los acontecimientos sgnicos, entra en contradicción con la necesaria estabilidad y perpetuidad de lo absoluto. Este pertenece al ámbito de lo eterno e inmutable; fuera de este ámbito está el discurso, su sucesividad, es decir su temporalidad. La relación entre lo absoluto y lo eterno no es circunstancial sino esencial y resulta paradójico para una modernidad estética, es decir, para una modernidad que ha renunciado a lo inexplicable, ubicarse totalmente por fuera de ello.

Pero esta profunda contradicción de la Modernidad consigo misma, esta incomodidad permanente con lo estable, esta necesidad de profanidad en el ámbito del arte, es decir, ese querer del arte de dar cuenta del mundo preciso, hace que el elemento destructivo entre constantemente en escena, para disolver en el aire todo aquello que se estaticice. El Barroco ya tiene en sí un concepto de historia no lógico-lineal, sino particular-espacial.

⁸⁸ Cfr. NOGUERA Patricia. *El Reconocimiento de la Identidad y la Diferencia como responsabilidad Universal. In: Identidad y Diferencia en la fenomenología Trascendental. Manizales: Universidad Nacional, 1996. En este texto, desarrollamos un concepto crítico de cultura desde la fenomenología trascendental husserliana.*

⁸⁹ Cfr. ECO Umberto. *Op. Cit.*

La historicidad barroca se expresa, en términos plásticos, en la volubilidad de la forma, en la sucesión de acontecimientos que permiten la disolución de la unidad clásica. Es una forma histórica y por ello sujeta al cambio autoactivado por ella misma. La conciencia de esa necesidad que permanecerá en toda la estética moderna permite hacer directamente una relación entre la volubilidad del arte y la inseguridad constante del sujeto estético por los propios límites de la razón que Kant trata de determinar a finales del siglo XVIII. La duda constante frente al conocimiento, se traslada a lo absoluto de la razón subjetiva. Esta aporía profunda de dicha racionalidad, es la que lleva al sujeto estético al desarrollo de la modernidad en términos de desarrollo de la racionalidad cuya concretización histórica ha sido hasta ahora, final del siglo XX y del segundo milenio, reductiva y unidimensional.

El movimiento propio del arte, como explicitación más elevada del nivel de la representación excede los límites propios de la racionalidad moderna. Este movimiento augura siempre una postura en el "afuera", es decir en lo "otro de la razón" que podemos expresarlo en términos de "lo divino" o del "deseo" o de la "imagen" que logra rebasar a su vez el sentido lineal del tiempo histórico modernista.

Desde el manierismo y el barroco -con mayor razón-, existe ya en la intuición estética, este rebasamiento del límite a partir de la comprensión del mismo. La dialéctica de la crisis, base de la angustia estética moderna, suscita el sentido indeterminado -pero al mismo tiempo limitado- de la obra moderna.⁹⁰

2.1.3 Espiritualidad y subjetividad sensible en la expresión barroca

Dos fuerzas se encuentran, entonces, en la obra del arte barroca. Dos fuerzas que buscan una síntesis de lo material y lo inmaterial, de lo corporal y lo espiritual. Indudablemente en el barroco religioso es claro que hay una gran espiritualidad temática. La pintura religiosa barroca tiene un carácter didáctico, un mensaje catequizante, evangelizante que llama a la reflexión de los diversos momentos del cristianismo, en especial del catolicismo. Pero, como ya lo hemos dicho, la pintura barroca busca, a su vez, herir la sensibilidad del espectador

90 Al respecto encontramos que el texto Origen del Drama Barroco Alemán de Walter Benjamin, (Origem do drama barroco alemão. São Paulo: Editora Brasiliense, traducción al portugués de Sergio Paulo Rouanet) resalta el sino trágico del hombre moderno, por la condición de contingencia absoluta de su existencia. Ante la ausencia de los dioses, al hombre del barroco no le queda otro camino que enfrentarse sólo a la tragedia de existir sin trascender.

por medio de la manipulación de sus emociones. Bernini expresa la dialéctica de lo corporal y lo espiritual, en su obra **Santa Teresa**, al expresar el dolor físico, pero al mismo tiempo la sensación de éxtasis que en la escultura tiene una evidente característica de placer erótico, placer muy ligado con lo santo⁹¹

El placer espiritual se confunde con el dolor corporal. Sensibilidad y misticismo conforman un solo cuerpo; la nueva versión de santidad, está acompañada de una dosis de dolor físico, que lleva al placer espiritual. Lo físico lleva al encuentro con Dios. La visión de los hechos del Evangelio es necesaria para entender el mensaje. El creyente del Barroco necesita este tipo de contacto; el arte se lo proporciona.

En la obra de Shakespeare ya es claro este contraste. Cada personaje se mueve dentro de los más altos ideales espirituales, como la honestidad, el valor, la sinceridad; pero también son arrastrados por las más sórdidas pasiones como la venganza y el odio. El amor de Romeo y Julieta, no es sólo un amor espiritual, sino que el deseo más profundo del uno por el otro, enmarca su trágico destino.

En la ópera, síntesis de todas las artes, esta extrapolación es clara. La bondad se enfrenta a la maldad, el vicio sale derrotado por la virtud, y la belleza que siempre trasciende lo físico, triunfa sobre la maldad.

En la música encontramos hondas expresiones espirituales.⁹² En composiciones como los oratorios y las cantatas barrocas del catolicismo y del protestantismo hay un seguimiento del mensaje bíblico con un profundo contenido espiritual; sin embargo llega al público a través de la creación de un clima patético, que visual y auditivamente hiere y despierta emociones, que nada tienen que ver con la racionalidad puramente intelectual sino con la sensibilidad.

Un manejo perfecto de la polifonía, en los coros y corales; de las relaciones tesituras de las voces en los dúos, tríos y cuartetos; del virtuosismo de la voz como el más bello y natural instrumento musical

⁹¹ Cfr. HABERMAS J. *Discurso filosófico de la Modernidad*. Op. cit. especialmente nos ha llamado la atención el capítulo *Entre erotismo y economía general*: Bataille.

⁹² Recordemos por ejemplo, obras como el *Magnificat* o el *Gloria* de Antonio Vivaldi; el *Stabat Mater* de Pergolesi, o la extensa y preciosa obra religiosa de Juan Sebastián Bach: su *Misa en si menor*, sus innumerables cantatas, sus oratorios como la *Pasión según San Mateo* o la *Pasión según San Juan*. Haendel con obras como el *Mesías* o *Jerjes*.

en las arias y recitativos, hacen de la pasión Según San Mateo de Juan Sebastián Bach, una de las obras monumentales de la música barroca y de todos los tiempos.⁹³

A partir del luteranismo y su lucha con el catolicismo, se compusieron numerosas pasiones en el mundo cristiano. Se crea una especie de competencia entre el mundo luterano y el católico, con el fin de conseguir más adeptos a cada una de estas religiones. Esto explica el auge de la composición religiosa en el barroco, su innegable calidad y refinamiento armónico, instrumental y melódico, que son utilizados como forma expresión de poder.⁹⁴

Los coros y corales de la mayoría de los oratorios religiosos, especialmente los compuestos por Bach y Haendel, crean atmósferas tan espirituales, que las profecías, como por ejemplo, el nacimiento de Jesús, el juicio emprendido contra Jesús por Pilatos, la muerte de Jesús,

93 El alma de Cristo, representada siempre por medio de la voz femenina, sufre la desesperación y la muerte por amor a los hombres. Los pensamientos de Cristo, su soledad, su tristeza infinita ante la negación de Pedro, o la traición de Judas Iscariote; el dolor de Judas o Pedro producido por el arrepentimiento, son arias de un lirismo íntimo y espiritual, transmitido a través de preciosas y sensuales melodías.

La Pasión según San Mateo, fue dada a conocer en cuatro oportunidades y de cuatro maneras y versiones diferentes en 1727, 1729, 1736 y 1744. El 11 de abril de 1727 en la Iglesia de Santo Tomás se ejecutó por primera vez la Pasión según San Mateo.

El Texto de la Pasión Según Mateo es de Christian Friederich Henrici (1700-1764), quien trabajó en Leipzig y fue más conocido con el sobrenombre de Picander. Sin embargo se ha descubierto en las diversas investigaciones que se han realizado sobre el texto, que el libreto es el producto de diversas transformaciones en las que Bach mismo tomó parte, para convertir el texto original de la Pasión según San Mateo: capítulo 26, versículos 1 a 75 y capítulo 27, versículos 1 a 66 en 3 motetes con instrumentos, 11 recitativos acompañados, algunos con coral y otros con coro, 11 arias de solistas y 4 arias con coro. Al interior de este conjunto, Bach ha introducido 12 corales simples. El recitativo de San Mateo se articula en diferentes momentos, formando una obra abierta pero sistematizada, plena de música y movimiento, característico del horror al vacío horroris-vacue que existe en el Barroco.

94 Al comenzar el siglo XVIII hay en Europa dos tipos de pasiones: la Passion-oratorio es decir, un oratorio construido sobre un texto poético, de libre inspiración sobre el tema de la Pasión de Cristo, y la Passion "oratoire" construida sobre un texto base tomado de cualquiera de los cuatro Evangelios enriquecida también con textos poéticos libres, y, en el caso de pasiones luteranas, de textos inspirados en canciones de iglesia, o corales.

La distinción entre los dos tipos de pasiones no es gratuita. Permite abordar correctamente el hecho musical inspirado en la pasión. Permite evitar el malentendido que se originó en Italia, consistente en considerar las pasiones de Bach como oratorios en los que se encuentra en efecto, la passion-oratoire.

Bach encuentra su camino no en el oratorio de origen italiano y de inspiración devota, sino en la pasión litúrgica que había surgido de los ritos de Semana Santa y que hacia 1640, sufrió un proceso de extensión y dilatación. Al texto canónico se le fueron agregando otros tomados de las Sagradas Escrituras, muchos parafraseados con textos poéticos muy libres, madrigalescos y corales. Este género de pasión parte del luteranismo y trae consigo la señal de autores que cronológicamente van de Thomas Selle (1641) a Carl Philipp Emanuel Bach.

su sacrificio por amor, llegan cargadas de trascendencia al alma humana que las escucha. Al mismo tiempo, su belleza, armonía y perfección tocan la sensibilidad, también trascendental. La dialéctica espiritualidad-subjetividad sensible, su necesaria relación, la idea de que la experiencia estética de lo sagrado es la base de la experiencia religiosa y de que el intelecto debe utilizarse para los fines sagrados se explicita en esta manifestación barroca.

Bach coloca toda su teoría de la Fuga y el Contrapunto, de la composición y la armonía, al servicio de la Iglesia, no sólo como compositor sino como maestro y organista. Racionalidad y no-racionalidad se sintetizan en la intencionalidad estética del arte religioso barroco y es esta síntesis la que nos permite afirmar cómo el Barroco es un proyecto inacabado, parafraseando a Habermas quien afirmaba esto mismo en 1980 en su Discurso de recepción del premio Teodoro Adorno: "La Modernidad es un proyecto inacabado"⁹⁵.

Si hemos mostrado cómo el Barroco es la primera gran manifestación de la modernidad estética, el Barroco es también una propuesta y no un estilo.

Si el orden del Barroco es abierto, no está determinado unidimensionalmente. La racionalidad que le constituye permite una gran movilidad, creación y reconstitución permanente; si, como hemos visto, su intencionalidad es permitir la experiencia estética como una perspectiva de perspectivas, como un plexo de sentido, existe una gran afinidad entre el sentido del Barroco y la fenomenología husserliana. Por esta razón, nuestro capítulo cuatro está destinado a mostrar la vigencia de la actitud barroca como estética fenomenológica que bien puede comprenderse hoy día, a las puertas de una poscultura o de la Postmodernidad como crítica a los racionalismos reductivos.

2.1.4 Austeridad y Exageración

En el primer punto, donde se hacía referencia a la tensión social en el Barroco, presentábamos la lucha de la nobleza por mantener su poder político en Europa y el innegable poder económico que una burguesía en constante ascenso a nivel de la banca, el comercio y la industria, había adquirido, fundamentalmente en Inglaterra y más tarde en Francia. El fenómeno de España, Italia y Alemania era un tanto

⁹⁵ HABERMAS Jürgen. *Discurso Filosófico de la Modernidad*. Buenos Aires:Taurus, 1989. p. 9

diferente, pues sabemos muy bien, que la burguesía alemana nunca tuvo verdadero impulso revolucionario, ni un poder económico tal que la llevara a independizarse de la política tradicional. En Italia la burguesía comerciante había adquirido ya su poder político, pero la presencia del Vaticano en Roma, con su gran poder religioso, al mismo tiempo que el constante comercio de algunos puertos italianos con oriente hacen que la producción artística tanto renacentista como barroca sea de especial mención.

Por otro lado, toda Europa y en especial España y Portugal, se ocupan en el siglo XVII de la colonización americana. Toda esta circunstancia lleva a las formas barrocas a una expresión ora austera, ora exagerada. Sin duda el barroco más abigarrado de formas ornamentales es el barroco español. El descubrimiento de nuevas tierras enriquece los temas pictóricos con nuevos, tomados de las crónicas de los conquistadores en donde las descripciones paisajísticas, la enumeración de fauna y flora que Europa nunca había imaginado despiertan la imaginación de los artistas europeos y la codicia de los comerciantes; unos y otros contribuyen al desarrollo del barroco español e italiano: los primeros con su imaginación y desbordamiento emotivo e intelectual alrededor del nuevo mundo; los segundos con su dinero y avidez de poder, que los lleva a pagar la factura de numerosas obras pictóricas, escultóricas y arquitectónicas, donde se mezcla la austeridad del barroco de la nobleza y la exageración de esa clase de nuevos ricos que es la clase comerciante burguesa de los siglos XVII y XVIII. En las obras pagadas en gran parte por ellos, encontramos muchos elementos de origen indígena que se encuentran más claramente en el barroco latinoamericano.

En la obra escultórica de Gregorio Hernández, por ejemplo su **Piedad** o su **Cristo Yacente**, encontramos en grado máximo de exageración realista y patética, los elementos extrapolados que hemos desarrollado a lo largo de este capítulo.⁹⁶

Haciendo una comparación entre **La Pietá** de Miguel Angel y **La Piedad** de Gregorio Hernández, encontramos cómo, mientras en **La Pietá** de Miguel Angel hay una búsqueda de la armonía y de la perfección

96 En el Cristo yacente, un chorro de sangre muy llamativa sale del costado de Cristo. Sus ojos, dolorosamente entornados y su boca entreabierta, como susurrando profundo quejido busca innegablemente tocar esa sensibilidad emotiva del observador. Este tipo de obra es ya un golpe visual, una violentación de los sentimientos por medio de los sentidos para transmitir un concepto de mundo, característica que tomará mayor forma en el arte expresionista.

clásicas renacentistas por medio del equilibrio de las relaciones proporcionales de las partes con el todo buscando una unidad total cerrada y estable, en **La Piedad** de Gregorio Hernández hay una ruptura con todos estos ideales renacentistas, para dar paso a la teatralidad, al patetismo y a la espiritualidad, por medio de la materialidad y la expresión corporal. El color, el manejo de la plástica y la intencional desproporción formal, hacen que se pueda dar esta exageración. Lo ideal se expresa por medio de lo real. Es necesaria la visión sensible para llegar a lo inteligible o supraterráneo. Esta es además, la nueva cosmovisión del siglo XVII. Sólo mirando, pero mirando de una manera intelectual, podemos ver el más allá.

España llega más lejos que cualquier otro lugar de Europa en lo referente a la ornamentación arquitectónica. Si miramos el retablo del **Convento de San Sebastián** en Salamanca, la portada de la **Iglesia Parroquial de Vinaroz**, o la **Sacristía del monasterio de la cartuja de Granada**, encontramos una intencionalidad infinita de ornamentación.

La riqueza de España en este momento coyuntural, donde el oro de América ya no se puede contar, donde el deseo de introducir al nuevo mundo en la cultura católica hace que la Iglesia bautice masivamente a los miles de indígenas de las tierras conquistadas, donde la contrafuerza de la Reforma está en todo su apogeo; la riqueza de España, decimos, debe ponerse al servicio de los nuevos ideales imperiales. España le habla a América, al resto de Europa y a sí misma, con el lenguaje barroco y pone al servicio de su causa la riqueza. Por ello el barroco español y el mismo barroco desarrollado a lo largo de la colonización en América, ostenta explícitamente la riqueza en oro y temas de los hombres que lo produjeron; no es casual, por tanto, que haya sido en España y en América Latina, donde el barroco haya alcanzado sus mayores desarrollos estéticos, estructurados en torno a la multiplicidad cultural y al mestizaje, a pesar de la intencionalidad aculturizadora de la misma España conquistadora con respecto a América.

La música barroca española verbi gratia la obra del padre Antonio Soler, es de un gran dinamismo que conduce a un contacto con lo popular. Un ejemplo es su Fandango, danza rápida con elementos precolombinos mexicanos, propios del gusto de los aventureros navegantes y burgueses españoles. Por el proceso de conquista y colonia en América, muchos fueron los españoles, italianos y portugueses, que se enriquecieron inmensamente: habiendo salido de Europa con destino a América, sin pena ni gloria, llegaron a Europa

con inconmensurables cargamentos de oro y especies, con títulos nobiliarios que la corona española prometía a aquellos que conquistaran y colonizaran más territorios para España. Para este público hay necesidad de hacer música que llegue a sus gustos, pero que al mismo tiempo sea elegante y lo haga sentir de clase noble; esta música debe tener entonces los elementos propios de los gustos nobles, pero debe también, permitir la expresión sensual y lúdica del pueblo.

Desde los inicios de la conquista y la colonia, está ya presente lo que se ha llamado el "retorno de las carabelas", es decir, el impacto ambiental que produjo en España y en Europa el "descubrimiento" de América y la gran riqueza cultural que ésta poseía. La exageración, como hemos llamado al polo que se opone a la austeridad, tiene un profundo carácter psicológico. Es la sensibilidad a flor de piel que América aporta a Europa, la relación con la naturaleza en una actitud eminentemente vital, biótica, no biológica, que influye en el desarrollo del naturalismo en el barroco europeo. La presencia de imágenes que corresponden a la imaginería precolombina, la presencia de lo mítico, de la fantasía americana, enriquece la obra barroca.

La austeridad es típica del barroco oficial, del arte de las cortes de rancia nobleza y abolengo. El Palacio de Versalles, o cualquier otro palazzo del siglo XVII, es modelo de austeridad y exquisito gusto. La arquitectura de Bernini o Borromini es sobria, aunque en la primera encontramos el barroco oficial aclamado por Roma, mientras que en la segunda encontramos ya el espíritu moderno en sus angustiosas relaciones cóncavo-convexas, de la búsqueda individual de una expresión que rebase los sentidos, e incluso del espíritu de escisión planteado intelectualmente en el expresionismo de los principios de nuestro siglo XX.

La exageración es típica del Barroco español y del latinoamericano: color en todas sus gamas, para producir un mayor número de sensaciones visuales. Formas abigarradas, exageración ornamental y expresiva.

Mientras que la exageración en el Barroco, tiene que ver con la profanización de las sociedades donde los nuevos gustos de la burguesía se empiezan a imponer y donde la riqueza abunda a nivel temático y económico, la austeridad parece ser la característica del barroco clásico, de corte o de iglesia⁹⁷ que guarda todavía el espíritu de lo sagrado.

⁹⁷ Cfr. HAUSER A. *Op. Cit.*

La exageración en los gustos profanos españoles no debe confundirse en todo caso con la angustia de Borromini.

La Modernidad en el barroco español está presente en su sentido profano y determinado por el comercio y la riqueza, que permite a su vez la experimentación y el sentido de inacabamiento. En Borromini está presente como espíritu desgarrado, como conciencia estética de la renuncia a lo sagrado, como soledad del hombre enfrentado a sí mismo sin la esperanza de dios. El erotismo barroco se manifiesta de manera especial en la obra de Borromini, por la obsesiva presencia de formas amarradas entre sí a través de la relación cóncavo-convexa. Sin embargo la proximidad entre lo erótico y lo santo ⁹⁸ es la manera como Borromini responde a su propia angustia que es la angustia del profeta y del artista al vislumbrar la tragedia.

La Modernidad es trágica. El abandono de dios y la creencia en el control total por la razón del mundo cuantificable son aspectos que a lo largo de la autocomprensión que la misma Modernidad es, nos llevan a lo que actualmente se ha llamado la salida de la Modernidad por una puerta que da a la noche. ⁹⁹

Los grandes artistas barrocos como Juan Sebastián Bach¹⁰⁰ o Borromini¹⁰¹, desde ángulos diferentes construyen la modernidad estética, al mismo tiempo que advierten los riesgos que ella corre en sentido genérico, si se identifica, -como ha sucedido a través de la mayoría de los procesos de modernización y de las tendencias modernistas-, con la razón instrumental, monológica y con arreglo a fines.

⁹⁸ HABERMAS J. *Discurso Filosófico de la Modernidad*. Op. Cit. p. 255 y s.s.

⁹⁹ Cfr. STEINER G. *En el Castillo de Barba Azul*. Op. Cit.

¹⁰⁰ Bach, porta el espíritu racional de la música. Su concepto de Fuga ha sido paradigma de la música racional de principios de este siglo, especialmente en la construcción de las más revolucionarias teorías musicales de la Modernidad del siglo XX como es el caso del serialismo. Sin embargo, Bach no es reconocido en su propio tiempo como el más grande músico de todos los tiempos. Esto comienza a suceder aproximadamente 120 años después de su muerte cuando el romanticismo mira al Barroco con los ojos de aquel que quiere la reconciliación.

¹⁰¹ Borromini tampoco fue reconocido en su tiempo, como sí lo fue Bernini. Mientras Bernini fue el arquitecto escultor preferido de Roma, Borromini fue criticado profundamente por su arte, que aunque admirado por muchos, era más un arte contestatario y salido de todos los cánones oficiales. En este sentido Borromini es más moderno que quienes hoy creen hacer arquitectura «moderna» siguiendo modelos repetitivos y homogeneizantes.

2.2 Trauerspiel o la tragicomedia del hombre moderno

Si alguna manifestación estética refleja la crisis profunda de la cultura moderna en las formas barrocas, es el drama barroco alemán. El alejamiento de los dioses, tema en el cual se basa Walter Benjamin para realizar su texto **El origen del Drama barroco Alemán**¹⁰², es el tema permanente que va dibujando la figura del héroe y del mártir en el drama barroco.

En una época en la cual la humanidad europea está entrando en la Modernidad, es decir en una actualidad que se mueve permanentemente a sí misma, según la idea de la Razón, el lenguaje poético, la palabra profana aún contiene la esencia adanmítica, ecos del lenguaje adanmítico, "O que justifica a categoría de anamnesia, recordação"¹⁰³. La palabra tuvo en su origen una dimensión nominadora. Perteneció al orden del nombre, aquella vocación específica del hombre, al decir de Heidegger, de dar nombre a las cosas.

Para el drama barroco alemán, Benjamin utiliza un nombre que contiene en sí la contradicción entre lo trágico y lo cómico: Trauerspiel. Trauer significa luto y Spiel jolgorio, juego, espectáculo.¹⁰⁴ Como forma barroca, el trauerspiel expresa el destino del hombre que irremediamente entra en la historia, es decir, en la inmanencia perpetua, un destino fijado de antemano por la naturaleza de la historia y por la historia de la naturaleza: un destino determinado por las leyes y funciones mismas de la historia. "A imanencia é a lei absoluta desse drama. "No Drama Barroco, nem os monarcas, nem os mártires escapam à imanência"¹⁰⁵

Por tal razón, el Barroco es ante todo una voluntad de quehacer artístico, de mantener el vínculo con lo sagrado, a pesar de la irremediable secularización. "Como o expressionismo, o barroco é menos a era de um fazer histórico que de um inflexível querer artístico. o que sempre ocorre nas épocas chamadas de decadência"¹⁰⁶ El héroe

102 BENJAMIN Walter. *Op. cit. Texto que nos guía en esta parte de nuestra investigación, y del cual hacemos traducción de algunos apartes de la edición portuguesa,*

103 "Lo que justifica la categoría de anamnesia, recordación» (t.a) *Op. cit. p. 17.*

104 *Cfr. Op. cit. p. 18*

105 "La inmanencia es la ley absoluta del drama barroco alemán. Ni los monarcas, ni los mártires, escapan a la inmanencia» (t.a.) *Op. cit. p. 91*

106 "Como el expresionismo, el Barroco no es tanto la era de un quehacer histórico, como de una inflexible voluntad artística, Es lo que siempre ocurre en las épocas denominadas de decadencia» (t.a.) *Op. cit. p.21*

del drama barroco se caracteriza porque es una especie de caricatura de los héroes de la literatura clásica: es un héroe que por más que luche, nunca llegará... a la sacralización. Su aquí y su ahora, son irremediables lo cual hace que se conviertan en una especie de fantoches, al decir de Sergio Paulo Rouanet, en su excelente nota introductoria a la traducción portuguesa que él realiza del texto de Benjamin:

"Marianne, como Hamlet, querem morrer por acaso, vitimas de uma faca ou de uma espada envenenada, sem nenhuma motivação interna. Em consequência os personagens tem o aspecto de fantoches -de resto, o espectáculo de fantoches é uma das variedades mais típicas do teatro barroco- porque são efetivamente fantoches, manipulados pela historia-natureza" ¹⁰⁷

Ya no son los dioses quienes gobiernan el destino de los hombres, sino la propia historia entendida ésta como regida por leyes naturales. El hombre es manejado ahora por su tiempo, al contrario del hombre medieval que concebía a la historia misma como inscrita dentro de la historia de la salvación y cuyo telos era la disolución escatológica de la ciudad terrestre en la ciudad de Dios.

"No barroco, ao contrário, a restauração religiosa do século XVII, abrangendo tanto os países protestantes como os católicos, sob a influência da Contra-Reforma, implicou paradoxalmente, uma secularização, no sentido de excluir a transcendência da historia em direcção à Meta-Historia" ¹⁰⁸

En el Barroco, la vida del hombre incluso su salvación, pasan a ser concebidos en términos profanos, es decir, el movimiento de escisión y reconciliación fluctúa dentro de los dos extremos que constituyen la integralidad: lo sagrado y lo profano. Sólo que en el Drama Barroco Alemán, se advierte una secularización de lo sagrado, lo cual es esencial a la crisis que se manifiesta en el lenguaje

¹⁰⁷ "Marianne y Hamlet, quieren morir víctimas de un puñal o de una espada envenenada, sin ninguna motivación interna. En consecuencia, los personajes tienen el aspecto de fantoches o de títeres -de hecho, el espectáculo de fantoches es una de las variedades más típicas del teatro barroco- porque son efectivamente fantoches, manipulados por la historia-naturaleza» (t.a.) Op. cit. p. 34

¹⁰⁸ "En el barroco, por el contrario, la restauración religiosa del siglo XVII, que abarcó tanto los países protestantes como los católicos, bajo la influencia de la Contra-Reforma, implicó paradójicamente, una secularización, en el sentido de excluir la transcendencia de la historia en dirección de la Meta-Historia» (t.a.) Op. cit. p.35

alegórico. El Barroco "... a través de sua linguagem (nas metáforas do texto, nos personagens que encarnam qualidades abstratas, na organização da cena) a alegoria diz uma coisa, e significa, incansavelmente outra, sempre a mesma: a concepção barroca da historia" ¹⁰⁹. Cuando en el lenguaje barroco se habla o se muestra una mujer bella, se quiere significar un esqueleto, imagen de la muerte; cuando se representa a un anciano, se quiere significar el tiempo que todo lo destruye; cuando se habla del paraíso, se quiere significar un cementerio. "A salvação transcendente é uma simples alegoria: uma ilusão barroca, uma fantasmagoria, un sonho, mera projeção subjetiva de um impossível desejo de transcendência" ¹¹⁰

Tres términos definen entonces al barroco: la inmanencia, la visión de la historia como naturaleza ciega y la visión de la política como historia estabilizada, términos o vértices de una estructura que define a su vez dos vertientes de la historia como naturaleza. El tirano y el mártir, viven aún entre nosotros: diariamente asistimos a ejecuciones y masacres. El luto es nuestro elemento. El barroco está en nosotros y nosotros en él, como una forma oculta, liviana, y superficial de Modernidad.

En esta estructura estética, la forma adquiere un dinamismo sin límites, debido a la entrada de la filosofía al servicio del conocimiento, olvidándose ésta de otras formas de verdad, al decir de Benjamin. Por tal razón, la filosofía del arte comienza a caminar por las sendas formales y esteticistas, del clasicismo, olvidándose de penetrar en la profunda tragedia de la escisión y de la fragmentación que el drama barroco comporta, y que es su estructura profunda.

Sin embargo, la aparente separación entre filosofía del arte y Barroco, permite que éste sea penetrado de una especie de escepticismo muy fecundo, donde las reglas son siempre relativas. Pero al decir de Benjamin,

109 "...a través de su lenguaje (en las metáforas del texto, en los personajes que encarnan cualidades abstractas, en la organización de la escena) la alegoría dice una cosa pero significa otra, siempre la misma: la concepción barroca de la historia» (t.a.) Op. cit. p. 38

110 "La salvación transcendente es una simple alegoría: una ilusión barroca, una fantasía, un sueño, mera proyección subjetiva de un imposible deseo de transcendencia» (t.a.) Op. cit. p. 43.

"... é inconcebível que a filosofia da arte renuncie a algumas de suas ideias mais ricas, como a do trágico ou a do cômico. Porque elas não são agregados de regras, e sim estruturas pelo menos iguais em densidade e realidade a qualquer drama, e com ele não-commensuráveis" ¹¹¹

Dentro de las tendencias postmodernas el arte ha jugado un papel importantísimo, pues tal vez por haber escapado a la pesantez de las macroteorías modernas en el campo de la ciencia, la política, o la moral; por haber ocupado un lugar periférico, de superficie, en el campo de la verdad, por haber conservado otras dimensiones humanas como caminos para llegar a la felicidad, el arte ha sido el primero en llamar la atención sobre la necesidad de ampliar la dimensión de mundo, de desobjetivarlo y desobjetivarlo, de mirarlo desde la perspectiva de la experiencia poética, mitológica y fantástica.

Ninguna ley puede convertirse en universal y necesaria para el arte. Entroncado éste dentro de un contexto de sentido cultural, nunca ha abdicado a su vocación de liberación de cualquier yugo performativo. Este escepticismo fecundo, nace con el Barroco. La forma, pensada como aledaña a la obra de arte, ocupar un lugar fundamental en el Barroco, pues desde ese momento, el arte tiende a pensarse como periférico, como forma pura. Por lo anterior, es a partir del expresionismo que aparece un interés por el drama barroco en Alemania. En 1904 escribía un historiador de la literatura:

"Tenho a impressão de que nos últimos duzentos anos, nenhuma sensibilidade artística teve tantas afinidades com a do barroco, em á sua busca de expressão estilística, como a que caracteriza os nossos dias. Interiormente vazios ou profundamente convulsionados, exteriormente absorvidos por problemas técnicos e formais: assim foram os poetas barrocos e assim parecem ser os poetas do nosso tempo, ou pelo menos aqueles que imprimiram em suas obras a força de sua personalidade" ¹¹²

¹¹¹ "... es inconcebible que la filosofía del arte renuncie a sus ideas más ricas, como son la idea de lo trágico o la de lo cômico. Porque ellas no son agregados de reglas, sino estructuras por lo menos iguales en densidad y realidad a cualquier drama, y como él, no commensurable» (t.a.) Op.cit. p. 66

¹¹² "Tengo la impresión, de que en los últimos doscientos años ninguna sensibilidad artística tuvo tantas afinidades con la del Barroco, en su búsqueda de expresión estilística, como la que caracteriza nuestros días. Interiormente vacíos o profundamente convulsionados, exteriormente absortos en problemas técnicos o formales : así fueron los poetas barrocos y así parecen ser los poetas de nuestro tiempo, o por lo menos aquellos que imprimieron en sus obras la fuerza de su personalidad» (t.a.) Op. cit. p. 76-77

Pero la periferia estética del Barroco deja de ser peyorativa, cuando se comprenden los escenarios contradictorios en los cuales éste aparece. Especialmente el drama barroco alemán, es la entrada trágico-cómica del hombre en la Modernidad, es decir en la historia. Es la renuncia consciente del hombre a los dioses, o al decir de Helderling, es el alejamiento de los dioses. Lo jurídico se permea por la legalidad racional, los estatutos constitucionales de los principados deben prometer comunidades prósperas desde todos los puntos de vista. Ante la ausencia de una escatología trascendente, es decir, ante la inminencia de lo inmanente como única posibilidad del hombre moderno, hay una fuerza opuesta que podría llamarse la fuerza de lo místico. Al respecto dice Benjamin:

"A linguagem formal do drama barroco, em seu processo de formação, pode ser perfeitamente vista, como um desenvolvimento das necessidades contemplativas inerentes ... situação teológica da época. Uma dessas necessidades, decorrentes da ausência de toda escatologia, é a tentativa de encontrar um consolo para a renúncia ao estado de Graça, a través da regressão a um estado original da Criação"¹¹³

Tanto el drama barroco alemán como el drama barroco español o de otras regiones europeas, como Francia o Italia, tienen en común esta desestabilidad producida por la ausencia de un telos más allá de lo inmanente. En general, el drama barroco, buscará la estabilidad en la naturaleza, pues teme caer en el abismo fatal de la terrenalidad absoluta. La naturaleza se va convirtiendo en modelo para el arte, y es en el drama de Calderón de la Barca, donde podemos estudiar la forma artística en su mejor versión. La validez y belleza del drama de Calderón, tanto en la palabra como en el objeto, se relacionan directamente con la gran armonía existente en la relación de Trauer con Spiel.

Y son entonces aquellos conceptos de honra y de dignidad, que se anunciaban desde la obra de Shakespeare, los que ocuparán el lugar de la trascendencia celeste. Es decir de la salvación divina. La

¹¹³ "El lenguaje formal del drama barroco, en su proceso de formación, puede ser perfectamente visto como un desarrollo de las necesidades contemplativas inherentes a la situación teológica de la época. Una de esas necesidades, consecuencia de la ausencia de toda escatología, es la tentativa de encontrar un consuelo para la renuncia al estado de Gracia, a través de la regresión a un estado original de la creación: (I.a.) Op. cit. p. 104

honra es uno de los elementos alegóricos más profundos del drama barroco español. En éste la dialéctica del concepto de honra permite, como en ningún otro género, que la desnudez de una personaje sea presentada bajo una luz superior y reconciliadora.

"O suplicio sangriento com o qual termina a vida da critura no drama de martirio tem sua contrapartida no calvário da honra, que por mais que tenha sido maltratada consegue reerguer-se no final de um drama de Calderón, por um decreto real ou por um sofisma"¹¹⁴

En el drama barroco, constantemente se hace una analogía entre la naturaleza y la historia. Este ya no presenta arquetipos celestes, sino tipos históricos, recurriendo a similitudes con la naturaleza biótica. Frases como 'evitamos los árboles que están por caer', se aplicaron a los temas políticos, en los cuales tenían que enfrascarse las discusiones civiles de los pobladores de las naciones nacientes. La historia natural y la historia política se relacionan permanentemente, llegando a aquellos extremos bien conocidos como el mecanicismo social, el naturalismo político, y otras corrientes, que más tarde originaron la fisiocracia y el positivismo fiscalista.

Ante la escisión con lo divino, con lo trascendente, con los dioses, con los mitos, con lo sagrado, el drama barroco busca la reconciliación en la historia misma, como inmanencia suprema. El aquí y el ahora (la historia), pueden elevarse a la categoría de trascendencia cuando de ellos surgen valores que se universalizan. Por tanto, no es casual, que el movimiento de escisión y reconciliación del Barroco, constituya gran parte de las estructuras profundas de la Ilustración.

Un mundo ético, es decir con una teoría de los valores construido desde la inmanencia pero con necesidad de trascendencia, de universalidad, es el prelude del surgimiento del concepto de sujeto trascendental. Así mismo, la naturaleza es de alguna manera trascendental pues sus leyes penetran o están presentes en la historia. Y como el límite entre naturaleza e historia nunca ha sido del todo preciso, frases como 'las plantas nobles voltean su cabeza hacia el

¹¹⁴ "El suplicio sangriento con el cual termina la vida de un personaje en el drama de martirio tiene su contrapartida en el calvario de la honra, que por más que haya sido maltratado, consigue imponerse en el final de un drama de Calderón, por un decreto real o por un sofisma" (t.a.) *Op. cit.* p. 110

cielo' 'las rosas se abren solo con la luz del sol', 'las palmeras no toleran la presencia de plantas inferiores', 'el imán no obedece ningún astro que no sea la estrella polar'¹¹⁵ muestran una moral natural o una naturaleza moral. La excepción, es el alma humana, que desobediente a la moralidad de la naturaleza y a lo que ésta enseña, no quiere ser creatura, (un ser más de la naturaleza) y por ello, el mundo moral que se revela en ella, el alma humana, se revela con distorsiones.

Tanto en el drama barroco español como en el alemán, la naturaleza penetra por todos los poros la escenografía de la representación. Esta aparece aquí como simbólica, con características análogas a las de los hombres y su historia. Los animales marinos, las montañas, los ríos, los astros, los mamíferos, y otras especies de la naturaleza, pasan a ser como personajes de la obra. Si antes eran los dioses, ahora son las criaturas de la naturaleza, las que representan tipos universales trascendentes. Dios mismo entra a hacer parte de la tragedia de la finitud y de la inmanencia:

"Aquí, mortais, sabereis porquê mesmos as montanhas e os rochedos mudos abrem suas bocas e labios. Porque quando o homem, em sua demência, não mais se conhece e ousa em seu cego delirio declarar guerra ao altíssimo, as montanhas, os ríos, e as estrelas são forçados ... vingança assim que a cólera de fogo do grande Deus se inflame"¹¹⁶

El Barroco puede percibir la fuerza del presente. Por eso comprende sus propias formas como naturales. Ellas existen en sí mismas, en la naturaleza. El hombre sólo las descubre. La estética barroca tiene un profundo punto de conexión con lo suprarrazional, con lo otro de la razón. El hombre barroco no crea las formas, no es él su fundamento. El hombre barroco es el tema de las creaciones barrocas, pero no su creador. El elemento central de la tragedia del hombre barroco, son sus límites tanto en la vida física como en el lenguaje. El drama barroco expresa esos límites en la idea de la muerte, una idea si se quiere nihilista, en el sentido de que al final solo queda nada y esa nada es y seguirá siendo un misterio. "la muerte trágica es apenas la señal externa de que el alma ya murió"¹¹⁷

115 *Op. cit. p. 113*

116 "Aquí, mortales, sabréis por qué las montañas y los riachuelos mudos abren sus bocas y sus labios. Porque cuando el hombre, en su demencia, ya no se conoce, y osa en su ciego delirio declarar la guerra al altísimo, las montañas, los ríos y las estrellas son forzados a la venganza, pues la cólera de fuego del gran Dios se inflama." (t.a.) *Op. cit. p. 117*

117 *Op. cit. p. 137*

3. LA ESCISION FUNDAMENTAL EN LA ESTETICA MODERNA

El sentido de individuo que inicia su desarrollo en el siglo XVI, es el concepto de sujeto que tendrá toda su significación en el siglo XVII a partir del trabajo filosófico de René Descartes y Francis Bacon, quienes inauguran la reflexión filosófica centrada en la razón subjetiva. Con estos pensadores, se recoge lo que desde el arte y la religión ya se había manifestado en la vida cotidiana; se convierte en discurso lo que ya se había expresado en imágenes, formas plásticas y sensaciones sonoras, es decir, lo que ya se había manifestado desde la poética manierista: la confirmación del predominio del sujeto intelectual sobre su propia naturaleza y sobre la naturaleza externa.¹¹⁸

118 Permítasenos extendernos un tanto en esta nota. Pensamos necesario aclarar cuál es el concepto de sujeto y de objeto en el mundo antiguo, para mostrar el vuelco radical que Descartes, Galileo, Bacon, y demás fundadores de la Modernidad le dan a estos conceptos. La fundación de la modernidad científica y filosófica, con el paradigma galileano y cartesiano construidos ambos a partir de la duda frente al paradigma aristotélico-tomista, invierte la idea de hombre y de naturaleza.

En el pensamiento griego, medieval y renacentista, la naturaleza envuelve al hombre: ella es el subjectum. El hombre imita las leyes de la naturaleza, y dentro de un respeto sagrado por ella, el hombre edifica ciudades, pensamiento, arte, es decir, cultura. En la Modernidad, el hombre comienza su carrera de dominio de la naturaleza. Para ello, la reduce conceptualmente, a naturaleza biológica, química, etc., y de ninguna manera, el hombre es ya más naturaleza, sino razón y la naturaleza pasa de ser sujeto a ser objeto (de dominio de la razón lógica del hombre.

En la Modernidad, el logos centrado en el hombre (es decir, el sujeto moderno) permite el conocimiento verdadero y útil. El logos, o sea la manera como se entiende a la razón en la Modernidad, dirige la experiencia, planea el mundo. Con razón Heidegger hablar del conocimiento planetario, como aquel conocimiento que ha olvidado al ser. Se refiere al conocimiento que planifica, es decir que aplanar o que se expresa en planos cartesianos.

La coherencia e integralidad del mundo, descubierta por Galileo a partir de la matematización, es decir, del poner orden al mundo por medio de la matemática, fue definitiva para el desarrollo de la ciencia moderna. Sin embargo, esto trajo como consecuencia, lo que hemos llamado la escisión moderna, es decir, la separación entre el yo lógico, intelectual (el yo cartesiano, el cogito ergo sum) y el yo siento, es decir, aquel yo de los sueños, de la locura, de la fantasía, de la intuición, de lo inexplicable.

Si bien desde el prerrenacimiento, el humanismo había adquirido ya un puesto predominante por cuanto las formas estéticas se habían puesto en movimiento, adquiriendo progresivamente una historicidad cuyas causas más visibles eran el renacimiento comercial, el auge de las ciudades, que a su vez habían puesto en crisis al Gótico, en el sentido de que éste comenzó a expresar claramente el dualismo, la ambigüedad, la dialéctica de una humanidad europea que se reencontraba con su pasado filosófico a partir de la lectura de los textos de Aristóteles¹¹⁹, pero que estaba sumergida en el mundo de lo absoluto que está por fuera de todo discurso lógico, es decir en el mundo de Dios; si bien este humanismo desde su nacimiento había entrado en duda consigo mismo como lo muestra, por ejemplo, la literatura de Cervantes, especialmente el Don Quijote de la Mancha,¹²⁰ es en el siglo XVII que este humanismo adquiere dos manifestaciones fundantes de la Modernidad pero que a su vez, muestran la hondura de la escisión: la matematización del mundo propuesta por Galileo Galilei¹²¹ y la matematización del sujeto propuesta por Descartes.

Este es el origen, también, de la separación entre: hombre y naturaleza, ciencia y cotidianidad, e, incluso, de la separación entre ética, ciencia y estética. La disolución progresiva del yo, la fragmentación, está acompañada de la gran aporía o contradicción intrínseca que contiene la ilusión de la razón subjetiva o centrada en el sujeto, frente a sí misma. Creyéndose capaz de ordenarlo todo, de dar cuenta de la totalidad de lo existente, va descubriendo sus propios límites. Como puede apreciarse, la razón se va desilusionando de sí misma, hasta llegar a posiciones radicalistas que plantean un gran escepticismo de la razón. Estas son las posiciones 'postmodernistas' que han surgido fundamentalmente desde el arte en la Modernidad.

119 Estos textos comenzaron a ser estudiados entre otros, por los académicos de la Escuela de Toledo desde el siglo XI d.c. Precisamente, el semiólogo de la estética, Umberto Eco, presenta en su obra El Nombre de la Rosa, la crisis que generó la lectura de los textos de Aristóteles, no sólo en el sentido de que la interpretación de dichos textos producía el paso de lo sagrado a lo profano, es decir de la verdad fundamentada en la fe a la verdad fundamentada en la razón, sino también en términos de la crisis misma a la que continuamente se debe someter la razón en su movimiento e historicidad.

120 Cfr. DE CERVANTES M. Obras Completas. Madrid: Aguilar, 1970. decimosexta edición. p.p. 1219 y s.s.

La gran crítica que Cervantes hace a la lectura obsesiva de libros de caballería que enloquece a Don Quijote no se sabe si es una crítica a los ideales medievales que no se encuentran en el mundo de lo cuantificable sino en el mundo de lo poético y sagrado, o a la practicidad de la modernidad política y económica que se está gestando en su tiempo. No nos atrevemos a afirmar que Cervantes plantee en su obra una salida sin crisis. Pensamos que la autorreferencia al individuo, característica predominante de todos los momentos del humanismo en su movimiento histórico, comporta ya la conciencia de los límites, que es un punto crítico de la pretendida autodeterminación moderna.

121 Sobre este aspecto Cfr. NOGUERA Patricia. El sentido de la fórmula y su nexa con la modernidad científica. Manizales: Revista NOVUM #7, Primer Semestre de 1991., Universidad Nacional. En este texto se plantea la escisión entre física y metafísica dada fundamentalmente por la creación de la fórmula matemática, que como lenguaje universal, es capaz de contener al mundo, explicarlo de manera no sólo cualitativa como lo expresaba la física aristotélica, sino de manera cuantitativa. La ruptura del hombre con lo sagrado se evidencia aquí, en el sentido de que éste puede ya manipular al mundo con su racionalidad.

A medida que la renuncia a lo sagrado se va extendiendo a niveles de utilidad individual más visibles¹²², se va desarrollando también un progresivo interés por parte de la oficialidad y de la clase de la burguesía, en propiciar la investigación.¹²³ No es casual la creación de la Royal Society of Sciences en Inglaterra a principios del siglo XVII, y cuya cátedra principal fuera ocupada por personalidades como Isaac Newton. Y no es casual tampoco el desarrollo de la industria textilera y minera en Inglaterra, con una visión tecnológica que inaugura la modernidad industrial.

La crisis es cada vez más honda. Desde el punto de vista de la estética, la renuncia a lo sagrado consistía en hacer arte profano, arte de "buen gusto", arte que tuviera en cuenta la importancia de ciertas personalidades de las dos clases en pugna: la nobleza de corte y la burguesía comercial. Por supuesto, el artista no puede renunciar al absoluto. Como ideal estético se explicita en términos de angustia, de búsqueda de lo bello y lo perfecto. Pero su obra se encuentra socialmente comprometida con el movimiento mercantil. Su obra es mercancía.

Sin embargo, este aspecto no limita de manera cerrada y conclusiva el sentido de la obra, el espíritu de la forma abierta. El análisis de la crisis rebasa la circunstancia social del Barroco y debe mirarse desde el rigor propio del análisis crítico de la filosofía cartesiana, que es la que inaugura la modernidad filosófica con la deducción del cogito.

Es importante, entonces, dedicar en este capítulo varias páginas a la reflexión sobre el inicio de la filosofía moderna, que es una filosofía

122 Nos referimos por ejemplo al sentido práctico que adquieren los descubrimientos galileanos acerca de la física mecánica que poco a poco se irá manifestando en invenciones que se constituirán en la base de una utilización de la naturaleza cada vez más ventajosa para la burguesía moderna, en términos de mayor producción y mayor enriquecimiento, o como bien lo definen Descartes y Bacon, en ciencia útil.

123 Investigación que irá reuniendo a partir de un interés eminentemente práctico de la burguesía europea, a las ciencias con las técnicas, para construir el paradigma tecnológico del que hablamos en nuestra sección sobre Ciencia moderna y su necesaria instrumentalidad (cfr. supra. p.p. 21 y ss.), paradigma en el cual nos encontramos aún hoy en día. Esta reunión interesada de la ciencia con la tecnología, transforma el saber resultante en instrumento. Ya no es concebible un saber sin finalidad práctica, por lo cual el arte y la filosofía comienzan a ocupar dimensiones de periferia mientras que la ciencia así relacionada comienza a tener un éxito arrollador. Si la intención de Descartes y Bacon era construir un instrumento teórico (método), para llegar a una verdad precisa, el resultado de esa intención, es que la verdad se convierte en instrumento de otro fin mayor: el poder. Desde este momento, (s.s.XVII y XVIII) la investigación científica moderna, se relacionará de una manera tan íntima con la tecnología, que llegará incluso a confundirse. Sin embargo, -y es lo que queremos resaltar aquí-, la tecnología es el lenguaje por excelencia, de la Modernidad. La tecnología, ha permitido la mirada precisa al mundo como objeto de conocimiento

centrada en la razón perteneciente al sujeto, pues es a través de ella que el arte adquiere también su discurso desde el punto de vista de la permanente conformación y crisis de la estética moderna que en el siglo XVII y primera mitad del XVIII es estética barroca. La presencia de esta estética en las corrientes subsiguientes se manifiesta de diversas maneras, como por ejemplo en la racionalidad del clasicismo, la subjetividad sensible y trágica del romanticismo, o la forma inacabada, abierta y expresiva del expresionismo y del arte moderno y contemporáneo.

Trabajaremos entonces una mirada crítica desde la perspectiva fenomenológica, a la construcción del sujeto en la Modernidad y su devenir desde el discurso cartesiano, hasta el husserliano por considerar que para el arte, el concepto de experiencia en Husserl es el que más se acerca a la intencionalidad estética moderna.

3.1 El concepto de sujeto en la modernidad. Descartes y Husserl.

Descartes, filósofo con el cual se inaugura la filosofía centrada en el sujeto, al proponer en su **Discurso del Método** y en sus **Meditaciones Metafísicas** una ruptura con todo el conocimiento obtenido hasta ese momento, no quiere de manera alguna romper con una lectura histórica de hechos o acontecimientos que enmarcan el devenir del hombre hasta el siglo XVII, sino hacer una de las propuestas más revolucionarias en el campo de la reflexión, una especie de reto, si cabe el término, que consiste en que el pensamiento humano se centre en el sujeto (*como ego cogito*) como punto de partida y punto de llegada de todo conocimiento.

Esta actitud subjetiva frente al mundo, su constitución y su orden, es la base fundamental sobre la cual se levanta el pensamiento moderno en todas sus manifestaciones. Conocer, más que un acto, es la actitud esencial de la razón, y el conocimiento su realización. Para Descartes el conocimiento es elaborado por la razón que tiene, de forma innata, la posibilidad de conocer.

El desarrollo histórico de esta propuesta cartesiana, ha producido lo que hoy llamamos el pensamiento moderno y su explicitación histórica: la cultura moderna manifestada en las formas simbólicas de los procesos de modernización, donde un nuevo modo de ver el mundo

se ha impuesto como fundamento y norma de todo quehacer: la racionalidad subjetiva.

Política, ética, ciencia, arte, economía y tecnología, se han impregnado tanto del descubrimiento cartesiano del cogito que se ha llegado a afirmar que ningún tipo de conocimiento puede pensarse fuera de los límites de la razón subjetiva. Muchas han sido las posiciones críticas respecto a la racionalidad -cuya esencia es ser crítica-, muchas las luchas de los filósofos por definir el concepto mismo de razón, muchas las discusiones en torno a sus límites, sus niveles, sus fronteras, sus diferencias con el racionalismo; no han dejado de existir tendencias filosóficas, sobre todo en el ámbito de la estética y de la sociología (p.e.), que proponen la 'irracionalidad' como la nueva esencia de estos tipos de conocimiento. También la psicología se pregunta por el grado de racionalidad e irracionalidad del sujeto psicológico y cómo los niveles de afectividad se escaparían de toda descripción racional.

En síntesis, el descubrimiento cartesiano que fundamenta la modernidad filosófica, ha crecido como problema, de manera inconmensurable.

Nuestro pensamiento contemporáneo se ocupa, sin lugar a dudas, de este problema como punto referencial de toda reflexión. Los filósofos modernos tienen unos como punto de partida coyuntural y crítico, la racionalidad y el racionalismo; otros, el irracionalismo y la irracionalidad e incluso algunos, el antirracionalismo y en general, todos los problemas generados por el descubrimiento de la razón como esencia de la subjetividad.

La Revolución Industrial el auge del capitalismo, el crecimiento pujante de las burguesías, el desarrollo de las tecnologías, la matematización de la naturaleza, el expansionismo ideológico, científico y comercial, las guerras mundiales, y en general el auge de la concepción moderna de progreso, se atribuyen al racionalismo con arreglo a fines y a la fuerza de la razón monológica de carácter positivista, herencia del cartesianismo.

Por supuesto, el planteamiento cartesiano, desarrollado fundamentalmente en obras como **El Discurso del Método** y **Las Meditaciones Metafísicas** muestran una serie de elementos, esenciales para comprender la filosofía de la subjetividad y la postura moderna,

que traspasan los límites de la razón instrumental y que volviendo o retornando a su esencia, nada tienen que ver con los reduccionismos históricos de que han sido objeto la racionalidad y el mismo concepto de subjetividad y objetividad.

Husserl, estudia profunda y críticamente a Descartes, casi 300 años después; toma de este filósofo la actitud de la duda como manera nueva de comprender el mundo; toma también, la intención cartesiana de encontrar una verdad absoluta, de la cual no se pueda dudar.

"Un proceder semejante, en todo momento posible, es, por ejemplo, el intento de duda universal, que trató de llevar a cabo Descartes para un fin muy distinto, con vistas a obtener una esfera del ser absolutamente indubitable. " 124

No es casual que se busque obtener una esfera del ser absolutamente "indubitable". El problema del método fue la preocupación del hombre del siglo XVII europeo. Esta preocupación tenía que ver con la necesidad de producir conocimientos verdaderos. Pero si bien Descartes plantea el método de la duda como *pars detruens*, para llegar a un nuevo modo de interpretar el mundo, a un *pars construens* eminentemente racional, esta racionalidad es absolutamente subjetiva hasta el punto de que la objetividad misma, o sea el mundo (desde el concepto moderno), tiene como esencia la subjetividad racional, concepto que desarrolla en su **Discurso del Método**. Descartes sigue así el espíritu de su época. Al nuevo modo de ver el mundo, al *pars construens*, llega, después de haber realizado el encuentro consigo mismo, con el *cogito*, con su esencia que es su yo intelectual, habiendo partido de la razón y las ideas innatas.

Con el pensamiento cartesiano se llega a un punto nodal del desarrollo del concepto de subjetividad en la cultura occidental.

"Pour Descartes lui-même, si direct cependant et si dégaîgneux des vaines subtilités, le cogito n'est pas une

124 HUSSERL Edmund. *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*. México: Fondo de Cultura Económica. Segunda edición en español. 1962. p.70

125 "Para Descartes, mismo, tan directo y tan desdeñoso de vanas sutilezas, el *cogito* no es un conocimiento que se sostenga o fundamente en otro, El es precedido de la duda metódica, es decir, de un examen crítico, de una reflexión previa» (t.a.) BERGER Gaston. *Le cogito dans le Philosophie de Edmund Husserl*. París: Aubier, Editions Montaigne. 1941 p.10

connaissance que rien d'autre ne soutien, il est précédé du doute methodique, c'est-à-dire, d'un examen critique, d'une reflexion préalable"¹²⁵

Es por ésto que Husserl se detiene en un minucioso estudio de Descartes. Dentro de su visión del mundo moderno, le hace un homenaje a su antecesor planteando la necesidad de volver a una especie de duda metódica, que dentro de la construcción del método fenomenológico, base de la filosofía husserliana, y ya desde la perspectiva eminentemente trascendental, se llamar epojé fenomenológica, radicalmente distinta, a la duda cartesiana.¹²⁶

La actitud fundamental de la modernidad filosófica, es inaugurada por Descartes en términos, según Husserl, de

"replegarse sobre sí mismo 'una vez en la vida' e intentar dentro de sí mismo, derrumbar todas las ciencias admitidas hasta entonces y 'reconstruirlas'; se trata pues de decidirse al 'comienzo radical' en la absoluta pobreza de conocimientos"¹²⁷

Esta actitud no es la de aceptar un presupuesto metódico, sino la de enfrentarse al despojo que, por medio de la duda, el filósofo debe realizar en la actitud reflexiva; este encuentro le proporciona al filósofo dos momentos dentro de la reflexión; uno el de la seguridad o evidencia apodíctica de sí mismo y otro, el de la permanente búsqueda del camino de la reflexión, dado el constante fluir del yo. Esta aparente inseguridad frente a los supuestos de seguridad que proporcionan otras tendencias de la filosofía moderna por medio de la reducción de los problemas de la filosofía misma a uno y sólo uno de ellos, excluyendo los demás y empobreciendo la racionalidad, lleva a Husserl a la elaboración de una filosofía 'incompleta' o dicho de otra manera, a la elaboración de una filosofía que lejos de ser sistema cerrado constituye en sí misma apertura de caminos: la Fenomenología.

126 La diferencia entre la duda cartesiana y la epojé o reducción fenomenológica husserliana, para llegar al ego o yo o cogito, en términos cartesianos, ha sido trabajada con rigor filosófico en mi tesis Identidad y Diferencia en la fenomenología trascendental, presentada para optar el título de Magister en Filosofía Moderna, bajo de dirección del doctor Guillermo Hoyos, fenomenólogo, Universidad Nacional de Colombia. En el presente trabajo recojo algunos apartes de este capítulo titulado La herencia cartesiana de Husserl: análisis crítico, corregidos y enfocados a la problemática de la estética moderna.

127 HUSSERL E. Meditaciones Cartesianas. Madrid: Ediciones Paulinas. 1979. p. 19

Tal actitud hace de Husserl un caso insular en la historia de la filosofía, pues la mayoría de los pensadores, por ejemplo Descartes, suelen encontrar al comienzo de su meditación el camino hacia su campo de trabajo, desde el cual se dedican a investigarlo y a construir los sistemas que sintetizan el resultado de su reflexión, sin que el camino mismo vuelva a ser su preocupación central. Por el contrario, Husserl torna permanentemente, en su reflexión, a la búsqueda de ese camino, sin que ésta nunca termine.¹²⁸

Cuando se plantea que la actitud del filósofo principiante, no puede ser la de tener como supuesto un camino y luego con esa herramienta, construir la filosofía, se está valorando la originaria propuesta cartesiana de la duda, pero al mismo tiempo se está estableciendo ya la crítica radical a Descartes, en cuanto que él quiso fundamentar la ciencia universal de la filosofía en el *cogito ergo sum*, pero rápidamente el *cógito* (descubrimiento trascendental de Descartes) se desvaneció, se perdió, y el resultado fue que la filosofía cartesiana se quedó fundamentada en los *cogitata*, o sea en los pensamientos como actos del pensar.

En otras palabras, una vez constituido el *cogito*, éste se disolvió, por la reducción que había sufrido, al ser definido en términos de razón. El *cogito* cartesiano es un yo escindido, como ya lo habíamos planteado arriba. Esa escisión, hace que la modernidad en todas sus manifestaciones, tenga en sí el sentido aporético o dialéctico; y además, que la racionalidad tenga desde su fundamento unos límites que ella misma se niega a reconocer. En este sentido, la estética moderna que tiene como base la razón, se ha movido dentro de esa contradicción esencial que hemos mostrado en este trabajo y que es el movimiento de escisión y de reconciliación. La estética moderna, es la única de las formas de la modernidad que ha mantenido siempre conexión con lo sagrado, por supuesto sin proponérselo teóricamente. Esa conexión le ha permitido a las formas artísticas una libertad que la ética, o la ciencia no han podido tener, por las determinaciones de la misma razón teórica, en el caso de la ciencia y de la razón práctica en el caso de la ética.¹²⁹

128 Cfr. CRUZ VELEZ Danilo. *Filosofía sin supuestos*. Buenos Aires: Editorial suramericana, 1970.p.14-15

129 Esta separación o límite entre la razón teórica, la razón práctica o la razón estética, es uno de los aportes más importantes y críticos de Emmanuel Kant, el filósofo nacido en Königsberg y el mayor representante de la ilustración alemana. Con este reconocimiento de los límites de la razón, Kant mostró que la única racionalidad que llevaba a la libertad en términos positivos era la razón estética. En cambio la razón teórica o la razón práctica, son dos tipos de racionalidad

Sin embargo, la estética moderna se fundamenta en un yo fragmentado, escindido, en vía de disolución, pero ilusoriamente, poseedor de una verdad irrefutable, apodíctica, según la idea cartesiana, que es sí mismo, en su pureza como *cogito ergo sum*, como sujeto trascendental según la idea kantiana, o razón absoluta según la idea hegeliana.

Pero decimos ilusoriamente, porque la fragmentación del yo, es real en las esferas de lo concreto social, político, económico, ético y estético. En estas esferas, el yo concreto, perteneciente a una comunidad histórica, tiende a reducir la diversidad en la homogeneidad de su razón subjetiva, igualmente histórica, de manera que, así se busquen grandes ideales políticos, como la democracia, ésta se manifiesta y construye según los sujetos concretos de estados como Francia, Inglaterra, Estados Unidos o Colombia.

La epojé husserliana, último intento de salvar a la filosofía de la subjetividad, a la razón centrada en el yo, es sin duda una superación trascendental de la duda cartesiana, en cuanto que no niega¹³⁰ los conocimientos anteriores, ni el mundo de la experiencia, -como sí lo hace Descartes en sus **Meditaciones Metafísicas**¹³¹ sino que los pone

que se autonormalizan a sí mismas de manera absoluta, sin permitir la presencia del sentimiento. Sólo en la razón estética, Kant admite la presencia del sentimiento estético, que hace parte de esta razón estética.

Hoy en día, la mirada de la razón en crisis radical vuelve a Kant, para reconocerle el haber percibido la razón como limitada, y en este sentido, la filosofía kantiana es valorada de nuevo; en otro sentido, se culpa a Kant, lo mismo que a Descartes, de escindir al hombre racional en tres, escisión que ha llevado a que la ética no tenga nada que ver con la ciencia, ni con el arte. Es decir, la interpretación que se ha hecho de Kant, ha liberado las acciones científicas de cualquier eticidad, y al arte lo desconecta teóricamente de su relación con la ciencia o con la ética. La dura crítica del arte y la filosofía contemporánea a la razón omniabarcante, ha olvidado que Kant fue el primer filósofo que aceptó los límites de la razón, aceptación que le valió la dura crítica de Hegel en sus primeras páginas de la Fenomenología del Espíritu a las tres obras fundamentales de Kant: la Crítica de la razón pura, la Crítica de la razón práctica y la Crítica del juicio. En esta obra, Hegel muestra cómo la razón es una y absoluta y no divisible en tres y menos aún, limitada.

Hoy día, una de las críticas más profundas a la modernidad es la de comprender a la razón como omniabarcante e ilimitada y no como diversa, no sólo en su constitución interna, sino en sus manifestaciones culturales.

¹³⁰ *...no por ello niego 'este mundo' como si yo fuera un sofista, ni dudo de su existencia, como si yo fuera un escéptico, sino que practico la epojé 'fenomenológica' que me cierra completamente todo juicio sobre existencias en el espacio y en el tiempo»*

HUSSERL E. *Ideas*. Op. Cit. p. 73

¹³¹ *" con los principios que me habían enseñado nada útil podía conocer, porque de principios no se deducen consecuencias ciertas, y decidí deshacerme de todos los conocimientos adquiridos hasta entonces y comenzar de nuevo la labor, a fin de establecer en las ciencias algo firme y seguro»*

DESCARTES. R. *Meditaciones Metafísicas*. Meditación I. México: Editorial Porrúa S.A. Séptima Edición, 1980. p. 55

fuera de validez. Husserl va más allá : además de poner fuera de validez las ciencias dándoles el carácter de prejuicios inadmisibles, también despoja de su validez al mundo de la experiencia, base universal en que reposa la ciencia.

Esta puesta fuera de validez de la experiencia, como base fundamental de todo conocimiento, le da al filósofo que reflexiona, una independencia frente al mundo, la ciencia o él mismo como objeto de reflexión.

La duda, que había llevado a Descartes al descubrimiento del yo puro, queda corta al desvanecerse ese yo trascendental. Husserl emprende su camino fenomenológico en pos de ese yo puro que Descartes no pudo mantener. Por ello concluye en su meditación I:

" ... Más bien, aquello de lo que nos apropiamos precisamente por este medio o, dicho más claramente, lo que yo, el que medita, me apropio por tal medio (se refiere a la suspensión fenomenológica o *epojé*) es mi propia vida pura con todas sus vivencias puras y la totalidad de sus menciones puras, el universo de los fenómenos en el sentido de la fenomenología"¹³²

El yo puro, el sujeto trascendental, es sin lugar a dudas, el pilar del desarrollo de la filosofía trascendental a partir de Kant, pero sin embargo la actitud crítica de Husserl en nuestro siglo XX, es la de buscar esa presencia del sujeto trascendental en el mundo de la vida, en la cotidianidad. Sin embargo, equilibrar estos dos aspectos conlleva un poner entre paréntesis, lo que hasta ahora ha sido el concepto de sujeto, incluso de sujeto trascendental y por tanto lo que hasta ahora ha sido el concepto del mundo. Esa es la finalidad de la *epojé*, método radical y universal, que me permite captarme como yo, con mi propia vida pura de conciencia, "en la cual y por la cual es para mí el entero mundo objetivo y tal como él es precisamente para mí"¹³³

La duda cartesiana se queda en la negación del mundo objetivo¹³⁴, pero no interesa al yo mismo como ser natural. Al llegar al *cogito*

¹³² HUSSERL E. *Meditaciones cartesianas. Op. Cit. Meditación I*, p. 58

¹³³ *Ibid.* p. 58 y 59

¹³⁴ Al respecto tres citas tomadas de las *Meditaciones metafísicas de Descartes*, nos muestran el sentido de mundo objetivo para él, y cómo su yo no logra liberarse de ese mundo natural sino que desde ese mundo natural, el yo cartesiano hace el intento de duda universal:

Descartes piensa que ha llegado al origen mismo de todo conocimiento y éste es reiterativo en Husserl; sin embargo Descartes se aloja en las cogitaciones o sea en los pensamientos sin trascender al pensar puro, o, a -lo que la fenomenología llama la estructura o el horizonte de posibilidades de la conciencia intencional. Descartes no logra la descripción pura de la conciencia; se queda en la descripción de los objetos del pensar. Husserl quiere llegar a esta ciencia pura de la descripción de la conciencia ¹³⁵; por ello confiesa:

«Supongo que todos los objetos que veo son falsos; me persuado de que nada ha existido de lo que mi memoria, llena de falsedades, me representa; creo que el cuerpo, la figura, la extensión, el movimiento y el lugar son ficciones de mi espíritu. ¿Qué hay pues, digno de ser considerado como verdadero? Tal vez una sólo cosa: que nada cierto hay en el mundo»

DESCARTES. R. *Meditaciones metafísicas. Meditación segunda. p.58*

El intento de duda, que es intento de negación del mundo natural, lleva a Descartes a plantear, como alternativa de su tesis:

«Hablando con precisión, no soy más que una cosa que piensa, es decir, un espíritu, un entendimiento, una razón, término que antes me eran desconocidos. Luego soy una cosa verdadera y verdaderamente existente; pero ¿qué cosa? Ya lo he dicho: una cosa que piensa,

DESCARTES. R. *Meditaciones metafísicas. Meditación segunda. p.60*

Pero esa cosa que piensa es el yo psicológico que es parte del mundo natural porque es el yo de las afecciones, gustos, tendencias, desafectos.

«En suma, ¿qué soy yo? Una cosa que piensa. Y qué es una cosa que piensa? Es una cosa que duda, entiende, concibe, afirma, niega, quiere, no quiere, imagina y siente»

DESCARTES. *Meditaciones metafísicas. Meditación segunda. p. 60*

Esta es una contradicción esencial del cartesianismo, porque su yo encontrado a partir de la duda, está puesto a la vez como una cosa que piensa pero de otro lado, como una cosa que niega. Y si niega, se niega a sí mismo, luego no logra, por medio de la duda, liberar al yo puro de ese mundo natural que el mismo niega.

Además, dice Husserl:

«En el intento de dudar que se fija sobre una tesis, y, que según hemos supuesto, en una tesis cierta y sostenida, se lleva a cabo la desconexión en y con una modificación de la antítesis, a saber con la 'posición' de no ser, la cual constituye así la otra base del intento de dudar. En Descartes prevalece esta otra base, hasta el punto de poderse decir que su intento de duda universal es propiamente un intento de negación universal»

HUSSERL. E. *Ideas. p.72*

135 "La conciencia tiene de suyo un ser propio que, en lo que tiene de absolutamente propio, no resulta afectado por la desconexión fenomenológica. Por ende, queda este ser como 'residuo fenomenológico', como una región del ser en principio sui géneris, que puede ser de hecho el campo de una nueva ciencia de la fenomenología»

HUSSERL. *Ideas. p. 76*

El carácter esencial de este nuevo campo, de este 'residuo fenomenológico, de la 'conciencia' como la descubre Husserl, a partir de la epojé, es el de ser conciencia de algo o conciencia intencional. Al respecto comenta Berger: «Son caractère le plus profond est d'être 'intentionnelle' c'est-à-dire d'être toujours dirigée sus un contenu qui lui est hétérogène»

BERGER. G. *op.cit. p.34*

Y, finalmente, el valor de esta evidencia intelectual, es el que le da al método husserliano de la epojé el sentido de 'fenomenológica'.

«Únicamente por obra de esta evidencia intelectual (la de la conciencia pura) merecer la epojé 'fenomenológica' su nombre, poniéndose de manifiesto la ejecución plenamente consciente de la misma como la operación necesaria para hacernos accesible la 'conciencia pura' y a continuación la región fenomenológica entera»

HUSSERL. *Ideas. p. 76*

"en un meditar de muchos años he aprendido diversos caminos igualmente posibles para poner de manifiesto con absoluta transparencia y contundencia esa motivación que se remonta por encima de la positividad natural de la vida y de la ciencia y hace necesaria la conversión trascendental, la reducción fenomenológica"¹³⁶

La labor de su filosofar es la reconstrucción crítica del pensamiento, a través de un gran conocimiento y reconocimiento de la historia de la filosofía. Descubre que el desarrollo de esta historia está ligado a la radicalidad, cada vez mayor de dos aspectos del mismo filosofar: el yo y el mundo. Al igual que Descartes y siguiendo su pedagogía que se centra en la propuesta del método, Husserl se enfrenta a la novedad de la razón como conciencia ordenadora del mundo y a la paradoja histórica que plantearía cómo a una mayor racionalidad se ha relacionado una mayor objetividad hasta el punto de que se ha perdido el sujeto (poseedor de la razón). Esto se ha dado fundamentalmente por la ausencia de una crítica radical de la conciencia, plantea Husserl, y su tarea es la realización de esta crítica por el camino de la fenomenología, que es, reiteramos, una estructura de posibilidades de la conciencia intencional.

Desde la estética, y sobre todo en la estética romántica, que nace como movimiento dialéctico del clasicismo del siglo XVIII, ya está planteada esta crisis: el olvido de la subjetividad en aras de la objetividad que en el arte está dada a través de la normatividad de las academias. En el siglo XX, la propuesta filosófica husserliana de la fenomenología como descripción de las vivencias de la conciencia intencional, permite comprender la intuición romántica. La concentración que la subjetividad estética romántica hace en sí misma y en el flujo de sus vivencias a nivel psicológico, antecede a la propuesta husserliana de superación del sicologismo, y que consiste en ubicar el movimiento de la conciencia en el nivel trascendental, es decir en el nivel intersubjetivo, que en términos nuestros es necesariamente una comprensión del sujeto cultural.¹³⁷

La epojé husserliana es la superación de la duda cartesiana, en términos de devolverle a la racionalidad su autonomía entendida ésta

¹³⁶ HUSSERL. E. *Meditaciones cartesianas. Introducción I* p.11. Tomado por el comentarista de *Husserliana V*, 148.

¹³⁷ Cfr. NOGUERA P. *Identidad y Diferencia en la Fenomenología Trascendental. Op. Cit. Capítulo III.*

como la no determinación por el ser natural del mundo, para fundamentar al mundo, al otro y al yo, desde la perspectiva trascendental, es decir desde la perspectiva del ego trascendental que Husserl descubre en su reducción fenomenológica, y que le permite la superación del fisicalismo causalístico y determinístico, que niega a su vez, la subjetividad, incluyendo la psicológica. La propuesta de la estética romántica, como lo veremos más adelante, es buscar la reconciliación.

Por esta razón, mientras que para Descartes la experiencia, por ejemplo la experiencia a través de los sentidos, aleja al yo del verdadero conocimiento, para Husserl ésta debe ser elevada al ámbito de lo trascendental dándole, claro está, un sentido radicalmente nuevo; ésto se logra en el momento en el que el yo que filosofa se encuentra puro a sí mismo y tiene la experiencia de ese yo puro a partir de la epojé.

"Y nuevamente, si yo me abstengo- como puedo hacerlo libremente y como acabo de hacerlo -, de toda creencia experiencial, de modo que permanezca para mí fuera de validez el ser del mundo de la experiencia, inclusive este abstenerme es lo que es y está incluido en la corriente entera de la vida experimentante. Y por cierto esa vida está constantemente ahí para mí; es perceptivamente consciente de modo constante, en un campo de presente, como ella misma en la más auténtica originalidad"¹³⁸

La experiencia trascendental es entonces la experiencia de sí mismo, del otro y del mundo desde el plano trascendental, o sea desde el plano en el cual, el sentido y validez del mundo se extrae de ese yo trascendental. Esto solamente se logra por medio de la epojé.

La duda cartesiana no alcanza a hacer esta reivindicación de la experiencia. Para Descartes, el plano de la experiencia debe entrar en la duda, como objeto de muchas críticas, porque lo que Descartes analiza es el plano de la experiencia sensorial, natural. Desde esa perspectiva, era obvio que el sujeto trascendental recién descubierto por medio de la duda, no tuviera nada que ver con la experiencia sensorial, natural, corpórea. Por ello el rechazo de Descartes a la validez de la experiencia como posibilidad para el conocimiento. El problema estriba en que la duda no es totalmente radical. La epojé cuestiona -lo mismo que la duda- a la experiencia, y por ella

138 HUSSERL. E. *Meditaciones cartesianas. Op. Cit. Meditación I. p. 57*

"yo reduzco mi yo natural humano y mi vida psíquica -el reino de mi experiencia psicológica de mí mismo- a mi yo fenomenológico-trascendental, al reino de la experiencia fenomenológica trascendental de mí mismo. El mundo objetivo que para mí existe, que siempre existió y existirá, que siempre podrá existir con todos sus objetos, extrae todo su sentido y su validez de ser - aquel que en cada caso tiene para mí - de mí mismo, de mí en cuanto yo trascendental, el yo que emerge únicamente con la epojé fenomenológica trascendental!"¹³⁹

Sin embargo, la epojé contiene una radicalidad total y en grados, ya que llega precisamente a donde la duda no pudo llegar: a una suspensión de las vivencias mismas dentro del ámbito de la apodicticidad del yo. Por la epojé, se llega a una suspensión de los juicios, valoraciones y decisiones del ser natural; se llega a esa actitud fenomenológica desde la cual se puede realizar una descripción pura de los modos de la conciencia, o como comenta Berger, es sólo después de la reducción fenomenológica que el "sujeto" aparecerá en su originalidad, dando cuenta del sentido que se le debe dar a su idealidad¹⁴⁰. Se llega a la primera y fundamental cimentación de la fenomenología, que es a su vez separación radical del postulado cartesiano: la autoexperiencia absoluta de sí mismo en el plano trascendental.¹⁴¹

La duda cartesiana no es totalmente radical, porque Descartes tiene un supuesto, una meta que quiere demostrar y alcanzar al mismo tiempo y es que la razón es el fundamento de la verdad más que la experiencia. Para Descartes, hay un abismo entre razón y experiencia, porque él concibe como opuestos sujeto y mundo. La experiencia para Descartes, nunca permitirá al sujeto llegar a una verdad absoluta. Por ello duda de todo tipo de experiencias sensoriales, llega al solipsismo,

139 *Ibid.* p. 66

140 BERGER. *Op. Cit.* p. 26

141 Ludwig Landgrebe plantea cómo esta es la base de la separación de la fenomenología con respecto al cartesianismo. Esta autoexperiencia absoluta de sí mismo, no se puede encontrar en el plano del ser natural, donde la experiencia sí se confunde con la experiencia del mundo. Semejante tipo de experiencia, no puede «hacer frente a la norma de apodicticidad; siempre es experiencia presuntiva, se corrige en el curso posterior, desenmascarando como mera apariencia lo ya presuntamente experimentado y negándolo»

LANDGREBE, Ludwig. *El camino de la fenomenología*. Buenos Aires: Editorial Suramericana. Primera edición en español, 1968, p. 27

y ante esta contradicción¹⁴² construye intelectualmente la idea de Dios, como garante de la racionalidad del universo¹⁴³. La suspensión de la experiencia del mundo natural en Husserl, si bien conduce al filósofo a una egología, aquella no tiene otro sentido que devolverle al mundo de la vida su valor perdido por la determinación de un tipo de experiencia: la experiencia natural del ser natural, en el mundo también natural, que da como resultado, el determinismo positivista.

Descartes inicialmente busca cuidar al sujeto racional de ese determinismo positivista, pero al no llegar a su radicalidad, es atacado por el punto débil y su Filosofía Primera, se convierte en arma para desarrollar el racionalismo. Descartes busca, de la misma manera que Husserl lo hace años después, construir esa egología para determinar desde ella al mundo: pero no lo logra. Husserl intenta de nuevo desarrollar ese elemento fundamental del idealismo trascendental; por ello parte del punto débil de Descartes: la deducción del *ego cogito* a partir de la duda y la negación del mundo, por el rigor de la duda misma; Husserl realiza, como lo planteamos arriba, por medio de la reducción trascendental, no

142 "Quien intenta dudar, intenta dudar de algún 'ser', o, predicativamente explícito de un '-eso es!', '-así sucede!' etc. La forma de ser es indiferente. (...) Es además claro que no podemos dudar de un ser y en el mismo acto de conciencia (en la forma de unidad del 'a la vez') hacer partícipe de la tesis al sustrato de este ser o tener conciencia de él con el carácter del 'delante'. (...) No abandonamos la tesis que hemos practicado, no hacemos cambiar en nada nuestra convicción, (...) La tesis experimenta una modificación (...), la ponemos, por decirlo así 'fuera de juego', la 'desconectamos', la 'colocamos entre paréntesis'. La tesis sigue existiendo como lo colocado entre paréntesis, sigue existiendo dentro del paréntesis, como lo desconectado. Sigue existiendo fuera de la conexión»

HUSSERL. *Ideas*. p. 70-71

Como vemos, la contradicción que se le presenta a Descartes es inherente al mismo carácter deductivo de la duda. Por ello en la *epojé* no hay un abandono de la tesis, sino una suspensión, una puesta entre paréntesis.

«En lugar, pues del intento cartesiano de llevar a cabo una duda universal, podríamos colocar la *epojé* universal en nuestro nuevo sentido rigurosamente determinado. Pero con buenas razones limitamos la universalidad de esta *epojé*. (...) Nuestros designios se enderezan, justamente a descubrir un nuevo dominio científico, y un dominio tal que se conquiste justo por medio del método de colocar entre paréntesis, pero sólo de un método muy precisamente limitado.

(...)

Ponemos fuera de juego la tesis general inherente a la esencia de la actitud natural. Colocamos entre paréntesis todas y cada una de las cosas abarcadas en sentido óptico por esa tesis, así, pues, este mundo natural entero, que está constantemente 'para nosotros ahí delante' y que seguir estándolo permanentemente, como 'realidad' de que tenemos conciencia, aunque nos dé por colocarlo entre paréntesis»

HUSSERL. *Ideas*. p.73

143 Ante la duda como prueba que por tanto debe probarse «on ne peut ici démontrer mais seulement faire voir, dévoiler. C'est dans ce sens que Descartes cherche établir l'existence de Dieu, garant de la rationalité de l'universe»

BERGER. *op. cit.* p. 134

una negación del mundo, o una deducción del *ego cogito*, sino la descripción pura de ese yo puro encontrado a partir de dicha reducción, para llegar a un tipo de experiencia trascendental desde la cual, el mundo de la vida cobra todo su sentido y valor absolutamente subjetivos: La experiencia trascendental del yo puro.

Una de las experiencias más próximas a esta experiencia trascendental del yo puro, es la experiencia estética. El sentido onírico y las atmósferas inexpresables discursivamente, que tiene esta experiencia, sobre todo en el plano de la música, tiene su más alto desarrollo histórico en el romanticismo. La conexión con lo sagrado es evidente en la estética romántica, como crítica desde la intuición, al objetivismo de la estética clásica.¹⁴⁴

Descartes no se pregunta sobre el cómo pienso. Se queda en que al dudar de todo, de lo único que no puede dudar es de que duda y si duda piensa. Pero en ninguna parte se pregunta cómo piensa; cuáles son los modos puros del pensar. La misma duda que es su método, pasa a ser objeto último del pensar; Descartes no trasciende el objeto. Sin lugar a dudas, llega a una gran profundidad, pero ésta se torna tan oscura que busca rápidamente volver a flote. El yo cartesiano se torna rápidamente y de nuevo en yo natural. Su estancia dentro del ámbito trascendental es casi lo que dura una exhalación. Rápidamente Descartes lo objetiviza y así soluciona el problema que él mismo se buscó con su pretendida radicalidad. Descubre algo, pero no lo puede constituir. Esto se debe a su negación del mundo como principio de la duda. Al quedarse sin éste, era imposible la constitución del yo. Es a partir de aquel (el mundo) que éste (el yo) logra su sentido que es ser constitutor de mundo.

Dudar del mundo es imposible, porque la misma duda como pensamiento del yo, es mundo. Sobre todo si miramos de qué mundo duda Descartes, nos damos cuenta que duda de una región particular de mundo, de un mundo cuya fundamentación primera estaría en el *cogito* intelectual y su capacidad matemática de representación de ese mundo que puede, a su vez, será representado matemáticamente. Descartes duda del mundo natural, es decir de cuerpos cerrados en sí como naturaleza; su certeza está en la lógica del *cogito* y no en ellos

¹⁴⁴ Sobre estos dos movimientos de la estética en la modernidad, haremos más adelante una puntual consideración.

mismos. La paradoja cartesiana consiste en que queriendo ser radical en su duda, tomó el modelo de la ciencia galileana, que es una ciencia particular para una región de mundo particular: el mundo de la naturaleza física, y quiso aplicar este modelo para fundamentar su necesidad de certeza apodíctica universal. Por ello la filosofía cartesiana se constituyó en la base para el desarrollo de una tecnología del conocimiento, dado su carácter práctico representativo, y en la base del racionalismo instrumental cientifista. Descartes no "coronó" su carrera hacia el yo puro como certeza apodíctica. Lo descubrió, pero inmediatamente lo fundamentó en la matemática que es una creación histórica del mismo hombre. En síntesis, el yo cartesiano, paradigma de la modernidad filosófica, científica y estética, es un yo incompleto, mutilado.

Husserl intenta reconciliar este yo, que durante tres siglos se ha concebido de manera reductiva. El mundo husserliano es un mundo constituido por el yo, en grados, a partir de un flujo de vivencias de la conciencia. La razón está en esa manifestación fenomenológica de los grados del ser.

"No sólo la naturaleza corporal sino la totalidad del concreto mundo circundante de la vida, ya no es para mí, desde ahora, algo existente, sino sólo un fenómeno del ser"¹⁴⁵

Inmediatamente la epojé ha puesto al descubierto la evidencia absoluta del yo como una evidencia apodíctica, queda fuera de este campo la posibilidad de toda duda. Esto es cartesiano. Sin embargo, la epojé trasciende la duda como objeto ideal, por cuanto que desde esa actitud la duda misma sería un fenómeno del sujeto. En Husserl, no hay abismo entre sujeto y objeto, como lo hay en Descartes después de la duda. Los objetos son estructurados por el sujeto y este postulado es básico, para comprender el cúlmen del romanticismo que ya había planteado la autonomía del sujeto psicológico, para construir mundo.

La duda cartesiana desvirtúa la importancia del mundo sensible. Casi que podría existir o no existir y ésto no tendría nada que ver con el *cogito ergo sum*. Por la duda hay una pérdida del mundo para el yo.

"Todo lo que hasta ahora he tenido por verdadero y cierto ha llegado a mí por los sentidos; algunas veces he

145 HUSSERL E. *Meditaciones cartesianas*. Op. Cit. p. 56.

experimentado que los sentidos engañan; y como del que nos engaña una vez no debemos fiarnos, yo no debo fiarme de los sentidos" ¹⁴⁶

La duda cartesiana comienza considerando al mundo desde una perspectiva sensible, como si no existiera, para deducirlo a partir de los principios innatos del ego. Por ello la duda no logra su radicalidad. Hay supuestos. Los principios innatos del ego, son esos supuestos. Por ello, no es casual que todo el auge del clasicismo del siglo XVIII se impregne de la idea cartesiana de la ley (intangibles, teórica) para poder llegar a una objetividad en el arte. Así mismo, y desde el renacimiento, el acento en la subjetividad era evidente. Con Descartes encuentra la estética clásica una fundamentación teórica para consolidarse.

A la fenomenología, le interesa en cambio, valorar la experiencia del mundo. En ella

"no se buscan pruebas de la existencia del mundo sino caminos para aclarar el sentido de todas las afirmaciones y menciones de la existencia, y esto no tiene lugar por medio de las deducciones a partir de premisas, sino sólo por medio de verificación o confirmación que se limita, se prueba en los nexos concordantes de la experiencia" ¹⁴⁷

Esto nos muestra cómo si bien aparentemente la duda y la epojé suspenden al mundo, la primera lo hace con el fin de deducirlo y así mostrar la universalidad de la lógica del yo racional. La segunda lo hace con el fin de mostrar su constitución a partir de los modos de la conciencia intencional. A partir de la duda el mundo se convierte en objeto lógico; a partir de la epojé, el mundo es el horizonte de posibilidades de la conciencia intencional. Por medio de la duda se establece una separación tajante entre la ciencia universal de la filosofía primera y la cotidianidad: "En el intento de Dudar que se fija sobre una tesis (...) cierta y sostenida, (plantea Husserl en Ideas refiriéndose a la duda cartesiana) se lleva a cabo la desconexión en y con una modificación de la antítesis, a saber con la posición del no ser, la cual constituye así la otra base del intento de dudar". El intento de duda universal de Descartes es más una negación del mundo. A Husserl no

¹⁴⁶ DESCARTES R. *Meditaciones metafísicas*. Op. Cit. p. 55

¹⁴⁷ HUSSERL E. *Meditaciones cartesianas*. Op. Cit. p. 60

le interesa poner en duda la existencia del mundo por vía del análisis matemático deductivo ni poner en duda la duda cartesiana a la manera cartesiana; por medio de la *epojé*, busca establecer una diferencia radical entre el mundo natural y el mundo trascendental, pero éste ligado a aquel por la concomitancia de modos de la experiencia fenomenológica.

"Nos limitamos a poner de relieve el fenómeno del "colocar entre paréntesis" o del "desconectar", que, patentemente, no está ligado al intento del fenómeno de dudar, aún cuando quepa sacarlo con especial facilidad de él, sino que también puede presentarse en otras complexiones, no menos que por sí solo." ¹⁴⁸

Para Descartes, la duda debe llevar a una diferenciación radical entre la verdad absoluta y lo que se ha creído es la verdad. Para Husserl, la *epojé* debe llevar a un cambio de actitud radical frente al mismo mundo.

Expuesto de otra manera, lo que en Descartes tiene como objetivo establecer un abismo entre el mundo concreto de los sentidos (natural) y el mundo dentro del sujeto trascendental (ideas innatas), en Husserl esta suspensión, este tipo de duda, esta *epojé*, tiene como objetivo salvar al mundo de esa condición de solamente natural, dándole la perspectiva de trascendentalidad a través de su constitutor, el sujeto trascendental. Husserl no busca establecer abismo entre sujeto y objeto; busca más bien fundamentar una ciencia verdadera a partir de la cual el mundo tenga sentido y éste sea constituido por el sujeto. La única manera como el sujeto constituye mundo es a partir de la evidencia apodíctica de su ser.

"Una evidencia apodíctica tiene la destacada propiedad de ser en general no sólo certeza del ser de las cosas o de los objetos lógicos en ella evidentes, sino de descubrirse al mismo tiempo, mediante una reflexión crítica como la absoluta impensabilidad de su no ser; de tal modo, pues, la evidencia apodíctica excluye de antemano, como carente de objeto, toda duda imaginable"¹⁴⁹

Con esta cita, Husserl valora la idea cartesiana del principio de apodicticidad a que debe llevar la duda, para fundamentar de nuevo la

¹⁴⁸ HUSSERL E. *Ideas. Op. Cit. p. 72*

¹⁴⁹ HUSSERL E. *Meditaciones cartesianas. Op. Cit. p. 52*

verdad moderna. Este principio de verdad moderna, se ha perdido a partir de una desviación de la radicalidad cartesiana. Husserl replantea el problema de la apodicticidad, con fines teleológicos distintos a los de Descartes, pero cuestionando al igual que éste, el desarrollo insuficiente de este problema en la modernidad. Es decir, si la pregunta en la modernidad se refiere al cuestionamiento sobre la verdad: qué es, cuál es su fuente, o si la pregunta fundamental de la Filosofía se refiere a su sentido. La duda se queda corta en la segunda opción, porque solamente responde por los objetos del pensar diciendo cuáles son, cuáles son sus fuentes.

La estética clásica, entra en duda con todo lo que no corresponda con una teoría apriori, o estructurada no con base en la experiencia sino con base en la lógica, o con lo que Descartes llama ideas innatas. En ellas, radica la objetividad clásica; pero mirada esta estética, desde una posición crítica, lo que busca es negar a ese yo descubierto en su absoluta soledad; a ese yo débil que sin el mundo no tiene ningún sentido.

La duda se intimida cuando encuentra al sujeto desnudo. Es decir, rápidamente busca vestirlo y acude a las ideas como ropaje del sujeto¹⁵⁰. La epojé no se intimida al encontrar desnudo al sujeto¹⁵¹. Así, encuentra el sentido de la verdad en la verdad por excelencia. Ese yo desnudo no es una tabula rassa, sino la estructura donde se plenifican las experiencias y cuyo fundamento es la evidencia apodíctica de su ser. La impensabilidad de su no-ser, es la que determina el modo de ser de su verdad. Por ello es absoluta, pero como estructura se encuentra totalmente abierta al mundo de las vivencias que ella misma determina.

El aporte de la fenomenología es pensar en ese yo trascendental de carácter apodíctico, como un campo de posibilidades de ser,

150 "Descartes ne connaît pas plusieurs types différents d'existence. Lorsqu'il dit "je suis", "Dieu est", "le monde est", il ne distingue pas, dans chaque cas, la signification originale du mot "être". Pour lui, être c'est toujours "être une substance". La connaissance sera des lors une modification des attributs de la substance pensante»

BERGER. G. op. cit. p. 136

151 "Pour Husserl, le "je" est réel sans être substantiel. Le transcendantal n'est plus une certaine manière de connaître, caractérisant notre réflexion sur les éléments a priori du monde, c'est une manière originale d'être, d'être hors du monde» Por ello, el yo de la fenomenología no puede ser solipsista, como el yo cartesiano que busca rápidamente, en la idea de dios y en las ideas innatas, construir la idea de mundo. El yo de la fenomenología es, y este ser es ser conciencia de algo. Ibid. p. 128

concomitantes con el yo natural, no opuestos ni contradictorios, sino el segundo como un fenómeno de ser del primero. La duda cartesiana lleva al *ego cogito* a calificarse como apodíctico, en el sentido de que éste se percata a sí mismo "luego de haber puesto fuera de validez el mundo de la experiencia como algo de lo que se puede dudar"¹⁵²; sin embargo, la duda no suspende a ese yo que se percata de sí mismo. Lo descubre, pero no lo indaga, no lo desarrolla. La epojé lo indaga. Despoja al yo de su fenómeno de ser (o sea del yo natural); lo realiza en la soledad absoluta, encerrado en sí mismo, sin el mundo de la vida que le es necesario. Por medio de la epojé, el ser natural

"sigue apareciendo tal como aparecía antes, con la única diferencia de que yo, en cuanto el que reflexiona filosóficamente, ya no efectúo, no mantengo en vigor la creencia natural en el ser, propia de la experiencia, a pesar de lo cual esta creencia está todavía allí conjuntamente y es coaprehendida por la mirada de la atención."¹⁵³

Ese yo trascendental, sólo es en la medida en que es intersubjetivo. Esto quiere decir, que es sólo a partir de la correlación fundamental que es el reconocimiento del otro dentro del ámbito *trascendental*, que el yo puede tener la experiencia apodíctica de sí mismo. Y es el sentido de mundo, dentro de esta misma esfera trascendental, que permite dicha correlación esencial. Las primeras correlaciones reconocidas en las investigaciones lógicas -comenta Berger- se dan en el mundo, y abren así la posibilidad de encontrar la correlación fundamental, aquella que "rattache l'ensemble du monde au Sujet Transcendental qui porte le monde á titre d'unité de sens"¹⁵⁴

Es en dicha unidad de sentido que el otro juega un papel esencial, pues esta unidad de sentido sólo es en la esfera de la intersubjetividad *trascendental*, en la que el arte y las manifestaciones de esta intersubjetividad a través del mundo simbólico se aproximan a esa esfera en la que sólo es posible el reconocimiento de la diferencia, que es el horizonte infinito de posibilidades de sentido de mundo.

152 HUSSERL E. *Meditaciones Cartesianas. Op. Cit. p. 61*

153 *Ibid. p. 57*

154 "reune el conjunto del mundo al Sujeto Transcendental que lleva el mundo «al título de unidad de sentido» (t.a.) BERGER G. *Op. Cit. p. 38*

La posición Husserliana de plantear el método de la epojé, como una reducción al yo, no solo cultural e histórica, sino trascendental, tiene un sentido primordial: descubrir la esfera esencial del yo, y a partir de ésta hacer una hermosa propuesta, que puede cubrir los campos de la cultura y la historia, y que abre, entre los múltiples horizontes, variadas posibilidades para repensar nuestro mundo, pero que principalmente eleva al otro, a la más profunda de las posibilidades de su reconocimiento a partir del yo. La esfera esencial del yo moderno, que es la más importante dentro del análisis de este capítulo, es la que se propone como una estructura de posibilidades hacia el futuro histórico. En esa dirección, la necesidad del reconocimiento del otro como otro para llegar a la identidad en la diferencia, es el eje de sentido del arte moderno.

La lucha que se desencadena ante la constitución del individuo por un lado, y la presencia de una racionalidad omniabarcante en el campo estético, es una dinámica pendular que tiene sus más profundas manifestaciones en el romanticismo y el postmodernismo.

El cogito cartesiano, es un yo escindido. Descartes sólo reconoce como yo a la res pensante, es decir al yo intelectual. El yo natural, o res extensae es el yo de los sentidos, que es engañoso. Descartes construye el abismo entre razón y naturaleza, oponiendo el yo intelectual o cogito al yo natural, que hace parte en la vida cotidiana, de esa naturaleza que se constituye en objetividad para el conocimiento moderno. El cogito mira a la naturaleza como algo externo a sí mismo. Comienza la conciencia de la dominación del yo intelectual sobre la naturaleza.

La estética no escapa a este pensamiento. Desde el renacimiento, ya es claro que el arte es también manera de dominar el mundo y de mostrar una subjetividad poderosa. En el barroco, la presencia de la subjetividad adquiere varios momentos y dimensiones, como ya lo hemos mostrado: unos de escisión con la naturaleza en todos sus sentidos y otros de reconciliación, por medio de lo sagrado y de la forma orgánica. En el clasicismo del siglo XVIII y el neoclasicismo del XIX, lo mismo que en el romanticismo y el neoromanticismo de los siglos XIX y XX, se ve claramente la tendencia a la escisión y a la reconciliación. En los clasicismos, la reconciliación se construye desde la ley estética, que lleva en su interior y dialécticamente, la escisión. En los romanticismos, encontramos la reconciliación en la psiquis humana, que a su vez también contiene la escisión.

La superación del cartesianismo, desde la estética, ha sido y continúa siendo una lucha en la modernidad. Renunciar a la razón centrada en el sujeto, es declinar ante el esfuerzo de la filosofía de sostener la autonomía de la razón humana sobre el mundo. Tanto el idealismo kantiano como el positivismo lockiano, tienen como base del conocimiento la razón subjetiva cartesiana. El arte, que ha sufrido ya el movimiento de escisión y reconciliación desde el Renacimiento, es el primero en ver más allá del sujeto racional. Por ello el arte de la Modernidad es contestatario y visionario. Es un arte de la representación; es creador de una imagen alterna del mundo real. Quiere escindirse de las formas reales, porque ellas, por sí mismas no son arte. La mediación en el clasicismo, es la ley estética, constituida por la razón subjetiva. Ella es quien debe guiar al artista, quien la debe comprender y aplicar, para llegar a la belleza. El sujeto romántico, opone razón a sentimiento, lo cual es también escisión moderna, y centra su atención en lo anímico, lo orgánico, la naturaleza externa o biológica, el capricho de sus cambios momentáneos de estado interior.

Sin embargo, tanto en el clasicismo como en el romanticismo, hay un olvido del otro como otro. El centro es el yo.

Si bien el otro se comprende solo a partir del yo, es a partir del otro que el yo adquiere su sentido. La seriedad teleológica de este principio, llega a un momento muy importante cuando descubrimos, por el camino de la fenomenología, cómo el individualismo moderno, no es más que una falacia yoista, producida por la concepción de un yo como cúmulo o adición cuantitativa de experiencias, y no como una conciencia intencional anterior a toda experiencia natural que va despojándose en el otro, para poderse comprender a sí misma.

El movimiento de despojo que debe vivir el yo, para comprender al otro¹⁵⁵, es fundamental para la obra de arte. Esta tiene una doble dimensión: la centralización en la subjetividad a partir de la comprensión del mundo y por tanto del otro. La cultura más refinada y clásica¹⁵⁶ se va definiendo como universal; si bien existen fenómenos de orden sociopolítico y económico, que colaboran en la universalización de esta cultura, lo que hace realmente que esto se produzca es la

¹⁵⁵ Y a 'lo otro', es decir al mundo que además de ser objeto de cuantificación, explicación lógica, es un mundo misterioso, lleno de sorpresas y pleno de vida y movimiento propios.

¹⁵⁶ Utilizando el concepto de Habermas acerca de lo clásico, expuesto en su texto *La modernidad: un proyecto inacabado*. Op. Cit.

comprensión que ella muestra, de un mundo cuya diversidad no lo exime de rasgos esenciales comunes. Bach, Mozart, Beethoven, Schiller, Dostoievski, Faulkner, Picasso, Paul Klee o Kandinski no son universales por el triunfo de las ideologías del orden imperialista, ni por la dominación económica de un país sobre otros. Tampoco lo son, por la eficiencia y asombrosa rapidez de los medios de comunicación; lo son, porque representan arquetipos, paradigmas e ideales comunes a la humanidad.

La universalidad del arte trasciende toda racionalidad monológica e instrumental, para constituirse en una posibilidad de reconciliación; y esto es posible, por la esencia misma del arte, que es la comunicación. Esta obliga al artista a comprender al otro lo cual tiene como fase preliminar la contemplación respetuosa del otro en su otredad, para luego identificarse con él y expresar en formas visuales, táctiles, sonoras o discursivas esos puntos comunes del artista con el otro.

Indagar, como hemos intentado hacerlo en las líneas anteriores, acerca de los dos problemas que se han constituido a partir del cogito cartesiano como problemas coyunturales de la reflexión filosófica moderna: el problema del método y el problema de la constitución del yo-sujeto-otro, ha sido una de las tareas de la crítica moderna. La estética de la modernidad, ha sido siempre pionera de esta indagación, desde la intuición.

3.2 Escisión y reconciliación en la estética clásica.¹⁵⁷

La subjetividad estética, hemos dicho, intuye primero que la filosofía, la contradicción a la que ella misma es abocada por la razón subjetiva. Por ello, las contradicciones entre el objetivismo y el subjetivismo, entre lo sagrado y lo profano, o entre la razón teórica y la razón estética, surgen en cada momento del movimiento continuo del arte en la Modernidad y de la Modernidad en el arte.

157 En este numeral trabajamos algunos apartes corregidos y aumentados de mi texto Mozart: Espíritu Moderno. Revista NOVUM # 8. Manizales: Universidad Nacional de Colombia, 1991. Este texto fue publicado con ocasión de los 200 años de la muerte de Wolfgang Amadeus Mozart, acaecida en Viena, el 5 de diciembre de 1791. Hemos encontrado, a lo largo de nuestra investigación estética, que la música de Mozart busca realizar esa gigantesca tarea del hombre moderno intuyendo los límites y la tragedia del yo escindido que ha renunciado a lo sagrado en pos de lo profano. Igualmente nos basamos en algunas ideas desarrolladas en el capítulo Modernidad-Postmodernidad a la luz de la fenomenología, perteneciente al trabajo Identidad y Diferencia en la Fenomenología trascendental, op. cit. supra.

El clasicismo del siglo XVIII tiene en su esencia dichas contradicciones. Por un lado es una estética ilustrada, ceñida a una racionalidad y por otro lado es una obra abierta, como lo veremos tomando como punto de referencia la postura mozartiana y el análisis de algunas de sus obras, en las cuales se muestra ese movimiento de escisión y reconciliación permanente.

En "Respuesta a la pregunta ¿Que es la ilustración?" -texto paradigmático del pensamiento ilustrado del siglo XVIII-, escrito por Emmanuel Kant se plantea: "La ilustración es la salida del hombre de su condición de menor de edad, de la cual él mismo es culpable. La minoría de edad es la incapacidad de servirse de su propio entendimiento sin la dirección de otro".¹⁵⁸

El hombre que todavía no ha podido llegar a la madurez de la razón necesita que un extraño, otro, dirija, bajo la idea de autoridad y no de discusión, la toma de sus determinaciones. Como bien sabemos, Europa, dominada por un régimen feudal, había tomado diversas direcciones de acuerdo con la dinámica interna de la historia misma. Precisamente, y durante varios siglos de la Edad Media, la Iglesia había tenido la potestad absoluta en la toma de decisiones, máxime cuando en este momento, el individuo, como concepto, no existía. El conocimiento, la sabiduría, el ejercicio de la autonomía de la razón, dan la posibilidad de tomar determinaciones sin necesidad de la intervención de lo extraño, (iglesia, estado, instituciones en general). Esta es la primera gran explicitación de la Modernidad.

"Uno mismo es culpable de esta minoría de edad cuando la causa de ella no radica en una falta de entendimiento, sino en la falta de decisión y el valor de servirse del entendimiento con independencia, sin la conducción de otro."¹⁵⁹

El hombre del siglo XVIII europeo no ha realizado aún el ejercicio de la razón en toda su magnitud; la capacidad que tiene el hombre de tomar sus propias determinaciones, implica la renuncia no sólo a toda posibilidad de sumisión, sino también a todas aquellas posibilidades que quedan por fuera de la racionalidad de la Ilustración (por ejemplo, todo lo perteneciente al mundo mítico y sagrado). Sin embargo, la

¹⁵⁸ KANT E. *Respuesta a la Pregunta ¿Qué es la Ilustración?* In: *Revista Argumentos* #14-15-16=17. p. 29 Bogotá: Fundación editorial Argumentos, 1986

¹⁵⁹ *Ibidem*

Ilustración es, para su tiempo, el camino a la libertad. No sujetarse a nadie sino ser individuo, es la consigna presente en el texto de Kant.

La Ilustración es, entonces, la posibilidad que se le abre al hombre europeo de romper los lazos con la Iglesia y con el estado feudal que durante siglos había tomado determinaciones por él y ejercido una tutoría sobre él. Es hacer uso de la libertad como razón pública¹⁶⁰. Esto conducirá finalmente a una posición política emancipatoria durante el siglo XVIII y que tiene su momento decisivo en la Revolución Francesa.

Kant plantea que hay diferencia entre las sociedades ilustradas y las sociedades en proceso de ilustración. En el siglo XVIII se explicita la necesidad de la ilustración como necesidad de la conciencia de autodeterminarse ella misma por medio del ejercicio de la razón. Por ello, en ese momento es necesario crear instituciones que le permitan al hombre el ejercicio de la libertad y no de la sumisión. El paso de la enajenación a la libertad es necesariamente revolucionario, por cuanto que plantea un cambio radical de actitud tanto pública como individual. Es por ello, que la revolución política acaecida en Francia en 1789, dos años antes de la muerte de Mozart, se convierte en paradigma de las revoluciones modernas en Europa, y en modelo para la constitución de las nacientes repúblicas americanas.

Uno de los grandes ideales de la Ilustración es establecer un nuevo orden que ya no se fundamente en el dogma, sino en el conocimiento por vía de la razón. Este nuevo orden es cambiante, relativo y permite la posibilidad de la discusión y la controversia opuesto, por tanto, al dogma. La construcción de la ley a partir del nuevo orden se basa en la discusión; la ley que viene del dogma tiene su asiento en lo universal inmutable, por ello se escapa a toda discusión.

160 Ejercer la razón públicamente significa que yo como ciudadano, yo como perteneciente a una comunidad o país, ya no tengo que esperar que el estado o cualquier institución tome determinaciones por mí; por el contrario, yo soy quien tengo el derecho a exigir públicamente la posibilidad social de mi realización humana. Hay, entonces, que cambiar Instituciones y Estado por otros que permitan el desenvolvimiento de la propuesta de la Ilustración, es decir, repetimos, del ejercicio de la autonomía de la razón pública. La democracia se constituye en la propuesta política esencial; de hecho fue la propuesta paradigmática del sentido político clásico de Grecia Antigua: el pueblo debe elegir su propio gobernante quien debe ser un sabio, un ilustrado por cuanto que la sabiduría, es decir, la filosofía, tiene como esencia el sentido justo de las proporciones. Un gobernante sabio, es un gobernante justo y equitativo. Ejercer la razón pública, es ejercer la libertad política.

Lo anterior se convirtió en el ideal paradigmático de toda la cultura occidental, a partir de la Revolución Francesa. Hasta nuestros días sabemos que hay una gran fe en los ideales de la democracia, muchas veces manipulada por innumerables ideologías pragmáticas.

A partir de la Ilustración vemos, entonces, cómo el elemento **orden** está relacionado con el elemento **ley** como normatividad. La ley es una construcción teórica que el hombre hace basado en la mirada a la naturaleza exterior a partir de la cual construye un orden interno. En este sentido, Modernidad -en cuanto normatividad desde la razón- e Ilustración se identifican¹⁶¹.

La personalidad conflictiva de Mozart no lo es solamente por su relación con Leopoldo Mozart, su padre, o por su precocidad y genialidad musicales; lo es también por la seducción de las ideas libertarias de la Ilustración. Mozart pertenece a una época donde la paradoja esencial de la misma Ilustración se anticipa a su explicitación final que hoy, de alguna manera, llamamos Postmodernidad o crítica radical a la Modernidad desde ella misma. Dicha paradoja no sólo influye en las cuestiones generales de la humanidad occidental, sino también en la cotidianidad individual de las personas y los pueblos. Mozart experimenta durante su infancia, el auge de las ideas de Rousseau, Voltaire, Montesquieu, Diderot; las discusiones en torno a lo Bello que Diderot realiza por medio de sus escritos, muestran el espíritu de una época donde existe una gran necesidad de objetividad estética, objetividad que sólo puede ser lograda por medio de la norma universal. Por supuesto, lo Bello se queda siempre sin definir.

La mirada a los conceptos de lo bello planteados por Platón en sus diálogos **El Fedón** e **Hippias el Mayor**, donde lo bello no es lo útil, tampoco lo verdadero ni lo bueno; es más una relación de las partes con el todo por medio del cumplimiento de relaciones geométricas, donde Forma y Contenido están en perfecto equilibrio porque cumplen con las leyes de la Proporción y de la Armonía ¹⁶², influye indudablemente en la estética clásica del siglo XVIII.

¹⁶¹ Cfr. HORKHEIMER M. y ADORNO T. *Dialéctica del Iluminismo*. Buenos Aires: Editorial Sur.1970.

¹⁶² Estos conceptos se remontan a Pitágoras quien investigó las vibraciones sonoras, el origen físico de los sonidos, y estableció relaciones matemáticas entre ellos descubriendo que existen relaciones perfectas e imperfectas. Las perfectas son las llamadas áureas o divinas y se caracterizan por dar proporciones exactas. Por ejemplo la relación entre los números 3, 4 y 5 es una relación perfecta; de ella se desprenden conceptos tan importantes para todo el desarrollo de la matemática y la ciencia, como es el teorema de Pitágoras, del cual surge un concepto filosófico por excelencia: las formas ideales, es decir, de proporciones perfectas, que condicionan muchos elementos de la teoría del arte en general.

La concepción estética de lo clásico se basa en la matemática. Por ello, si el siglo XVIII, es el siglo de la Ilustración científica, con todos los aportes revolucionarios de Galileo (siglo XVII) y Newton, se deriva que el mundo se rige por relaciones matemáticas universales y por tanto cuantificables. Por tal razón, el concepto de fórmula físico-matemática es muy importante porque

Veamos algunas anotaciones respecto a la idea y discusiones acerca de lo bello según algunos filósofos de la ilustración.

3.2.1 La discusión filosófica

Con la idea central de la Ilustración, el arte del siglo XVIII continúa la construcción de una teoría, que se había iniciado en el Barroco. Sin embargo, la intención clásica es ya evidentemente moderna, en cuanto que basa la legalidad estética en la racionalidad, en el orden conferido a la obra de arte, desde un criterio filosófico y a la manera como el conocimiento moderno está fundando sus propias bases.

Diderot¹⁶³ plantea en sus reflexiones estéticas, que lo bello debe tener un orden, como lo tiene el universo de Newton¹⁶⁴. Batteux escribe un libro titulado **Las Bellas Artes reducidas a un mismo principio** donde se plantea que la naturaleza es el modelo; es decir, que ésta no sólo debe servir para fundamentar el conocimiento científico, sino también para fundamentar la moral, la religión y el arte.

El planteamiento de cierto sector ilustrado en el siglo XVIII, es que el arte debe tener una ley universal, cuya forma debe ser la misma que ha adquirido la ciencia a partir de Galileo y Newton. Según el pensamiento clásico ilustrado "Verdad y belleza, razón y naturaleza, son expresiones de la misma cosa y del mismo orden inviolable del ser que se nos revela desde diferentes ángulos en el conocimiento de la naturaleza, lo mismo que en la obra de arte".¹⁶⁵

va a conducir a que la estética clásica se pueda, peligrosamente, convertir en una serie de fórmulas de orden compositiva. Los músicos, los pintores y arquitectos menores del siglo XVIII aprenden fórmulas y surge un 'arte' sin espíritu y sin creatividad.

Los grandes compositores como, Mozart, Haydn, Beethoven y el mismo Schubert lo que hacen es mostrar que el espíritu creativo está por encima de las fórmulas y de la ley, pues ésta es sólo un soporte, insuficiente por sí solo para la verdadera creación estética. En el siglo XVIII entonces se busca la objetividad del arte, postulando que si éste cumple con las leyes universales necesariamente es bello. El romanticismo posterior va a dar un vuelco en contra de la objetividad del arte, para fundamentarse en lo subjetivo.

163 En esta sección haremos referencia al texto de Diderot titulado Investigaciones Filosóficas sobre el origen y naturaleza de lo bello, artículo que fue publicado en el tomo II de la Enciclopedia y que aparece en 1752, con el título de Lo Bello.

164 Al respecto, Cassirer afirma de manera muy aclaratoria: «Se busca un orden del universo estético; un Newton del arte que lo descubra; se fundamenta el arte en la razón y por eso se habla de orden estético; porque del mismo modo que hay leyes universales e inviolables de la naturaleza, habrá leyes del mismo tipo y de la misma dignidad para la imitación de la naturaleza»

CASSIRER E. La Filosofía de la Ilustración. México: Fondo de Cultura Económica, 1981, p. 309

165 CASSIRER E. Op. cit. p. 310

Según el pensamiento clásico, el artista debe familiarizarse con las criaturas de la naturaleza, con las leyes que rigen dicha naturaleza y utilizar la imaginación no para permitir ilusiones erróneas, sino como fuente regulada de creatividad. "La observación es el *datum*, lo dado, el dato; el principio y la ley el *quaesitum*, lo buscado. Esta nueva jerarquía metódica es la que presta su sello a todo el pensar del siglo XVIII"¹⁶⁶. La estética clásica debe funcionar como funciona la naturaleza. Por lo tanto, la belleza debe tener las mismas características de la verdad.¹⁶⁷ Bien lo confirma Diderot cuando plantea, que tiene la misma procedencia el carácter matemático universal de la verdad, que las leyes estéticas que deben regir una obra para que ésta sea bella ¹⁶⁸.

La definición de lo bello en Diderot es la expresión más clara de la discusión que se da en el siglo XVIII, acerca de la estética. Es necesario fundamentar el problema de lo bello en la razón, porque ésta se afirma como la posibilidad, o el horizonte de perspectivas de la Modernidad ilustrada, horizonte desde el cual, el hombre construye mundo, según la fenomenología. Por ello, el concepto de unidad de la estética clásica del siglo de la Ilustración, es esencialmente diferente al concepto de unidad de la estética renacentista. Esta consideraba que la obra de arte era una unidad estable, cerrada, compuesta por una serie de elementos que permitían su totalidad, la razón renacentista no es la razón filosófica de la subjetividad ilustrada. Es aún dar 'cuenta y razón' del orden de la naturaleza. Es una razón sustantiva y no subjetiva. Es el cosmos griego. La razón ilustrada, es subjetiva y aunque se hable de unidad, esta tiene un sentido matemático¹⁶⁹. La belleza de la

¹⁶⁶ *Ibid.* p.23

¹⁶⁷ Nietzsche, a finales del siglo XIX, planteará la escisión entre la Verdad y la Belleza. Pero, como lo comenta Heidegger en su texto *La voluntad de poder como arte*, «La Belleza y la Verdad conciernen ambas al ser en cuanto maneras de revelación del ser del ente. (...) Si en Nietzsche la verdad y la belleza se escinden es porque previamente se han correspondido en una unidad. Esa unidad no puede ser sino el ser y su relación con él»

HEIDEGGER M. *La Voluntad de poder como arte*. In: Nietzsche. Editado por Ramón Pérez Mantilla. Bogotá: Editorial Temis. p. 113

¹⁶⁸ "Si a la noción de lo bello, sea absoluto o relativo, general o particular, sólo le convienen las nociones de orden, las relaciones de proporción, cohesión, simetría, conveniencia, inconveniencia, y estas nociones tienen la misma procedencia que la existencia, número, longitud, anchura, profundidad y otras muchas de las que no se trata aquí, se puede, según me parece, emplear las primeras en una definición de lo bello, sin ser por ello, acusado de sustituir un término por otro y caer en un círculo vicioso.»

DIDEROT D. *Op. cit.* p. 57.

¹⁶⁹ "...como la relación exacta de las partes con el todo entre sí y a la relación exacta de las partes de una parte considerada como un todo, y así, hasta el infinito»

DIDEROT D. *Op.cit.* p. 53.

obra de arte clásica radica entonces, en la perfección y ésta en las relaciones matemáticas que la subjetividad logra plasmar en la factura o percepción del objeto estético. Es la razón subjetiva la que relaciona, organiza, reúne o separa los fenómenos que llegan a la sensibilidad. "Conocer una multiplicidad, consiste en colocar sus miembros en una tal relación que partiendo de un determinado punto, podamos proseguir según una regla constante y universal"¹⁷⁰. La unidad es un objetivo de la razón que se puede llegar a cumplir con todo rigor. Y aunque en un momento determinado pareciera como si el mundo sensible y el mundo inteligible estuvieran insondablemente separados, Kant en su **Crítica del Juicio** concilia sus dos críticas anteriores en una totalidad de la razón para llegar a la armonía universal, que constituirá el tema director de la estética kantiana: armonía entre el mundo de la naturaleza y el del espíritu, entre la imaginación y el entendimiento, entre la afectividad y la voluntad. Kant, es el primer filósofo de la Modernidad que aplica con todo rigor y perfección, la lógica a la belleza, exigiéndole a ésta el mismo rigor que a la ciencia natural y la matemática. Para Kant, determinar qué es lo bello, no sólo es un juicio del sentimiento, sino un sentimiento del juicio.⁷

En realidad, es la forma de la ley universal y necesaria, la que le da unidad a lo bello. La unidad es una de las características de lo bello. Las otras son "variedad, regularidad, orden y proporción"¹⁷¹ que estando relacionadas con la unidad, son diferentes a ésta. Si la unidad fuera la esencia de lo bello, entonces sólo podrían serlo los objetos complejos pero realmente, existen obras simples que son completamente bellas. Recordemos que el concepto de unidad ya era abierto en la estética barroca. Con el pensamiento ilustrado de Diderot, Hutcheson y principalmente, Kant, los juicios sobre lo bello, ya no pertenecen al plano de lo psicológico, sino al plano del sujeto trascendental kantiano. Y es esa universalidad de la ley estética, la que le da valor a lo bello.

La objetividad de la obra de arte, radica en el reconocimiento de la subjetividad trascendental kantiana de que cumple con la ley universal de lo bello, ley que está en esa subjetividad.

La posición kantiana es superada por Hegel, en el sentido de que si el arte es una relación dialéctica entre la idea y la forma sensible, la belleza es la aparición sensible de la idea. Y es clásica, cuando el arte

¹⁷⁰ CASSIRER E. *Las formas del pensamiento*. In. *Filosofía de la Ilustración*. Op. cit. p. 39

¹⁷¹ CASSIRER E. *Las formas del pensamiento*. In. *Filosofía de la Ilustración*. Op. cit. p. 39

deviene del acto mismo del ideal, la unidad concreta y viviente de los dos extremos alcanzados bajo un aspecto finito determinado.

A partir de este pensamiento, la estética adquiere un movimiento crítico constante; se 'subjetiviza' y comienza el movimiento hacia el romanticismo donde el sujeto exige la privacidad de su individualidad o se 'objetiviza' y acude a los elementos de la matemática y la geometría, la lógica y el análisis, para establecer sus criterios en el mismo nivel de los criterios de la verdad científica.

Y en el siglo XVIII, este camino se establece con mayor oficialidad que el otro. La concepción matemática de lo bello en el siglo XVIII no es arbitraria, sino que obedece a la necesidad de unidad rigurosa planteada por Descartes en el siglo anterior. Esta unidad rigurosa no sólo abarca a las ciencias, a la lógica o a la física, sino que influye en el arte. Y, aunque Descartes no incluye en su filosofía ninguna estética, "la tendencia de su obra contiene ya su esbozo mental". Esto lo podemos ver en las **Reglas para la dirección del ingenio**, cuando Descartes somete al ideal de la *Mathesis Universalis* "no sólo a la geometría y la aritmética, la óptica y la astronomía, sino también a la música" ¹⁷².

El concepto de unidad estética en la ilustración se construye a partir de la búsqueda de principios que regulen todas las manifestaciones aparentemente heterogéneas. El concepto de belleza será entonces un concepto determinado por leyes universales matemáticas que o bien parten del sujeto, o bien parten del objeto, o de la relación sujeto-objeto.

Pero en todos los casos la base ontológica del juicio estético y de cualquier filosofía del arte del siglo XVIII, es la subjetividad moderna, y por lo tanto analítica, normativa y discursiva. La analogía entre ley estética y ley científica que realizan los ilustrados alemanes tiene que ver con una concepción ordenadora del mundo, tanto del mundo natural, como del mundo artificial.

Si bien la separación entre sujeto y objeto, entre cultura y naturaleza, entre espíritu y materia, ya tienen una fundamentación eminentemente racional con la difusión del cartesianismo, y si bien, la idea de que el desarrollo del espíritu cartesiano, -es decir del yo pienso-, es la base de

¹⁷² CASSIRER E. *Op. cit.* p. 308

una idea de historia que en la Modernidad tendrá esa linealidad temporal, globalizante, universalista y unidimensional, idea que tiene una fase mecanicista durante el mismo Siglo de las Luces, en dialéctica con lo clásico aparece un espíritu subversivo, desestabilizador, con énfasis en el sujeto psicológico, que ha sido llamado Romanticismo.

La presencia de la geometría en el arte, descubierta por la racionalidad moderna desde el Renacimiento, tiene una evolución conflictiva. Doscientos años después de la propuesta cartesiana y de su continuidad en la estética de la Ilustración, pintores como M.C. Escher establecen una relación dialéctica entre geometría y naturaleza, arte y ciencia. Escher muestra en su obra, cómo las formas geométricas están en la naturaleza y ésta en las formas geométricas. Existe en principio una unidad entre ciencia y arte, verdad y belleza, geometría y naturaleza. La idea central de la estética moderna es su movimiento, que a veces produce la escisión, y otras la reconciliación, dado que son manifestaciones distintas del ser moderno. Escher plantea que la única posibilidad de hacer arte es conociendo la realidad e interpretándola. Escher amplía este postulado, al proponer que la única forma de hacer ciencia es interpretando libremente la realidad: son los artistas quienes harían ciencia, ya que ellos son los únicos que son capaces de jugar con la lógica, la matemática, la geometría y la física, sin estar determinados por ellas. Escher, moderno en sus fundamentos racionales, plantea una estética no determinista sino probabilística, sorpresiva, donde la racionalidad es horizonte y no normatividad estática.

Diderot y, dos siglos después, Escher, tienen en común que para realizar arte, es necesario tener espíritu científico, y para hacer ciencia, es necesario, tener libertad de espíritu. Desde esta perspectiva ambos tienen en común los elementos esenciales de la Modernidad como son la posibilidad de objetividad a partir de la racionalidad como normatividad y la posibilidad de subjetividad matemática en cuanto ordenadora del mundo por medio de la racionalidad *more geométrico*, a la manera geométrica. La estética de la ciencia estaría en esa geometría esencial, armónica y equilibrada de su teoría y de su estructura. La científicidad de la estética, está, para el pensamiento ilustrado, en el orden matemático de las formas. Lo que determina lo bello del objeto.

La ilustración alemana llamó siempre la atención sobre la necesidad de este concepto de estética para lo cual enfatizó el culto por la antigüedad griega. J.J. Winckelmann (1717-1768), insistió en la necesidad de escribir una Historia del Arte y no una Historia de los

artistas -es decir una serie de biografías en las cuales se detuviera el historiador del arte en las cuestiones personales de los artistas-, pues el arte tiene un movimiento objetivo que le es propio y esencial; el artista solamente construye obras de arte si tiene el conocimiento de las leyes que rigen lo bello universal. Por esta razón se habla del arte como "imitación" de la naturaleza. La idealización de la Grecia antigua caracterizará también este concepto ilustrado de lo bello artístico como imitación de lo bello natural; sólo que en la Modernidad ilustrada, contexto en el cual se genera lo clásico y lo clasicista, la naturaleza, aunque se escriba con mayúscula no tiene el sentido trascendente que tenía en la antigüedad. Ha sido trágicamente reducida a objeto explicable.

La tarea central de los artistas no es cantarle a los dioses presentes sino buscarlos en una razón universal estética, pues ellos, según Hölderlin, se apartaron de los hombres cuando vieron que ellos querían dar cuenta de todo desde la razón. Mozart es uno de ellos, por lo cual haremos una fenomenología hermenéutica de algunas de sus obras, para a través de ellas comprender la crisis del arte en la Modernidad.

3.2.2 La propuesta mozartiana: libertad en la razón estética.

Con este análisis de la estética mozartiana, mostraremos cómo en plena modernidad musical, el artista intuye la tarea infinita que es el desarrollo de las formas del arte. La racionalización de las expresiones artísticas, por medio de leyes generales y principios cuya génesis está en Grecia clásica, no puede convertirse en 'camisa de fuerza' para el artista. Por el contrario, estas teorías deben servir como camino para llegar a la libre expresión artística.

Mientras los filósofos de la Ilustración discuten sobre el origen y problemas esenciales en torno a lo bello, los artistas como Mozart, realizan desde la intuición estética, la idea de bello. Mozart, interpreta a través de su música, la idea de una objetividad en el arte. Su música no tiene como único fin la exaltación del ego individual, de los estados de ánimo del artista. Su fin más profundo y trascendental es la exaltación de la belleza, como idea estética universal.

En parte, y con cierta razón, los clásicos de Mannheim comenzaron a realizar una especie de 'limpieza' de la música. El desasosiego en la ornamentación barroca, había mostrado la riqueza

infinita de posibilidades de desarrollo de la **forma**. Para los clásicos, ese desasosiego lúdico y complejo, debía evolucionar radicalmente, hacia la calma y el equilibrio propios de una música basada en el cumplimiento de leyes armónicas y de 'tempo' muy estrictas. La música debía llegar a su 'mayoría de edad'.

Si hemos dicho que "la Ilustración es la salida del hombre de su condición de menor de edad de la cual él mismo es culpable", la música ilustrada era la mayoría de edad de la música. Por ello, era frase común de los músicos de Mannheim decir que la adolescencia bastante turbulenta de la música, estaba en el Barroco.

Se referían a la ornamentación exagerada de la obra de arte. Por supuesto, este horror al vacío estaba presente en la concepción de espacio físico que tenían los astrónomos: el espacio no podía ser vacío porque entonces sería **nada**. Era necesario el éter para poder comprender el espacio. Después, cuando se descubrió el **vacío**, muchas de las leyes cambiaron. Un ejemplo lo tenemos en la ley del péndulo que se cumple en el vacío donde el péndulo se mueve eternamente y siempre igual. Para la música, el profundo descubrimiento que el Barroco había aportado: el dinamismo infinito de la forma, constituía la base para su desarrollo de ahí en adelante. Ese era el reto de los clásicos; y para ello, era necesaria la construcción de una teoría que orientara dichos procesos. Las formas musicales clásicas, dentro de las cuales se construirá el edificio de la música occidental hasta nuestros días, tiene su base en la propuesta barroca, que contiene en su interior todo el conflicto de la modernidad musical, y que éste, a su vez, consiste en la dialéctica racionalidad-no racionalidad.

La propuesta clásica consiste básicamente en la autonormalización del arte, para llegar a la objetividad que en su forma moderna tiene origen en la subjetividad.

Para la modernidad estética, el arte es una categoría de la razón humana; para su explicitación acude a la forma pues es sólo por medio de ella que la idea adquiere sentido. Por esto y aunque exista diferencia entre la estética como reflexión filosófica del arte, y el estudio de las formas artísticas, de los lenguajes que hacen parte del contexto de las manifestaciones del arte, estos dos grados o niveles de reflexión están ligados de manera indisoluble, por el sentido intersubjetivo que los constituye. El arte para ser tiene dos momentos: uno de construcción conceptual ideal y otro de manifestación material. Estos dos momentos

son contradictorios y complementarios. Son el movimiento de la obra de arte por cuanto existe una diferencia entre la idea y la forma material como esta idea se manifiesta. La adquisición de la forma es gradual y multidimensional.

Dentro de las formas musicales que son construcciones graduales, existen las formas abstractas¹⁷³ y las formas concretas¹⁷⁴. Entre ambas hay una gama de posibilidades. No existe el abismo entre lo abstracto y lo concreto. Las formas más abstractas son aquellas que en la música se llaman formas profundas o estructurales; las formas más concretas están ahí de manera perfectamente tangible.

Desde el Barroco, ninguna propuesta estética puede ser cerrada. La forma abierta que caracteriza al canon, la fuga, el tema con variación o el rondó, permite que éstas sean estructuras esencialmente incompletas donde la composición musical puede desarrollarse sin límites espacio-temporales.

Si el arte renacentista tenía como característica esencial el ser una unidad cerrada, el arte barroco es unidad abierta al infinito, y este es en el fondo, el aporte conceptual que más nos interesa, desde el punto de vista de la fenomenología. La estética de la apertura permite al artista jugar con las formas de manera tal, que un elemento ornamental o estructural puede expresarse de múltiples y variadas maneras.

El tema con variación, base de la mayoría de las formas musicales modernas, permite al artista el desarrollo de dicha idea de infinitud e inacabamiento. En esto, encontramos ya la presencia de la Modernidad como proyecto inacabado; el arte musical, desde el Barroco no será más la imitación de modelos del pasado, sino, como la Modernidad misma, proyecto incompleto.

Para los músicos clásicos, este concepto los lleva, precisamente a romper con el Barroco. Si éste propone la libertad total de la forma, los clásicos propondrán la construcción de una teoría actual -moderna- que normatice sus propias obras. Pero como la ruptura total con el

173 Por ejemplo, la fuga, que es la forma más abstracta, tiene muchas maneras de ser percibida. Pero para llegar a esa percepción hay que detenerse en ella y así ir descubriendo, por pasos, toda su densidad y complejidad.

174 Las formas concretas que hereda la escuela de Mannheim de los barrocos son: la sinfonía, el concierto, el oratorio, la cantata, la ópera, la sonata (como género) y la música de cámara (cuartetos, quintetos, sextetos etc.). Son de fácil percepción.

pasado que es presente, es imposible, la herencia barroca, como propuesta de apertura e indeterminación continúa moviendo el panorama del arte más vanguardista.

Mozart recibe la herencia de compositores barrocos como Antonio Vivaldi, Domenico Scarlatti, Giovanni Battista Pergolesi y Arcangelo Corelli. De Vivaldi toma la sencillez del concierto con solista y de Corelli el concierto grosso como masa orquestal.

La sencillez de la estructura de composición del concierto es muy clara en Mozart. Sigue los esquemas italianos de la forma sonata manejando el tiempo como en una obra literaria. Un ejemplo es la **Sinfonía concertante para corno, clarinete, oboe y fagot** donde la orquesta y los cuatro instrumentos solistas mantienen cada uno identidad propia como un concierto grosso a la manera italiana.

Mozart, heredero de las formas barrocas, amante del ludismo formal y ornamental del Barroco, nunca rechazó lo esencial al Barroco. Si bien su música es "clara y distinta", siguiendo el concepto geométrico cartesiano, Mozart utilizó el ornamento como parte esencial de sus obras con la seguridad de que nunca sobran notas.

La austeridad y limpieza de su música no entra en contradicción con la herencia barroca de la ornamentación como lo podemos apreciar en sus **Sinfonías Concertantes KV 364 y KV 297b**. En estas dos obras las formas puras pueden observarse claramente. En este sentido, Mozart es evidentemente clásico; la forma y el contenido que venían en pugna desde el Manierismo, encuentran por fin el equilibrio. Con Mozart la música llega a su mayoría de edad precisamente en el sentido en que no hay exceso de ornamento, pero tampoco asepsia racionalista en su música; tiene la madurez para comprender que el ornamento es refinamiento del espíritu y búsqueda de belleza; sabe también que la limpieza de una obra musical debe permitir comprenderla y sentirla sin recursos que nos alejen de su propia esencia.

Si miramos un poco el pensamiento de los compositores modernos de la segunda escuela de Viena, vemos cómo este pensamiento coincide con los postulados antirrománticos de esta escuela. Existe una identidad conceptual entre ella y la de Mannheim; claro, con diferencias de orden histórico que determinan productos musicales diferentes, pero con la misma racionalidad.

El fin de la música, según los principios clásicos, modernos no es exaltar las pasiones humanas sino posibilitar el deleite estético y contribuir a la creación de lo bello. El fin de la música es la belleza como idea, o como ya lo planteaba Haydn, el fin de la música es la música misma.

Si Mozart es obra abierta de la música, es preciso encontrar en él el sentido de síntesis estructural en sus obras y la propuesta teleológica inserta casi centuria y media después en los postulados de la modernidad musical.

Ninguna de las formas o conceptos barrocos, hemos dicho ya, fueron rechazados por Mozart. La forma fuga como forma estructural es asumida por él con un nuevo concepto arquitectónico. Si en el barroco de Bach la fuga conservaba su forma pura, en el clasicismo mozartiano la fuga pasa, la mayoría de las veces, a hacer parte integrante de la sonata¹⁷⁵.

Mientras la mayoría de los músicos clásicos, guardaron la fuga en el 'baúl de los recuerdos', casi como 'pieza de museo' por simbolizar un período de auge de la cultura católica, a través de la música religiosa de la contrarreforma, Mozart, que por supuesto no era un estudioso de la historia de música pero sí un hombre dotado de una extraordinaria intuición, apreció y valoró esta forma musical, dándole el significado semántico que hasta ese momento había tenido. Por ello, trabajó la fuga con extraordinaria fluidez en los momentos más importantes de su **Réquiem en re menor KV 626**, como por ejemplo en el Kyrie Eleison para coro mixto y orquesta. O en el Qui Tollis, Sanctus y Gracias de la **Gran Misa en do menor, K427**.¹⁷⁶

175 En el esquema clásico, -heredado también del barroco-, de la forma sonata ABA', A, que es la presentación o exposición del tema musical, puede perfectamente ser presentada como fuga; B, que es el desarrollo del tema, con elementos argumentativos de carácter instrumental, melódico, rítmico o armónico, puede tomar del tema fugado presentado en A, muchos elementos para la argumentación misma; B culmina con A', que es la conclusión temática enriquecida en la experiencia temporal y que Mozart no tiene ningún problema en que sea un cierre bipartito: una fuga corta con una modulación hacia una coda final.

176 Hay además un trabajo poco conocido que nos muestra el interés de Mozart por estudiar el Clave bien Temperado de Bach: es la transcripción a cuarteto de cuerdas que Mozart hizo de las fugas en do menor II, 2. BWV 871, en mi bemol mayor II, 2. BWV 876, en si bemol menor, II, 22. BWV 891, en re sostenido menor II, 8. BWV 877, en re mayor II, 5. BWV 874 y en mi mayor II, 9. BWV 878, del compositor de Eisenach. En esta exigente e intelectual obra, cuyo objetivo no era otro que investigar en este campo abierto de posibilidades de composición, Mozart estudia a Bach mostrando, así, la intemporalidad o trascendentalidad del conocimiento humano.

Mozart trabaja con gran apertura las formas heredadas del Barroco, siendo, desde el punto de vista estético, muy barroco. Ama los aspectos profundos de esta estética, como son la apertura, la infinitud, el dinamismo, el límite abierto y la dialéctica entre lo cóncavo y lo convexo. Si algún estilo cerró los límites del Barroco y lo sujetó a la norma haciéndole perder su esencia dinámica y de obra abierta, fue el clasicismo racionalista del siglo XVIII. Sólo la grandeza de Mozart podía realizar la síntesis de las formas barrocas sin que se perdiera su esencia. Sólo Mozart podía comprender el espíritu clásico sin que éste se volviera en contra de la creatividad misma del artista.

La forma sonata¹⁷⁷ es trabajada por Mozart con gran libertad conceptual. Sin duda, hay 'claridad y distinción' en la presentación temática que hace nuestro compositor en sus obras. Hay un desarrollo lógico, coherente, dentro del 'tempo' musical.

Mozart trabaja esta forma con la misma genialidad que la fuga pero con una inusitada libertad. De esto, cualquiera de sus obras, tanto del género concertante como del vocal, puede ser un buen ejemplo. Si tomamos sus sonatas para piano compuestas en diversos momentos de su vida, encontramos que si bien el manejo formal de la estructura sonata es indiscutiblemente clásico, las cadenas de modulaciones, las cadencias, la riqueza melódica y expresiva, no sucumben a las leyes de la forma con las que Mozart trabaja el concepto rondó y tema con variación, como podemos apreciar en la sonata KV281, donde el rondó que es el movimiento esencial, está dividido en 9 partes. En la sonata KV282, Mozart se mueve muy libremente por la historia de la música. Va de lo antiguo religioso a lo moderno que, en su época, es lo clásico. Su actitud vital es sintética. En Mozart está presente la reconciliación, previa presencia de la crisis.

177 Otra de las grandes formas estructurales de carácter espacio temporal del barroco, es asumida por Mannheim como una fórmula académica y mágica que va a constreñir mucho las posibilidades de creación de los músicos de los siglos XVIII y XIX. ABA' se convierte en el modelo clásico estructural de composición. Con una lógica aparentemente más 'clara y distinta' que la de la fuga y con una significación más profana que religiosa, -por cuanto que las sonatas de cámara barrocas habían adquirido gran importancia en las cortes de los palacios-, la sonata como forma estructural se generalizó rotundamente desde la segunda mitad del siglo XVIII, hasta iniciar nuestro siglo XX. Desde su nacimiento, la forma sonata había tenido su base en el tema con variación y, en principio, las leyes del tema con variación, no se diferencian mayor cosa de las de la sonata. Lo que desde el Barroco diferencia estas dos formas es la aparición de la conclusión en la sonata, que recoge el tema, sujeto o idea central y lo reconstruye después de haber sido variado en el 'tempo' musical.

Pero es sin duda en el género **fantasía** donde Mozart expresa mejor el espíritu ilustrado y la actitud moderna. En su **Fantasia en do menor KV 475**, hay una verdadera explicitación de espíritu individual libertario de la música moderna. Ninguna forma, ninguna tonalidad, ningún esquema cerrado limita esta obra. Contrastes fuertes, lirismo, intimidad, presencia del dinamismo barroco, frontera abierta, son las características generales de este collage expresionista que Mozart logra crear por medio de sorpresivas modulaciones hacia otras tonalidades tan complejas como la inicial. Es un vuelo musical hacia lo infinito.

Haydn, compositor y gran amigo de Mozart, plantea la necesidad de que el contenido de la música sea la música misma; es decir, no debe haber una *determinación externa* a la música que predomine sobre ella haciéndola su subalterna; ni la más hermosa literatura, ni los sentimientos humanos más hondos deben determinar la música. Ella tiene valor sí y sólo sí realiza la perfección y la belleza, ideales supremos del espíritu. Esta objetividad, en cierta manera, es un neoplatonismo y es la condición esencial de la obra musical clásica: la única determinación de una obra de arte, debe ser la de cumplir con leyes que le aseguren su perfección. La diferencia con la estética clásica griega, es que la razón que ahora conduce a la ley estética, está centrada en el yo, pero un yo fragmentado.

Kant, que como hemos planteado anteriormente es uno de los filósofos más importantes de la Ilustración Alemana, escribe **La Crítica del Juicio** como parte de su trilogía en torno a los límites de la razón y el problema de la libertad. En esta Crítica, Kant muestra la existencia de una ley universal estética que llama juicio estético y que consiste en que todo hombre, por el hecho de serlo, tiene la capacidad de reconocer lo bello aunque, culturalmente, para cada comunidad humana, lo bello tenga una formalización distinta. La belleza es una idea que tiene el hombre de manera esencial y la valoración estética es para Kant la única forma de conocimiento realmente libre.

Por lo anterior, la estética clásica tiene como objetivo final la realización de la libertad, o sea, la afirmación de algo, que para la Reforma, tenía un carácter negativo, porque era una libertad subjetiva. Con la estética kantiana, el sentido de libertad se objetiva como juicio universal acerca de lo bello.

Estos conceptos influyen en la formación de las Escuelas de Bellas Artes y de Música. Beaux Arts de París y Mannheim, muy cerca

a Viena, son las escuelas paradigmáticas del arte clásico del siglo XVIII. Sin embargo, la escuela de Mannheim había recibido grandes aportes del Barroco por medio de dos hijos de Juan Sebastián Bach: Karl Phillippe y Johann Christian. Amigos de Leopoldo Mozart y del mismo Wolfgang Amadeus, influyeron en la conformación de las leyes compositivas -armónicas, melódicas, contrapuntísticas- y de las formas estructurales sobre las cuales se fundamenta la obra musical, lo mismo que en los géneros también heredados del Barroco.

La actitud de menosprecio de los clásicos a las formas heredadas del Barroco, está ligada a la crítica filosófica que la política hace al régimen de corte, estéticamente identificado con el arte barroco. Sin embargo, como los procesos reales concretos son más lentos que los procesos conceptuales, muchas veces quienes hacen la crítica devastadora al régimen de corte, en la práctica pertenecen a ella, o simpatizan socialmente con ella; otros, por el contrario y, es el caso específico de Mozart, rompen con la vida de corte y con todo aquello que tenga que ver con ella, actitud que es tildada de irreverente por muchos amigos del mismo Mozart. Desde su renuncia a trabajar con el Arzobispo Príncipe de Colloredo el 9 de mayo de 1781, hasta su deseo de dedicarse a la composición más que a la enseñanza o al espectáculo, podemos apreciar un gesto esencial de Modernidad en Mozart. Desea la libertad para crear, es decir, ser individuo en el más refinado de los sentidos.

Mannheim ejerce sobre Mozart una especie de cortapisa pero, a la vez, reconoce su trabajo. Lo mismo sucede con la corte francesa: Mozart la conoce durante uno de sus viajes en compañía de su padre y Nannerl; la detesta desde pequeño pero ella reconoce su genialidad. Con Italia pasa lo mismo: las cortes florentina, veneciana, veronesa o paduana, aman a Mozart; él ama sólo su música ariosa, alegre, dinámica y lúdica. Ese aspecto tan importante de su personalidad se identifica con Italia a través del conocimiento de la música de los Gabrielli, Monteverdi, Vivaldi, Scarlatti, Corelli, Torelli, Tartini y Pergolesi, como hemos dicho ya, compositores eminentemente barrocos, muchos de los cuales no han muerto aún cuando Mozart es todavía un niño genio. Cuando Mozart viaja a Londres, la música que suena es la música de Händel. Francamente Mozart queda fascinado con la música alemana que Händel compone en Londres: música trascendental, reflexiva, espiritual, refinada y también galante. Con ella se identifica otro aspecto muy determinante de la personalidad de Wolfgang: su necesidad de absoluto.

La posición de Mannheim dentro del concierto de escuelas de artes, ciencias y oficios creadas en diferentes estados europeos, es compleja y difícil de analizar. De un lado, hereda toda la riqueza formal barroca; de otro construye la "norma universal" que, basada en los principios pitagóricos, identifica armonía del cosmos con armonía universal. Esta base conceptual cruza el concepto de armonía musical elevando, finalmente, el concepto de armonía clásica al de La Armonía Universal.

Recordemos que contemporánea a Mannheim está la Royal Society of Sciences, escuela oficial apoyada por la corona inglesa y cuyo primer y gran director es Isaac Newton. En Inglaterra, la constitución de la Ilustración había tenido una forma de explicitación diferente a la francesa aunque ligada esencialmente a ésta. El auge del comercio marítimo desde el prerrenacimiento, la constitución de una burguesía a través de la acumulación del dinero¹⁷⁸ y del dominio comercial tanto continental como insular, había hecho necesario un cambio de orden¹⁷⁹ que diera respuesta a las necesidades nuevas de una sociedad en proceso de cambio. Este proceso había tomado el rumbo del desarrollo de la razón científico-natural, cuya finalidad sigue siendo la investigación y conformación de teorías sobre los fenómenos de la naturaleza externa, y la forma como el hombre puede darle utilidad a estos fenómenos. La ley de atracción de los cuerpos o fuerza de gravedad, constituida en ese entonces como ley universal y construida por Newton, se convirtió en modelo racional para todas las demás formas de conocimiento, que sólo podían alcanzar el status de ciencia si seguían el modelo universal del objetivismo fiscalista. La Royal Society permitió el desarrollo de las ciencias naturales y la tecnología

178 Cfr. VON MARTIN A. *Sociología del Renacimiento. Con respecto al fenómeno del dinero, este autor afirma que en los siglos XIV y XV d.C. el dinero fue factor dinamizador de la sociedad europea. Si la consigna, a finales del siglo XII, era «id a la ciudad y seréis libres», era porque ciudad, dinero, comercio y libertad, conformaban una tetralogía inseparable. Sólo en la ciudad era lícito comerciar, y sólo en ella se estaba libre del yugo del régimen feudal. La ciudad se constituyó en el lugar donde el hombre era libre de su ser connatural. En la ciudad prerrenacentista ya se comenzaba a constituir la modernidad urbana en el sentido de ruptura con la naturaleza y con la sujeción a la tierra. En la ciudad del Renacimiento la riqueza se contaba en monedas y en la capacidad para comprar objetos. Mientras tanto, en las villas y castillos feudales, la riqueza era absolutamente inmueble e incluía a la servidumbre, también inmueble.*

179 Cfr. BACON F. *Novum Organum. Aforismos sobre la interpretación de la naturaleza y el reino del hombre*. Barcelona: Fontanella S.A. 1979. Bacon plantea la necesidad de construir un método para llegar al conocimiento verdadero y útil. Este método filosófico, opuesto a la duda cartesiana, pero basado en el mismo principio de ejercicio de la razón, será la base de todo el movimiento empirista inglés que se origina en el siglo XVII y que, a su vez constituirá el positivismo científico de los siglos siguientes.

para propiciar un mejoramiento de la producción económica que, a su vez, era necesaria para la existencia de un comercio más activo e importante no sólo para Inglaterra, sino para los demás estados europeos, que, aunque bajo el régimen económico feudal, codiciaban algunos productos ingleses, como paños y minerales.

Es así, entonces, como la revolución científica newtoniana es otro paradigma de la Modernidad, como lo es la Revolución Francesa en el campo de la política y el desarrollo de las ideas. La preocupación de Francia e Inglaterra se funda en estos momentos en el desarrollo de sus modos de ilustración específicos. Por esta razón, le corresponde a Alemania un desarrollo de ilustración diferente: la investigación de la racionalidad misma.

La burguesía en Alemania nunca había tenido ni la presencia política ni el dominio progresivo del mundo con base en el desarrollo de la ciencia y la tecnología, que por obra y gracia del dinero había tenido en Inglaterra, Francia o Italia. La burguesía alemana siempre fue incipiente y sometida al dominio de los príncipes feudales. La gran división de lo que hoy consideramos que es Alemania, ha sido su estigma. Escindida territorialmente desde los albores de la Edad Media, en numerosos feudos de vida política privada, su unificación total sólo se ha realizado muy recientemente (1989). Durante el siglo XVIII, que es el siglo de Mozart, los pensadores, artistas y la misma burguesía alemana, presenciaron con ojos fascinados los procesos y momentos culminantes de la ilustración francesa y la inglesa. El día de la toma de la Bastilla, Kant, el filósofo de Königsberg, no realizó su paseo vespertino acostumbrado. Emocionado por este monumental acontecimiento histórico, siguió paso a paso, -en la medida en que las lentas comunicaciones de su tiempo le permitían-, los pormenores de este cambio radical en la política francesa. El derrumbe del régimen de corte, de la corona, la instalación de la República Francesa, la creación de una constitución pública, la declaración universal de los Derechos del Hombre, eran la concretización de su idea de ilustración, de los principios fundamentales de la razón pública y de la ética movida por la ley universal del imperativo categórico. Era el nacimiento de la mayoría de edad y la elección libre de ejercer la razón tan ansiadas por Kant.

La ilustración alemana tuvo, entonces, una direccionalidad diferente: se centró en la descripción de la razón misma, en sus límites y alcances y en el movimiento incesante del pensamiento hasta llegar al espíritu absoluto. Por ello, la concepción moderna de Historia tuvo

para los alemanes siempre un sentido esencial: el desarrollo del espíritu a través de su configuración real; la filosofía es la manera como el espíritu se realiza a través del concepto; el Arte es la formalización del espíritu a través de la intuición poética. He aquí el por qué la ilustración Alemana en el siglo XVIII, tiene su dirección en la filosofía trascendental y en el arte, principalmente en sus dos manifestaciones más intangibles: la música y la literatura.¹⁸⁰

La música de Mozart, posee una serie de elementos que hacen que podamos llamarla moderna. Es música ilustrada porque tiene en cuenta la normatividad universal emanada de la escuela de Mannheim; es clásica, por cuanto que el fin de componer música es desarrollar el concepto de belleza como idea absoluta. Cuando Mozart compone las óperas **Bastión y Bastiana** en el año de 1768, a los 12 años de edad, **Las Bodas de Fígaro** en 1786, o **La Flauta Mágica** en 1791, año de su muerte, sólo desea servir a la belleza en todas sus manifestaciones. Sin embargo, ese servicio a la belleza puede traerle complicaciones, como sucede con **Las Bodas de Fígaro**, cuyo texto literario estaba prohibido por razones políticas en Alemania. A Mozart no le importa resaltar la grandeza marmórea de un personaje de alto linaje. Le interesa, sobre todo, mostrar cómo la cotidianidad también es susceptible de ser bella.

Lo clásico en Mozart, no consiste en la inspiración sobre temas míticos del pasado grecorromano; consiste en dar posibilidad a los temas más triviales de la vida diaria, de alcanzar universalidad por obra y gracia de una música perfecta.

Si bien **La Flauta Mágica**, ópera en dos actos, puede mirarse hoy en día, más como una ópera trascendental, que de vodeville, es lo lúdico que hay en ella lo que la hace maravillosamente universal. Papageno es ese hombre natural, sencillo, sin pretensión alguna de intelectualidad que llega a la corte de Sarastro por vía de la sinceridad, la honestidad y la alegría de vivir y de amar. Tamino es en cambio, el prototipo del espíritu trascendental, reflexivo e intelectual en cuanto

180 Desde la segunda mitad del siglo XIX, Alemania comienza un proceso de modernización política y científica inequívocamente acelerados con el fin de alcanzar en dichos aspectos a naciones como Inglaterra y Francia. Nietzsche, uno de los filósofos más controvertidos de Alemania, plantea con voz profética cómo esta modernización de Alemania, ajena a la esencia misma de su sociedad, pone en peligro no sólo el sentido de identidad cultural al identificarse con modelos políticos o científicos extraños, sino que puede llevar a la misma Alemania a una desgracia mayor: la construcción de una historia falsa e ideal, que para darle significación sería necesario recurrir a mitos y leyendas del pasado, ya que no hay un verdadero presente construido a partir de un quehacer cotidiano del pueblo.

que ama la verdad como cúlmen del conocimiento. Llega a la corte de Sarastro, por el camino del ascetismo y la reflexión. Alegría de vivir, ludismo, reflexión intelectual, ascetismo, son valores que no están en contradicción. Mozart que es síntesis de todos ellos, sabe que el camino hacia la verdad se construye desde sí mismo, siendo como él es. Su renuncia a Colloredo es la manifestación de su deseo de independencia. Nadie puede decirle a Mozart cómo debe ser él. La individualidad, elemento fundamental de la Modernidad, es precisamente, su esencia. A la verdad sólo se llega si se elabora esta esencia.

Sin embargo, Mozart jamás buscó expresar en su música la contradicción interna de su espíritu. Para los compositores clásicos, la música no puede estar al servicio de los sentimientos. Por el contrario, son los sentimientos los que deben servir a la música para que ésta sea cada vez más cercana a la perfección. Dentro de este ideal clásico Mozart se mueve con gran holgura. Las **Fantasías en do menor KV 396 y en re menor KV 397**, compuestas en 1782, reflejan este aspecto. De ninguna manera podemos decir que Mozart es ya, conscientemente, un espíritu romántico; pero su afán de colocar sus sentimientos más líricos y poéticos en estas dos fantasías, hace que muchos amantes de la música romántica digan que éstas dos pertenecen a esta tendencia. Y aunque formalmente pueda ser cierto, dada la libertad temática que Mozart imprime en estas dos obras, su actitud tiene que ver más con la actitud moderna en música, que se expresa en los compositores europeos de comienzos del siglo XX. Para ellos, igual que para Mozart ciento treinta años antes, la música debe realizarse a sí misma, dentro de una objetividad no determinada ni por los sentimientos, ni por la forma, sino por la esencia de la música que es ella misma.

Por supuesto, el interés de Mozart no es romper con las formas; pero para él sí es claro que la forma no es tampoco el ideal de la música. Aquella también debe estar al servicio de ésta¹⁸¹. Por lo anterior, Mozart tiene una actitud ilustrada en el sentido, de que es el concepto el que se explicita a través de la forma. Esta sólo nos sirve como medio para llegar a aquel intangible y espíritu puro.

181 En el romanticismo decimonónico, las formas estarán al servicio de los sentimientos del sujeto psicológico, lo cual será determinante de la ruptura definitiva que la música del siglo XX querrá hacer con su historia anterior, por considerar que las Formas se han convertido en camisa de fuerza para la creación musical.

En los conciertos para solista y orquesta encontramos que lo clásico en Mozart es a la vez moderno. Pensemos en cualquiera de sus conciertos para piano y orquesta, por ejemplo el #23 KV 488 (1786), cuyo segundo movimiento es uno de los momentos más líricos de la música mozartiana: ni la forma o el contenido se sobrepasan mutuamente; ni la fuerza o la intimidad predominan de tal manera que una predomine sobre la otra. Piano y orquesta entran en diálogo con base en un tema delicadamente arioso, profundamente sensual, donde ese todo intangible de la música, invade al hombre produciéndole el más profundo y duradero de todos los placeres: el placer estético.

Es entonces el equilibrio, la armonía perfecta, -según los cánones clásicos-, la proporción matemática, el sentido de la modulación y la cadencia, lo que hace que se produzca este placer inalterable, esta búsqueda de lo absoluto en el mundo de la idea pura.

Contrasta ésto, por supuesto, con la modernidad musical de nuestro siglo. Aquí ya no hay un mundo de lo absoluto o de las ideas puras; sin embargo, vuelve a determinarse la música por sus propios elementos: armonía, proporción y equilibrio, y no por elementos foráneos a ella; y el placer que producen las obras dodecafónicas y atonales de Schönberg, es también un placer puro, no contaminado por la psiquis humana, o como dicen los modernos más conservadores, por el pathos de la subjetividad romántica.

El Dizzonanzen-Quartett, C-Dur, KV 465 (1785), muestra otra faceta de la modernidad mozartiana. Su primer movimiento, construido en forma bipartita, tiene un adagio como prelude del allegro. Este adagio es una pequeña fuga de estructura cromática muy cercana a la dodecafonía schöenbergiana. Se nota en esta composición la intención evidente de indagar otras posibilidades compositivas, que sólo comenzaron a tener realmente su explicitación hacia 1870, (casi un siglo después), con el movimiento estético llamado impresionismo.

En el aparte siguiente continuaremos analizando otros aspectos que complementan y fundamentan el sentido esencial de este trabajo: mostrar el movimiento de escisión y reconciliación de la estética mozartiana.

3.2.3 La reconciliación estética en Mozart.

"Desconcertado por el misterioso desconocido que le había encargado el Réquiem, lo embargaba la obsesión de que lo escribía para sí mismo"¹⁸²

Los cambios radicales propiciados por la Ilustración tienen implícita y explícitamente una actitud determinante. Si la Modernidad es la comprensión de la ruptura dada entre el mundo sagrado y el mundo cuantificable, como resultado del supremo acto de la razón, su autocomprensión, la Modernidad, implica asumir la soledad absoluta de la razón.

La ruptura con todo tipo de autoridad que no emane de la razón misma, conlleva un concepto de verdad, belleza y, en general, de mundo y hombre que sólo deben estar explicados desde la racionalidad. Los nuevos monumentos arquitectónicos que se construyen tienen una significación de progreso¹⁸³ tecnológico, científico o político-democrático que contrasta con los monumentos arquitectónicos del "régimen antiguo" o feudal, cuya significación es eminentemente religiosa o política-monárquica. El sentido de significación que tiene el lenguaje arquitectónico, como todo lenguaje, nos muestra cómo a partir del Siglo de las Luces, así también llamado el siglo XVIII, hay un cambio radical de valores que se había venido gestando desde el prerenacimiento.

La mayoría de edad de la razón lleva a la escisión. Esta se origina en la ruptura definitiva del hombre con el mundo mítico-sagrado, ruptura que lleva al hombre a la conciencia de su propia soledad, de su propia finitud, y a un sentimiento de abandono que, desde la intuición estética, será expresado en el Romanticismo. La renuncia al mundo de lo sagrado en pos de la *praecisio mundi*, como Wolfgang Janke ha llamado al mundo cuantificable en su hermosa obra **La Post-ontología**, es la

¹⁸² GAL Hans. Op. cit. p. 122

¹⁸³ La idea de progreso tiene su origen en la Ilustración del siglo XVIII y es la manifestación más clara del paso del mundo de lo sagrado al mundo cuantificable. Una de las causas del atraso en el desarrollo de las ciencias naturales y la tecnología, tenía su origen, según los pensadores de la Ilustración, -críticos radicales del régimen feudal- en el dominio, durante siglos, de los dogmas cristianos y en general de la religión como forma que no permitía la autodeterminación del hombre, el ejercicio de su racionalidad, frente a la naturaleza, a la política o a la moralidad. En la novela de Umberto Eco titulada *El Péndulo de Foucault* la crítica a la Modernidad y a la idea de Progreso se origina precisamente en un nuevo templo: el museo de artes y oficios, que muestra todo el desarrollo de la tecnología y la ciencia por medio de todos los instrumentos que ha construido el hombre para medir y transformar la naturaleza.

renuncia a un aspecto constitutivo del hombre mismo, que desde ese concepto homogeneizante de mundo preciso es imposible conocer: este aspecto es la dimensión trascendental. Al artista del siglo XVIII y, por supuesto, al de los siglos posteriores, le corresponde comprender, desde la sensibilidad y la intuición estética, esta orfandad. El arte de la Modernidad, y aún el arte clásico, es por ello un arte que expresa esta escisión originaria y connatural a la conciencia que se autonormatiza.

Por ésto, Mozart, el hombre, vive esta contradicción. Pertenece al siglo de la luz, pero sin embargo permanece más en las tinieblas. Quiere saberlo todo, experimentarlo, explicarlo, pero encuentra que la razón misma es insuficiente. Es verdad, que Mozart no fue un hombre preocupado por la reflexión filosófica ni por las preguntas trascendentales. Su estilo de vida, era, aparentemente, desordenado y, como a menudo lo expresaba, cualquier situación de dolor era, más bien, una situación poco placentera. A propósito de la muerte de su madre acaecida en París "en condiciones particularmente penosas, no es sentida por él como una desgracia, sino como privación de felicidad, que se ha de reconquistar a cualquier precio"¹⁸⁴. Anhelaba, según lo expresó en aquella ocasión, y en todas aquellas realmente dolorosas, estar en reposo y no tener que esperar otra desgracia. Mozart siempre se mostró amante de las cosas placenteras y de la risa. Esto ha hecho decir a historiadores como De Candé, por ejemplo, que Mozart no era un hombre trascendental.

Sin embargo, detrás de esa actitud profana, es decir, mundana y hedonista, está la figura de un hombre profundamente místico y por tanto respetuoso profundo de lo mítico, de lo religioso y lo inexplicable. Es imposible tener una sensibilidad tan extraordinaria y no anhelar el absoluto. El carácter trascendental de Mozart se explicita muy bien a través de todas sus obras; nos detendremos en el análisis de algunas de ellas que muestran el profundo sentido religioso mozartiano compartiendo el mismo espacio con una sensibilidad exacerbada que se expresa en el virtuosismo.

En la **Gran Misa en do menor K 427**, existen varios pasajes que muestran esta dualidad característica de Mozart. Por ejemplo, el *Et Incarnatus Est*, para solista soprano, Flauta, oboe, fagot y orquesta, es uno de los pasajes de la música religiosa mozartiana más preciosos,

184 DE CANDE Roland. Historia Universal de la Música. Tomo 1.p. 619

virtuosistas y operáticos. Alguien que lo escuche sin saber que es una misa, pensaría que es el aria de amor de una ópera italiana. En este pasaje se funden perfectamente dos contenidos opuestos en sí: la sensualidad intimista de la mujer que se asombra por haber sido receptáculo para que Dios se hiciera Hombre y el mensaje más sagrado entre los mensajes cristianos: la encarnación de Cristo.

El *Christe Eleison* de esta misma obra, es también un verdadero pasaje operático. El grito de la humanidad: "-Cristo, ten piedad de nosotros-", lo realiza también la voz de la soprano solista. Es un grito desgarrado, casi expresionista. Constanze, la esposa de Mozart, interpretó las partes para solista soprano en el año de 1783, un año después de haberse casado con Mozart.

Esta obra contrasta con la música para los funerales masónicos. Recordemos que Mozart entra a la masonería en el año de 1784, año que coincide con el nacimiento de su hijo Karl.

La masonería había sido un movimiento clandestino que desde la época de las cruzadas en la Baja Edad Media (siglos XI y XII) se había ido constituyendo a partir de las logias de artesanos-constructores. Estos comenzaron a viajar por toda Europa ofreciendo sus servicios de albañilería en las cortes y feudos más importantes. Como en este momento la ciudad moderna comienza a gestarse a partir del renacimiento comercial y la apertura de nuevos puertos sobre el Báltico y el Mar del Norte, las logias de maestros constructores comenzaron a tener gran importancia en Europa por su arte refinado y sus trabajos rigurosos. Podemos contemplar cualquier catedral gótica, por ejemplo la de Colonia, al norte de Alemania, para darnos cuenta de la magnificencia; conocimiento de la matemática, la física, la astronomía y el cálculo, para realizar trabajos de tal belleza y esplendor.¹⁸⁵

Al lado del trabajo arquitectónico, las logias desarrollaron conceptos muy importantes que se constituyen en obra negra de la Modernidad. Uno de ellos consiste en que Dios es la razón universal,

185 Las logias originadas en los artesanos, empiezan a tener alto status en el siglo XIV y XV alcanzando destacados sitios en las cortes. Muchos de sus miembros llegan a ser notables, como Leonardo y Rafael, los cuales tienen sus escuelas por medio de las cuales se transmiten los fundamentos racionales de sus fundamentos teóricos y perpetúan las leyes de su conocimiento. Ya en el siglo XVI y XVII las logias extendidas forman la clase burguesa, abanderada de una concepción racional y liberal del mundo y del arte que fundamenta el fenómeno de la ilustración al predicar el ejercicio libre y autónomo de la razón.

el Arquitecto del cosmos. Si, precisamente, el cristianismo se fundamentaba en dogmas, que por ende se escapaban a toda racionalidad humana, pensar que Dios es la razón universal es darle categoría divina a algo esencialmente humano o, por el contrario, darle categoría humana a Dios.

El Dios razón, el Dios geómetra era la antesala de la separación definitiva, de la renuncia a Dios.

Mozart, por supuesto de forma intuitiva y por su formación católica, cree en Dios y no se hace preguntas respecto a esa fe. Su iniciación en la masonería no se explicita en él como elemento contradictorio al catolicismo. Su desprecio por lo cortesano, por la tiranía imperial que va directamente contra su gusto musical y contra el llamado que siente de componer música divina y no música que 'le guste al emperador', se explicita en una constante rebeldía e irreverencia. El sabe que la música de su tiempo, la que se toca en las cortes, la que sirve de 'acompañamiento' como un 'mueble' más de estilo rococó, la que le ha dado altísima posición a músicos como Salieri, tiene más de 'buen gusto' que de perfección en sí misma. El llamado divino a Mozart consiste en componer música perfecta.

Su iniciación en la masonería tiene que ver, entonces, con una actitud contestataria. El mismo, el día de su ingreso, -14 de diciembre de 1784, en Viena-, ante la pregunta de rigor: "¿Qué os ha conducido a esta miserable condición de esclavitud?" Mozart responde: "La sociedad, el estado y la falsa religión".¹⁸⁶ Y si bien Mozart fue asiduo asistente a las reuniones masónicas que criticaban radicalmente el catolicismo y se tildaban de antireligiosas, la posición masónica hacía parte de su actitud moderna y en crisis. Su necesidad de dios, en términos de perfección y absoluto, es innegable. Sin embargo, en él se había gestando un rechazo permanente al estado y a todas sus formas de expresión, porque coartaban su libertad de artista creador.

En la **Música Fúnebre Masónica K477** hay una serie de elementos dentro del contexto interpretativo de nuestra reflexión que nos permiten entrever el sentido de la crisis religiosa en Mozart. Ceremonia, rito, austeridad, signos esotéricos, gravedad trascendental, utilización de

¹⁸⁶ "La falsa religión era, naturalmente, la católica, entonces oficial en el estado austriaco, el cual perseguía implacablemente a la masonería». SALVAT S.A. Los Grandes Compositores. Tomo 1. p. 360

tonalidades como *do menor* o *mi bemol menor*, presencia de voces masculinas únicamente, son, unos en mayor grado que otros, elementos significativos de la crisis religiosa mozartiana. Si la masonería vienesa era radicalmente antirreligiosa, ¿cómo era posible componer obras como éstas, donde el sentido de la muerte es causa de temor supremo frente a la majestad de Dios? La lentitud y profundidad de la obra masónica de Mozart da cuenta de ello. Si la lógica y la racionalidad son el signo de los tiempos modernos y de las mismas logias masónicas, ¿cómo es posible la existencia de una serie de mensajes y claves de carácter esotérico, presentes en esta música?

Precisamente, es la complejidad de la ruptura entre el mundo sagrado y el mundo profano lo que hace que Mozart sienta tan cercana su muerte. Para él, el mundo sagrado ejerce una extraordinaria fascinación. La hermosa voz de Aloysa Weber, su primer y gran amor, ejerció sobre Mozart el encantamiento que puede ejercer la más maravillosa de las magias o el milagro supremo de la resurrección.

A lo largo de su corta y extraordinaria vida, Mozart amó de manera religiosa la belleza de la voz humana, especialmente de la femenina. A través de ese conocimiento intuyó lo que era y significaba la mujer. Alfred Einstein dice que Mozart conoció a la mujer tanto como Shakespeare.

Para Mozart, es la belleza explicitada a través de la música lo que lo conecta con el mundo sagrado. Peter Shaffer en su obra **Amadeus** plantea la pregunta que ha acompañado a quien admira la genialidad de otro: ¿cómo un ser tan vulgar ha sido elegido por Dios como su instrumento para expresar su propia perfección? Esta pregunta nos la responde una mirada reflexiva a la misma personalidad de Mozart. Su gran preocupación por la muerte, que comienza a ser más aguda a partir de la muerte de su padre, tiene una expresión definitiva en su más grande obra religiosa, y tal vez paradigmática de la música, al lado de **La Pasión según San Mateo** de Johann Sebastian Bach: **el Réquiem en re menor, KV 626**.

Réquiem aeternam dona eis, Domine, et lux perpetua luceat eis., ("Oh, Señor, dales eterno descanso y deja que la luz perpetua les ilumine"), es la frase inicial con la que los bajos del coro mixto comienzan este primer aparte de la obra. Verdadero temor frente a la muerte que sólo es calmado con la esperanza de la luz eterna, expresan estas voces graves que inmediatamente crean la atmósfera de la muerte.

La excelente fuga bachiana con la que se inicia el *kyrie eleison*, transforma la atmósfera ultramundana del Réquiem en una monumental petición de piedad. Todo el coro representando a la humanidad unida por un sentimiento muy masónico de fraternidad universal, hace a esta parte análoga a otra obra posterior pero con el mismo espíritu masónico: el cuarto movimiento de la **Sinfonía #9 en re menor op.127** de Ludwig Van Beethoven.

El *Tuba mirum spargens sonum, Per sepulcra regionum, Coget omnes ante thronum...*, ("Una trompeta entonando sonidos portentosos por las tumbas de todos los reinos, llevar a todos los hombres ante el trono..."), se inicia con la profunda voz del solista bajo para luego conformar un dúo con el solista tenor, trío con la contralto y cuarteto con la soprano. Mozart sabe de lo perfecto; y este cuarteto como la mayoría de los cuartetos mozartianos, lo es. La religiosidad de Mozart está expresada aquí en toda su magnitud y profundidad.

En el *Rex Tremendae majestatis, Qui salvandos salvas gratis, Salva me fons pietatis.*, ("Oh, rey de temida majestad, que generosamente salvaste a los redimidos, sálvame, oh, fuente de piedad"), vuelve a estar presente todo el coro suplicante, que es el mismo Mozart enfermo presintiendo su propia muerte y pidiendo su propia salvación.

El hermoso cuarteto de voces del *Recordare Jesu Pie, Quod sum causa tuae viae, Ne me perdas illa die...*, ("Recuerda querido Jesús, que yo soy la causa de tu jornada, no me pierdas ese día..."), clama en tono de súplica y en nombre del amor un sitio en el Rebaño del Señor, así como El prestó atención a María Magdalena y al ladrón.

Por el contrario, el *Confumtatis maledictos, Flammis acribus addictis, Vocame cum benedictis*, es un grandioso coro masculino que en nombre del amor le exige a Dios: "Cuando confundas a los malditos, y los arrojes a las fieras llamas, llámame a estar entre los benditos."

La última parte del Réquiem que Mozart alcanzó a componer completamente, ya durante su agonía, es el precioso *Lacrimosa dies illa, Qua resurget ex favilla Judicandus homo reus. Huic ergo parce, Deus, Pie Jesu Domine, dona eis Réquiem*, ("Triste ser ese día, cuando el polvo se eleve al hombre culpable para el juicio, Piedad, Señor Jesús, oh, dales eterno descanso."). Suavidad, tristeza, cansancio absoluto, ruego y, por supuesto, perfección coral e instrumental hacen de esta parte una de las más hermosas de toda la obra. Es el espíritu de Mozart

que, con la claridad que da la presencia inminente de la muerte, busca la reconciliación.

La crisis de Mozart es la crisis de la Modernidad producida por la conciencia de la escisión, es la intuición de la ausencia de los dioses. La misión de Mozart es comprender, a través de su genial sensibilidad, esta separación radical y buscar, por medio de la música, la reconciliación. Indudablemente, el clasicismo estético no sólo es reacción contra el Barroco y el Rococó, sino un primer atisbo de reconciliación, atisbo profético en el sentido de que anterior a la conciencia de la separación que se explicita en la filosofía de Hegel y en el romanticismo, ya la música de Mozart, particularmente, está planteando la síntesis, la reconciliación. Si bien, al decir de Hegel, la filosofía siempre llega tarde, el arte es el primero en intuir el malestar de la cultura, la génesis del pathos moderno, la enfermedad de occidente, el sentimiento de abandono y otros factores esenciales a esta escisión. Mozart, por medio de su obra, logra la síntesis entre el mundo sagrado y el mundo profano.

La opera **La Flauta Mágica** compuesta en Viena en el mismo año en el que muere, y estrenada en un teatro de barrio el 30 de septiembre del mismo 1791, es la síntesis de la crisis religiosa de Mozart. Obra fronteriza en todos los aspectos, es profundamente religiosa y profana; seria y bufa; trascendental y cotidiana, mítica y real.

La noche con su reina es un polo metafórico de la contradicción. Sarastro es el otro polo. Uno: la Reina de la Noche representa lo terrenal, que es lo engañoso, lo aparente, lo que no es; otro: Sarastro, es la verdad, el conocimiento, la justicia. Tamino es el camino del ascetismo y del sacrificio; del estudio y la disciplina para llegar a Sarastro; Papageno es el camino de la alegría, el juego, la risa, camino que también conduce al reino de Sarastro; Pamina es la hija de la Reina de la Noche y de Sarastro. Por esta razón, ella es la síntesis misma. Pamina representa la inocencia, la melancolía, la ternura y la delicadeza, prototipo del ideal de mujer; Papagena es, por el contrario, una mujer humorística, juguetona, coqueta y sensual; sin embargo, las dos logran llegar a la felicidad del amor, ideal profundamente femenino que contrasta con el masculino que es el conocimiento.

En el reino de Sarastro, Pamina y Tamino, Papagena y Papageno, logran la realización del amor y el conocimiento por medio de una serie de pruebas, a las que son sometidos, pruebas que Pamina y Tamino

aceptan con trascendentalidad, mientras que Papageno y Papagena las asumen con su desbordante sentido lúdico.

En el reino de Sarastro, cada una de las pruebas tiene una significación simbólica bastante expresiva del espíritu masón de Mozart. Una, es, por supuesto, la prueba del silencio. Para el masón, el silencio es clave en la lucha contra la superficialidad. Acostumbrado a la persecución, pues es claro que la masonería siempre fue perseguida por el catolicismo por ser una doctrina o pensamiento herético, el silencio constituye la clave fundamental. El masón debe guardar el secreto y sólo hablar cuando sea estrictamente necesario. El exceso de palabras siempre da pie a la mentira, la seducción o la mal interpretación. Precisamente, Papageno es castigado por decir mentiras; su boca es sellada con una cerradura, lo que quiere decir que a muchos hombres deberían colocársela para que no hablaran tanto y tan superficialmente.

Pertenecer a una logia era un misterio para el hombre; y como a las logias masónicas sólo podían ingresar hombres y no mujeres, el concejo de sabios que pertenecen al reino de Sarastro, son hombres. Tamino y Papageno serán elegidos para entrar en el Reino de Sarastro si logran desenvolver la verdad. Tamino es el primero. Llamado por la Reina de la Noche para que salve a Pamina de Sarastro, recibe la visita de tres damas que le enseñan un retrato de Pamina. Tamino se enamora inmediatamente de ella: "El retrato es maravilloso como ningún ojo ha visto jamás. Siento profundamente esta divina imagen; invade mi corazón una emoción nueva, que no puedo describir, pero que siento brillar en mi corazón..."¹⁸⁷ Movido por su amor a Pamina, Tamino escucha el llanto y el dolor de la Reina de la Noche que lo incitan, con mayor razón, a salvarla de Sarastro. Las tres damas le entregan la flauta de oro que lo protegerá de la maldad. Frente a su sonido "se transforman las pasiones de los hombres: los taciturnos se tornarán alegres y el misógino se sentirá transportado de amor"¹⁸⁸. La Flauta Mágica es un símbolo que busca la unión entre los hombres, la fraternidad universal.

Con esta única arma Tamino se dirige al castillo de Sarastro. Temor de su maldad, deseo de justicia para la Reina de la Noche y Pamina, son los ideales que lo mueven, como a un caballero medieval a salvar a Pamina. Pero, para sorpresa suya, al llegar al reino de Sarastro

187 Traducción libre del libreto editado por Deutsche Grammophon, para la versión de la Opera Die Zauberflöte realizada por la Berliner Philharmoniker y dirigida por Karl Böhm. p. 27

188 Ibid. p.29

va descubriendo que éste no es de oscuridad sino de luz; no es una cárcel, sino la posibilidad de la libertad. Descubre, finalmente, que Sarastro no es un hombre cruel sino el más justo entre los justos.

Sarastro comprende las elevadas intenciones de Tamino y le permite llegar a Pamina. Una serie de pruebas como la de la austeridad, la del silencio, la de la renuncia, la paciencia y la discreción, limpian progresivamente los espíritus de Pamina y Tamino, de Papageno y Papagena, quienes han acompañado a Tamino en el viaje, hasta que son recibidos, finalmente, por Sarastro. Entrar en el reino de Sarastro que es el reino del conocimiento, es entrar en el amor, la verdad y la felicidad.

Por supuesto, se pueden hacer diferentes lecturas de **La Flauta Mágica**. Como toda obra de arte magistral, es obra abierta de comprensión y significación. Sin embargo, a nosotros nos interesa destacar que esta obra de Mozart es una de sus maravillosas síntesis ante la crisis de la Modernidad a la que él es afín.

4. LA ILUSION DE LO ABSOLUTO

El arte fantástico, tanto el romántico como lo que de él hay en el Manierismo y en el Barroco, nos presentan lo no existente como existente.¹⁸⁹

Al siglo de las luces le sigue el siglo de la penumbra.

Los grandes ideales de la razón puestos de manifiesto en el pensamiento burgués, específicamente en el desarrollo de una nueva imagen del mundo como cuantificable, mensurable y manipulable por el hombre, entran en una crisis cuyo mayor desenvolvimiento se explicita en una nueva actitud espiritual, de un carácter muy particular, llamada **romanticismo**.

No podemos pensar, como se ha venido haciendo de manera muy generalizada, que el romanticismo es un estilo o una tendencia estética. Recordemos que el concepto de estilo tiene como esencia una estética canónica, y el concepto de tendencia, un movimiento hacia un fin determinado y específico, cuyo objeto no se ha definido aún. El Romanticismo, es un conjunto casi 'infinito' de tendencias y voliciones del alma artística, que excede todo discurso lógico, toda razón instrumental, todo canon o estatuto. El Romanticismo es un estado del alma, que se configura en una estancia del sujeto, frontera entre la vigilia y el sueño: la estancia de la **ensoñación**.

¹⁸⁹ ADORNO W. Theodoro. *Teoría estética*. Barcelona: Orbis, 1983. p. 34

Excedido por una realidad lineal, lógica, "ordenada", el artista del siglo XIX, -el siglo de la penumbra como lo llamaremos en este texto-, intenta 'escapar' a dicha realidad con su vitalidad pura, con el impulso contestatario que le produce el sentimiento de desarraigo propio de la misma determinación de una razón lineal o monológica. El artista desciende hasta el fondo del abismo producido por la sinrazón, el enigma, la penetración en un mundo 'oscuro' contrario al mundo 'claro y distinto' del pensamiento cartesiano. El estado febril del artista que penetra en el mundo de la **sin razón**, es la muestra de la enfermedad de la cultura moderna. Así como la fiebre nos dice el grado de enfermedad infecciosa del cuerpo, el Romanticismo nos muestra el grado de desilusión del alma inmersa en un mundo calculado.

La tarea que se propone el espíritu romántico, es la de construir un mundo donde sea posible lo absoluto, lo enigmático e inexplicable. Donde sea posible también la reconciliación del yo, dolorosamente escindido por Descartes y Kant. Por ello, la base primordial del espíritu romántico, es el rescate del yo sensible, natural, psicológico, del yo a flor de piel. El 'yo pienso' cartesiano, que había dirigido las acciones estéticas en el Clasicismo, tema tratado en nuestro aparte anterior, es supeditado por el 'yo siento' del alma romántica. Ese yo siento, es el yo 'natural', el yo 'empírico', el 'yo anímico', el 'yo volitivo', el 'yo fantástico', en fin, una serie de yoes, que habían sido descartados por la razón monológica e instrumental de la ilustración. El alma romántica entra en una atmósfera paradójica donde la crisis es radical, pero la crítica, como tarea de la razón se ausenta, para dar paso a la construcción de un mundo fantástico, es decir ilusorio, no **real**, entendiendo por realidad el mundo del yo pienso cartesiano y de la razón kantiana que era, como ya lo hemos visto, un mundo que centraba su sentido en la razón lógica y su modo de ser en la matemática. Sin embargo, este mundo alternativo construido desde el 'yo siento' romántico, *termina siendo un mundo crítico*, -por supuesto desde la intuición-, al mundo cuantificable.

Desde todas las vertientes del arte, y principalmente desde las formas artísticas que son más "intangibles"¹⁹⁰ como son la literatura y la música el romanticismo comienza su ascenso hacia el 'movimiento moderno', ascenso que es movimiento contradictorio, Modernidad y Postmodernidad en un mismo seno.

¹⁹⁰ Intangibles en el sentido de fugacidad, de sucesividad temporal que las hace aprehensibles sólo en un instante de tiempo.

Es Modernidad, por cuanto que el alma romántica **duda** de la razón instrumental y objetivante. El yo sientoso romántico es investigado por la intuición estética romántica, así como el yo cartesiano, el *ego cogito*, había sido investigado y continúa siéndolo por la filosofía moderna. Esa investigación, produce una forma de obra de arte que se caracteriza por ser el fruto del dolor del espíritu frente a la idea de la renuncia a lo sagrado¹⁹¹. La técnica y las leyes compositivas clásicas, se someten a la tiranía de la subjetividad duramente azotada por el mundo. La concentración del yo anímico en sí mismo, desliga al artista romántico de la sociedad que le sigue rindiendo culto al 'buen gusto' de un cierto tipo de arte superficial cuyo único interés se centra en la decoración de los grandes salones de una nobleza que ya no tiene sentido político y que estorba a la burguesía individualista.

Detrás de ese ocultamiento, el artista romántico, se enfrenta, sólo, por primera vez al problema del sentido de la vida, y liga irreductiblemente esta idea a la idea de la construcción de mundos donde pueda hallar ese sentido. La idea de que la realidad es el mundo del aquí y del ahora, apesadumbra al artista, anhelante de absoluto. Por esta razón, -y aquí encontramos en parte los esbozos de una actitud postmoderna- la vida cotidiana del hombre común, reemplaza temáticamente la grandilocuencia de los temas clásicos. Los héroes de la poesía prerromántica del *Sturm und Drang*, que todavía son los dioses griegos, los personajes mitológicos o literarios del Renacimiento y el Manierismo, que renacen también en la música¹⁹², son mirados desde el espíritu romántico, con nuevos ojos; son su soledad, sus amores imposibles, los límites de la razón, la locura, el deseo de llegar a ser como dioses (como es el caso del Fausto)¹⁹³, los secretos más profundos de su corazón, lo que los hace individuales, aquello que los presenta en su soledad primordial, los temas que inspiran el arte romántico. En éste, los grandes ideales clásicos de la Humanidad con mayúscula se convierten en ideales del individuo, de la persona. La identidad con la Naturaleza (con mayúscula también), se torna en subjetivismo puro. Si en la actitud clásica el hombre contempla la naturaleza con el asombro de quien contempla la belleza de los dioses, en la actitud romántica, la naturaleza se humaniza, adquiere un sentido

¹⁹¹ La obra de arte romántica, que manifiesta la soledad del hombre moderno escindido, es decir, del individuo

¹⁹² Egmont renace con Goethe y Beethoven, la tragedia de Hamlet con Tchaikovski y Liszt.

¹⁹³ Tema que ha inspirado a Marlowe en el Renacimiento, Goethe en el clasicismo prerromántico y Thomas Mann, en el fin del romanticismo literario, y del cual haremos un corto análisis al finalizar este capítulo.

ánimico en el cual se manifiesta únicamente, el alma humana. La objetividad del naturalismo prerromántico, se convierte en subjetividad. Desde lo clásico, la naturaleza es la conexión con el absoluto, porque en ella está presente Dios en su belleza, perfección y armonía; para el espíritu romántico, la naturaleza es el punto alfa, el origen de donde viene el hombre, el seno materno originario. Es la primera posibilidad de retorno al origen y por tanto, de reencontrarse con el punto de partida del ser. Esta especie de panteísmo, muy inspirado en Spinoza, abre las puertas al subjetivismo naturalista romántico.

Es por esta razón, que el arte romántico sigue funcionando con las leyes estéticas "naturales" clásicas, pero sometidas por entero a las imágenes construidas por la psiquis individual. El sonido, el color, el cromatismo visual y sonoro, la perspectiva atmosférica y geométrica, la polifonía, el contrapunto, la fuga, la forma sonata, los órdenes arquitectónicos griegos y romanos, la semántica arquitectónica, la escala, la armonía, la proporción y, en general, todas las leyes, principios y elementos del arte clásico, son asumidos por una subjetividad centrada en el 'yo siento'. Por ello, Federico Chopin se detiene en cada sonido del piano, buscando en las escalas que lo contienen y que lo valoran una forma de perennidad. Al mismo tiempo que se detiene en la contemplación del movimiento de cada sonido, condensa la mayor parte de la fuerza expresiva de su alma, en la construcción de cascadas de sonidos y de acordes, que nublan un tanto la claridad tonal inherente a la música de los tiempos de Mozart. Si el segundo movimiento del **Concierto para piano # 2 en fa menor op. 21** de Chopin, escrito a los 19 años de edad, es un canto lírico del piano, suavemente acompañado de la orquesta, no es porque Chopin desconociera las reglas de cómo componer conciertos con solista. Es que a Chopin le interesa destacar los sentimientos del hombre solitario de alma soñadora; no le interesa para nada la técnica compositiva en sí misma; le interesa en cuanto que es por medio del virtuosismo pianístico o en general, del virtuosismo interpretativo, que el hombre expresa su desgarramiento anterior, su febrilidad o sus sueños míticos. Perfección estética y absoluto cobran, desde Hegel una gran fuerza en las ideas estéticas del siglo XIX. Ya desde el mismo Hegel el arte era, lo hemos dicho ya, el primer escalón en el desarrollo del espíritu absoluto. Chopin expresa esa necesidad de absoluto en la reflexión permanente de cada sonido, en las distancias cromáticas, en la utilización de toda la extensión del piano, en la obsesividad argumentativa temática, en la destreza perfeccionista que todo pianista, comenzando por él mismo, debería tener para poder tocar su música.

Tanto en este concierto #2, como en el #1 en mi menor, opus 11, la orquesta le permite al artista crear atmósferas muy veladas, ensoñadoras, que generan un contexto armónico muy propicio para el deleite de los sentimientos. Aunque los críticos musicales en general comentan la ‘pobreza’ orquestal de estas dos obras, la intencionalidad del artista no es permitirle a la orquesta un desarrollo protagónico de los acontecimientos musicales. Es el piano, como una voz musical por excelencia romántica, quien protagoniza el flujo de vivencias de la conciencia estética.

La lírica y exigente expresividad de la **Fantasia Impromptu #4 en do sostenido menor op. 66**, plena de acordes de octavas (muy temidos por los pianistas más destacados, y que se impondrán como forma expresiva en el Romanticismo), lo mismo que sus **Preludios para piano en sol mayor op. 28.3**, cuya duración no llega al minuto, el **Preludio en si menor op. 28.6**, de sólo 2 minutos de duración, el **Preludio en la mayor op. 28.7**, el **Preludio en fa sostenido menor op. 28.8**, de minuto y medio de duración y uno de los más difíciles trabajos de Chopin, el **Preludio en mi bemol menor, op. 28.14**, de treinta segundos de duración, el **Preludio en re bemol mayor op. 28.15**, el **Preludio en la bemol mayor op. 28.17** y el **Preludio en fa mayor op. 28.19**, abre las puertas a una serie de innovaciones en el campo pianístico, que serán no sólo admiradas por Franz Liszt y sus contemporáneos, sino que además serán punto de partida de los trabajos impresionistas y expresionistas que a su vez inauguran la música moderna.

Igualmente, los estudios de Chopin se han convertido en piezas de maestría y expresionismo musicales, por la presencia de elementos cromáticos bastante sugerentes y generadores de atmósferas nebulosas y densas, donde el ‘alma romántica y el sueño’¹⁹⁴ encuentran su mundo propio.

Sin embargo, es la personalidad de Ludwig Van Beethoven, la que inaugura el romanticismo musical. Su carácter irreverente, su ‘*Sturm und Drang*’¹⁹⁵, su forma de vida, determinan completamente su obra.

¹⁹⁴ Título de un excelente trabajo de Albert Béguin, publicado por el Fondo de Cultura Económica, México 1981, y cuyo subtítulo es *Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*

¹⁹⁵ Es decir, su tempestuosa mirada sobre el mundo y el ímpetu que esta mirada expresó a través de su música. *Sturm und Drang* (Tempestad e ímpetu), es el movimiento prerromántico que abre las puertas del Romanticismo. Con este movimiento, cuyo nombre es tomado de un periódico donde Goethe, Schiller, Hölderlin y otros grandes poetas alemanes dieron la pauta del Clasicismo y de una especie de naturalismo literario que termina abriéndole camino al Romanticismo, se le abre camino a la individualidad psicológica, al torrente de vivencias de la conciencia subjetiva, que es la conciencia de la soledad, de una racionalidad individual, que ya está comenzando a mostrar sus límites.

Sin hacer ninguna transformación interna de las leyes armónicas naturales, sin cambiar tampoco las formas clásicas como por ejemplo la forma sonata, Beethoven es el primer gran músico del Romanticismo. En él se pueden estudiar dos momentos del desenvolvimiento de la música como fenómeno del espíritu absoluto: 1. El espíritu clásico, pleno de objetividad, respetuoso de las leyes naturales, admirador profundo de los grandes héroes prototipos de la humanidad. Sus primeras sinfonías, tienen una gran influencia de Haydn¹⁹⁶, considerado como el padre de la sinfonía. La forma sonata, forma característica predominante de la música clásica de Viena y Mannheim, sigue siendo en la obra de Beethoven, la estructura fundamental de sus sinfonías. En la **Primera Sinfonía en do mayor, opus 21** (estrenada en Viena el 2 de abril de 1800) y publicada un año después, los rasgos haydnianos de inicio del primer movimiento con la dominante, de trabajar el tema con diferentes modulaciones incluso a tonalidades muy remotas de la tonalidad axial, de hacer variaciones temáticas como puentes claros, muestran la evidente intención clásica de Beethoven.

Por otro lado, el trabajo de la forma en Beethoven es magistral. Con una gran diferencia respecto a Haydn y Mozart: la forma entra a servir al hombre Beethoven, a la subjetividad beethoveniana, a aquel que ya no compone para cortes, para príncipes, sino para la humanidad, la forma sirve de sustento a la idea¹⁹⁷, que se manifiesta como portadora del espíritu quien a su vez la crea. La forma sensible es portadora material del mundo inteligible; por ello, la forma siempre se agota, siempre queda corta frente a la magnitud del mundo de las ideas, del espíritu.

En una sinfonía como la #3, llamada 'Heróica' que data de 1803, pero cuya versión definitiva aparece en 1804, Beethoven se aleja del patrón haydniano, para constituir un lenguaje personal, que no podrá ser superado por ningún compositor romántico, y que llegará a ser culmen del desarrollo de la sinfonía. Extensa, expresiva, dramática sobre todo en la Marcha Fúnebre, con temas tomados de Bach y de Mozart¹⁹⁸, Beethoven comienza la consolidación de la memoria que en el Romanticismo es añoranza y nostalgia del pasado en términos de necesidad de volver al origen, al principio integrador pero no para

196 Quien conoce al joven Beethoven en Bonn, en el verano de 1792, aceptándolo como alumno posteriormente en la ciudad de Viena.

197 Concepto estético que se debe tener en cuenta en un análisis del espíritu romántico.

198 Como lo podemos percibir al escuchar el tema fundamental del coral Ach, Gott vom Himmel, sieh darein de Juan Sebastián Bach, que a su vez fue utilizado por Mozart en su obra la Flauta Mágica en el dúo de Los Guardianes, de manera muy libre.

perderse en él, sino para invadirlo por medio de la subjetividad individual, para autodeterminarse históricamente.

Con la **Sinfonía #9 "Coral"** Beethoven llega al punto culminante de su obra. Obra reconciliadora a través de la poesía, es la máxima expresión del género, que muestra a su vez su punto final, su agotamiento. Beethoven expresa en ella cómo es solamente a través de la reconciliación entre el mundo poético y el mundo de las ideas, - que en este caso son las ideas de la Ilustración-, que la humanidad llegar a su telos, es decir a una fraternidad en la racionalidad que está al servicio de todos los hombres. La propuesta política de Beethoven, es el ideal clásico y trascendental de la democracia. Sin embargo, es necesaria la poesía, el desarrollo del espíritu estético, para llegar a ella.

El despliegue de la forma sonata, llega a su plenitud y agotamiento con Beethoven. Por esta razón, los compositores románticos posteriores a él, o son epígonos, algunos excelentes (como el caso de Schubert) o rompen con la tradición sinfónica, como es el caso de Chopin. Otros son los caminos que deben comenzar a abrir los compositores románticos; caminos individuales, 'caprichosos', que durante el siglo XIX irán consolidando la ruptura total con las formas exhaustas.

La importancia que adquiere el lied o canción, la balada, la ópera con temas literarios centrados fundamentalmente en el amor y el desamor entre personas del común, es básico en el desenvolvimiento de la vida cotidiana de una Europa que ha entrado de manera vertiginosa en la modernización política y económica. **La Bella Molinera**, grupo de lieder compuesto por Franz Schubert, cuyos textos fueron suministrados por Wilhelm Müller, es un ejemplo de lo que significa la literatura en la vida cotidiana del romanticismo alemán. En esta obra, el personaje principal, la molinera, es una mujer de pueblo, no un personaje mítico. El molinero amante, a través de su amor, la idealiza, la sueña. Sin embargo, y después de un paseo campestre, el molinero descubre el desamor de ella y agobiado por la febrilidad de su amor romántico, se suicida sumergiéndose en la laguna, escenario natural de su amor.

Como puede verse, el argumento de esta obra tiene todos los elementos románticos: atmósferas ensoñadoras, paisajes bucólicos (que contrastan con las ciudades industriales europeas, cubiertas de hollín y habitadas en un porcentaje muy alto por mendigos), amor, desamor y muerte (elemento éste muy propio del espíritu romántico) suavizada por el amor.

Schubert elabora con el lied un estilo personal, propio, donde la melodía ocupa un primer lugar, muy importante, por cierto, dado que es con ésta que el alma romántica se identifica. Se basa en obras de la literatura alemana como son los ochenta poemas que toma de Göethe, cuarenta y seis de Schiller (de quien se destaca **El Lamento de la Doncella D 389**), seis de Heine, y otros tomados de Matthisson, Hölty, Klopstock, Novalis y Schelegel entre otros. Además toma poemas y temas de los grandes escritores de la literatura universal, sobre todo clásica, como son Shakespeare, Walter Scott, Petrarca, Esquilo, Anacreonte y Ossian.¹⁹⁹

Schubert, como todos los románticos, admira la personalidad de los grandes poetas y músicos en quienes se encarnan los ideales universales. A través de Göethe puede entender lo que significa la personalidad y naturaleza artísticas, la pasión, el sentimiento -opuesto al sentimentalismo-, la vida real y cotidiana, la creación propia en lugar de las imitaciones classicistas. Göethe inspira las más importantes obras del género lied schubertiano como son Erlkönig, Heidenröslein, Ratslose Liebe, Gretche am Spinnrade y las canciones de Mignon entre otras.

El absoluto se despliega en la música del primer Romanticismo, entonces, en dos dimensiones: el agotamiento de la forma y la integración de la literatura y la música, como una especie de todo, de unidad, donde la palabra y la melodía configuran la estancia del mundo sagrado reconciliado con el mundo profano. A fin de cuentas, la palabra es una dimensión limitada del mundo. La lógica y coherencia lineal que el discurso poético tradicional tiene, se integra con la melodía, esa suerte de linealidad sonora, que sin palabras, es decir, sin limitaciones conceptuales, despliega el sentimiento del espíritu absoluto.

Los temas como la naturaleza, el amor, el desamor, el desencanto, el olvido, la vida cotidiana y la muerte, son trabajados como motivos específicos de una individualidad solitaria, más que como temas universales.

La historia, es otra forma de absoluto. La contradicción entre temporalidad y eternidad, se integran en las manifestaciones románticas. La perennidad, es decir, la permanencia en el tiempo, sólo se expresa

199 Es necesario destacar los textos de la Muerte y la Doncella D. 531 y La joven Monja D. 828, tomados de los poetas Claudius y Craigher. La primera de estas obras es tal vez una de las composiciones más importantes de Schubert en este género, transcrita por el mismo compositor a cuarteto de cuerdas.

en la fugacidad, es decir, el instante único en el cual el espíritu, el alma romántica permanece. Mientras el conocimiento lógico-racional muestra al hombre que es posible ser dueño del mundo, dominarlo y hacerlo útil, el espíritu romántico busca sumergirse cada vez más en la naturaleza, intento que se invierte como en un espejo, produciendo la mimesis de la naturaleza en el hombre. Ella se entristece, se angustia, se alegra, ama, canta, baila, duerme, se siente nostálgica y puede llegar a grados elevados de melancolía. El romántico utiliza la naturaleza para expresar su interioridad, es decir su temporalidad anímica, su historia personal. La naturaleza entra a hacer parte de esa historia, conjunto de estados sucesivos del alma. El romántico no puede admirar al sol por ser el sol, sino en tanto que su calor y su luz se identifican con la alegría de su alma. La neblina no es bella por serlo, sino por expresar la nostalgia, la tristeza o la melancolía, la lluvia o el sonido de los pájaros no son de inspiración poética porque en ellos el artista encuentre manifestaciones del ser y la posibilidad de contemplarlo sino porque su alma está anhelante de cantar o de escuchar las gotas de rocío que le recuerdan una vivencia individual afectiva. La tiranía de lo afectivo, reemplaza en el Romanticismo a la tiranía de la razón científicista.

Por ello, la reconciliación del yo tampoco es posible. Se agiganta la escisión. O la historia es mirada como una serie de hechos sucesivos, lineales, secuencialmente lógicos o la historia es mirada como sucesiones de estancias individuales de los hombres particulares. No se logra una coherencia dialéctica entre estas dos visiones del mundo. El yo cada vez más se 'aleja' del Mundo. Pero el espíritu romántico no decae. Inicia sus intentos de apropiarse de la historia y ponerla a su servicio. Toma, ya lo hemos dicho, los conceptos y/o las formas del pasado constituyendo una estética singular donde el eclecticismo creativo ²⁰⁰ llega a excelentes propuestas que rebasan toda razón

200 Ver por ejemplo la excelente obra del arquitecto Antonio Gaudí, donde los conceptos ornamentales del Barroco, entran en un espacio de diálogo lúdico con los del islámico y el Bizantino, así como los conceptos estructurales del Románico y el Gótico penetran en la idea de estructura orgánica, retomando las formas esqueléticas de los seres humanos, y realizando con ellas una poesía plena de analogías metafóricas con las formas irregulares y libres de las cavernas, los árboles, las estalagmitas, y un sinnúmero de elementos de la naturaleza. En Gaudí está presente toda la historia de la arquitectura, sin repetir ninguno de sus momentos en forma literal, porque Gaudí realiza una síntesis formal, donde lo que predomina es el concepto, la reflexión acerca de la forma, el sentido de contexto que la forma debe tener, para ser.

Paradigmas como Gaudí, son irrepetibles si de imitación formal se trata. Pero son fundamentales, para comprender la perennidad en la fugacidad, que es el sentido autorregulador de la Modernidad. Desde otra perspectiva, es decir, desde la ruptura total con los cánones discursivos, la creación estética basada en imágenes y atmósferas indescriptibles, es decir, no describibles por medio de un discurso monológico, la propuesta de Gaudí es 'postmoderna.'

estética de tipo monológico. Así mismo, el eclecticismo se manifiesta en triste reminiscencia de formas plásticas, musicales o literarias del pasado, sin ninguna creatividad ni sentido, ‘eternizando’ de manera ingenua, los órdenes clásicos, como es el caso del neoclasicismo, la semántica románica, gótica, islámica o barroca, como es el caso del movimiento llamada ‘revivals’ que a partir de la segunda mitad del siglo pasado inundó el perfil de las ciudades europeas y americanas.

Para la mayoría de los integrantes de este movimiento, la historia era una serie de formas plásticas, una especie de ‘talego’ cuya función era permitirle al arquitecto la construcción de un edificio que hablara solo. La historia se redujo a hechos, que en la arquitectura eran formas. La eternidad se redujo a repetir esas formas. El movimiento, a los cambios interiores de la psiquis. Se atomizó por completo el sentido del arte (por lo menos del arte clásico) y se sentaron las bases del nacimiento de un nuevo arte, cuya función disociadora, contestataria, casi ‘contracultural’, absolutamente individualista, ególatra pero escéptica del humanismo ilustrado, descriptiva de la atomización del yo y de un concepto de mundo totalizante y lógico: nos referimos aquí al arte moderno.²⁰¹

En todas las manifestaciones formales de la intencionalidad estética, encontramos una actitud de un nuevo orden. El espíritu de discordia de la modernidad filosófica consigo misma²⁰², se apodera del arte.

Veamos, a partir de un breve análisis de la obra **Doctor Faustus** de Thomas Mann, cómo penetra el espíritu moderno en la música.

201 Ya Schiller en sus *Cartas sobre la educación estética del hombre* publicadas en 1795, habla previsto la disolución de las formas armónicas que expresaban una totalidad. Nos referimos a las formas clásicas, que en Grecia, en las manifestaciones poéticas y artísticas en general, «descomponían la naturaleza humana y la proyectaban dispersa y aumentada en el glorioso círculo de sus dioses, pero no dividiéndola en fragmentos sino efectuando mezclas varias, pues en ninguno de sus dioses faltaba la totalidad de lo humano. ¡Qué distintas son las cosas entre nosotros los modernos! También entre nosotros la imagen de la especie queda dispersa y aumentada en los individuos, pero en fragmentos y no en mezclas varias, de suerte que sería menester recorrer individuo por individuo para reunir la totalidad de la especie» SHILLER F. *Smtliche Werke*. Tomo 5, p.582. in: HABERMAS J. *Op. Cit.* p. 63.

Esa atomización de la totalidad en partes irreconciliables, es lo que diferencia a la Modernidad de la antigüedad. Por ello, Schiller, poeta prerromántico, cree profundamente en que la educación estética del hombre trasciende la obra de arte en sí, para proyectarse a todas las manifestaciones de la vida cotidiana: las acciones políticas, la eticidad, la libertad de pensamiento y de conocimiento. El Estado estético de Schiller, es el estado que desarrolla la libertad política del hombre.

202 Cfr. HABERMAS Jürgen. *Op. Cit.* Capítulo 1

4.1 La crisis radical del romanticismo musical²⁰³

Evidentemente la música y la poesía, por ser las artes del grado más elevado de abstracción, son las primeras formas del espíritu estético en expresar una crítica radical a las formas "clásicas". En el estado de disolución y atomización en que se encuentra la humanidad, las formas clásicas no responden, según su idea original de orden geométrico y matemático; de cosmos, de equilibrio y de armonía, a este nuevo estado.

Un elemento tradicionalmente antiestético, es decir que no responde al orden clásico: lo feo, es integrado como elemento esencial, expresivo en la estética de Baudelaire, el primer artista en hablar de arte moderno, como actitud estética radicalmente opuesta a las formas clásicas, que seguían determinando las manifestaciones poéticas.²⁰⁴ La carroña, la descomposición de la naturaleza tanto humana como animal, vegetal, o espiritual, es decir, lo subversivo, aquello que molesta al establecimiento burgués²⁰⁵ son los temas que originan la crisis de la decadente estética basada en órdenes inexistentes; es necesario dar paso al horror, al grito desesperado del hombre abandonado, atomizado, escindido.

Algunos autores, -por ejemplo Thomas Mann definido por muchos como el último gran representante de la literatura burguesa europea-, se enfrentan a esta problemática profunda de la crisis del arte, que es la crisis de la humanidad, la crisis del espíritu desgarrado

203 Cfr. NOGUERA Patricia y HENAO Gustavo. *La crisis de la estética musical en el Doctor Faustus de Thomas Mann*. In: ANFORA #1. Revista de la Universidad Autónoma de Manizales. Primer semestre de 1993. Este texto fue leído en un ciclo de conferencias sobre la Música en la Literatura, organizado por la oficina de divulgación cultural de la Universidad Nacional Seccional Manizales, Sala Mozart. En el presente trabajo hemos realizado una ampliación crítica considerable del texto citado.

204 Cfr. BENJAMIN Walter. *Sobre algunos temas de Baudelaire in: A modernidade e os modernos. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1975.*

En este texto Benjamin realiza un estudio sobre Baudelaire, que junto con otros textos hace parte de una serie de artículos fragmentarios sobre la crisis del arte y de la poesía en la modernidad técnica.

205 *La fealdad es una imagen que no gusta. Por ello, el paso del Romanticismo al arte moderno, implica romper con el determinismo del gusto burgués que sin duda ha imperado en el desarrollo artístico de Europa, hasta principios del siglo XX. La ciudad, como imagen de la vida cotidiana, muestra de forma descarnada las escorias de la contradicción entre los grandes capitalistas empresarios y los trabajadores a su servicio. Los cinturones de miseria, es decir de viviendas donde diez o doce familias viven en la misma casa, donde la mendicidad, el hambre, el desgarramiento interior, el dolor físico y espiritual invaden la cotidianidad anónima de seres «sin rostro» (como los expresará en su formidable obra el pintor Vincent Van Gogh, considerado uno de los primeros pintores modernos) comienzan a ser los temas predilectos de los artistas que están construyendo el arte moderno.*

y extrañado de sí mismo; si la totalidad, era armonía, perfección, síntesis dialéctica de contrarios, y estos conceptos se reflejaban en las formas estéticas clásicas, -que a su vez nos permitían leer el espíritu de una época-, la escisión, la atomización, la disolución de estas formas anuncian otra escisión, otra atomización más profunda, por ser garante de esas formas estéticas: la atomización del hombre.

Los caminos, las posibilidades de análisis de esta, que se plantean desde el ámbito cultural²⁰⁶, muestran también su grado de profundidad y complejidad. Si la armonía clásica nos permitía inferir la presencia de un orden universal, es decir, la presencia de un Dios totalizador, el desorden subversivo²⁰⁷ nos permite leer una nueva concepción de mundo y de hombre: la concepción de mundo dislocado, arrancado de su origen, y de hombre horrorizado, que busca en el Demonio, decepcionado de la promesa cristiana del paraíso, la posibilidad de absoluto.

En el caso específico del Fausto, personaje arquetípico que ha representado en toda la historia moderna, la necesidad de absoluto del hombre por vía del conocimiento absoluto en el aquí y en el ahora, el espíritu moderno se manifiesta en toda su magnitud. El hombre que asume la promesa fáustica de absoluto en el aquí, renuncia a la promesa del absoluto en el más allá. Prefiere la actualidad a la eternidad; renuncia a lo sagrado en pos de lo profano; sin embargo esa profanidad fáustica, tiene algo de sagrado: la posibilidad de integrar todo el conocimiento. Es una propuesta totalizadora; es la utopía del hombre que sabiéndose limitado, anhela lo ilimitado, lo infinito, lo absoluto.

El escritor moderno que es Mann, ya no conserva la unidad clásica de concepto de mundo. La decadencia de la burguesía es también decadencia de un concepto concreto de hombre y de mundo clásicos, iluminados por la promesa de la armonía natural y universal. Mann, quien a sus veinticinco años ya había configurado en los Buddenbrook sus lineamientos temáticos y estilísticos que desarrollaría en adelante, se nos aparece desde entonces como un artista que no disfruta de la marginalidad, del desarraigo frente a la herencia prusiana de la ética del

206 Concepto que se reconstruirá en el último capítulo de este trabajo, como vida cotidiana, mundo simbólico: tecnología, ciencia, arte, mito, religión.

207 Es decir, aquel que expresa la imposibilidad de totalidad, de absoluto, es como el anti dios: es decir, el Demonio en su forma de ser tan poderoso como Dios, pero siendo su opuesto o sea ofreciéndole al hombre la promesa de la totalidad en la disolución, y de absoluto en la oscuridad, en la desesperación, en el «infierno».

trabajo y la disciplina de progreso; se sabe artista pero se siente, al igual que su personaje Tonio Kröger, como un ser escindido, entre otros aspectos, de aquellas actividades que su familia en Lübeck ejercitaba con todo su empeño, pero frente a las cuales su espíritu se resistía a asumir con espontaneidad y, menos aún como imperativo moral.

El hecho cultural del romanticismo alemán, y en general de occidente, fue sólo un impulso fallido -sólo en cuanto concepción de la utopía- de un proyecto histórico fracasado: la ilustración burguesa. Si bien el Romanticismo se mostró como la más auténtica respuesta expresiva del hombre del siglo XIX desde el punto de vista de la estética, Thomas Mann se encuentra interiormente sitiado por fuerzas que se resisten a sucumbir y además por el desencadenamiento de fuerzas reactivas nacidas de ese mismo proceso. En otras palabras, Mann siente que aún es menester administrar el legado de la gran tradición alemana que es clásica en su forma y optimista en la autoeducación del yo y en la posibilidad de canalizar armónicamente todos los impulsos humanos, no hacia una expresión descarnada de la sensibilidad humana o hacia una 'ebriedad emotiva' sino hacia una corriente teórica que es representada específicamente por la prosa de formación de un Goethe y posteriormente de Lessing. A ese humanismo consciente de las complejidades y la belleza trágica de la interioridad humana se yuxtapone complementariamente la visión manniana de la vida. Ya Wagner habría de influirlo en su preocupación por el concepto de la 'obra de arte' monumental y de alguna manera a ponerlo en guardia frente al mismo Wagner, en cuanto a la peligrosa tendencia romántica a la evasión reaccionaria hacia lo primitivo; pero de otro lado fue marcado también por el lúcido juicio histórico de Nietzsche: el anuncio del nihilismo, el diagnóstico latente de la crisis de aquel humanismo y de cierta sensibilidad romántica. "Toda nuestra cultura europea -dice Nietzsche en el prefacio de la **Voluntad de poderío**- se agita ya desde hace tiempo, con una tensión torturadora bajo una angustia que aumenta de década en década, como si se encaminara a una catástrofe intranquila, violenta, atropellada, semejante a un torrente que quiere llegar cuanto antes a su fin, que ya no reflexiona, que teme reflexionar".²⁰⁸ En Thomas Mann entonces, y de una manera más o menos continua se mantiene la ambigüedad entre el desarraigo burgués del factor esclavizante y aniquilador y, al mismo tiempo, se desarrolla en él la preocupación por los elementos indicadores de la decadencia:

208 NIETZSCHE Friedrich. *Voluntad de poderío*. Madrid: Edaf. 1981. p. 19

la preocupación por la muerte y la enfermedad como centro de construcción espiritual. Existe en él, una tensión permanente entre las posibilidades de autoafirmación consciente derivadas del humanismo clásico, y un pesimismo al cual había accedido entre otros por medio de Schopenhauer y que está referido en su obra a los aspectos más problemáticos de la cultura y existencia humanas, además de mostrar su esencia transformadora y aún aniquiladora; en el **Doctor Faustus**, como se verá más adelante, se plantea el devenir del arte contemporáneo explicitado por la experiencia musical, de la primera mitad del siglo que termina. Esta manifestación temática adquirirá forma estilística por medio de la ironía y en su desarrollo ulterior, a través de la parodia.

La tensión interior entre contenidos espirituales históricos diferentes sufrida por Mann (no siempre conscientemente) y que lleva a tener una actitud distante frente a las democracias políticas del primer cuarto de siglo tiene un ejemplo concreto en sus **Meditaciones de un apolítico** (especie de manifiesto político-literario publicado en 1918) donde Thomas Mann se propone ir al rescate de la tradición en contra de la posición gregaria frente a las democracias aliadas actuantes durante la primera guerra mundial:

"Las consideraciones de un apolítico -dice Thomas Mann en un esbozo autobiográfico escrito en 1930- se publicaron el 1918, en un momento que visto desde fuera era totalmente desfavorable, más aun, imposible: el momento de la derrota y la revolución. Pero en realidad era el momento oportuno. Yo había sufrido y expresado anticipadamente todas las angustias y problemas espirituales que ahora se precipitaron sobre la burguesía alemana, y a más de un lector ésto le sirvió, y no sólo para mantenerse firme; quiero pensar por ello que el libro conserva su sentido y su valor histórico y espiritual sobre todo como una batalla última, suprema, valiente de la burguesía romántica, al emprender su retirada ante lo 'nuevo'" ²⁰⁹

Este fue un libro signado por la experiencia de la guerra, por el odio contra esa incómoda sensación de sentirse en manos extranjeras; fue más bien una experiencia interior y aventurera de Mann más que un planteamiento político objetivo y coherente. Y es que aunque

209 MANN Thomas. *Relato de mi vida*. Barcelona: Salvat editores, 1971. P. 53.

representó toda su vida un papel de liderazgo espiritual para gran parte de sus contemporáneos alemanes y, en el 'exilio', posteriormente sentó su posición contra Hitler, siempre consideró que en el fondo la gran literatura está muy alejada de las contingencias políticas como lo consigna en algunas partes de sus **Diarios**, dados a conocer en 1975.

Esta obra, que Mann comenzó a escribir una mañana de mayo de 1943, involucra a muy grandes rasgos, dos personajes centrales: Serenus Zeitblom, profesor de filosofía y representante digno del gran humanismo alemán que está encargado de narrar la vida de su amigo de infancia, el músico Adrian Leverkühn, Fausto del siglo XX, profundamente interesado por la Teología, que de principio a fin tiene un carácter esencialmente luterano, y que da a su obra y su temperamento un matiz de oscuridad inescrutable.

El abismo espiritual entre el clásico humanista y la naturaleza trágica de su empresa narrativa es un primer rasgo fundamentalmente irónico de la obra. Nuestro genial músico adquiere un tono cada vez más denso en su obra musical, que podría considerarse sin ambages como una milagrosa síntesis de los momentos históricos de la música europea. En su **Faustus**, Mann introduce un espacio necesario en el cual Leverkühn establece un 'diálogo' con el demonio (que demuestra tener un impresionante conocimiento del arte, y específicamente de la música). Este diálogo aparece en la novela como un manuscrito de Adrian en manos de Zeitblom. Corresponda o no a una parodia del músico, a un 'hecho real', o a un mecanismo del autor para darle digna autoridad transgresora a la figura de Leverkühn, lo cierto es que es un punto que explicita el carácter demoníaco de la empresa, que ya se propone nuestro músico.

Thomas Mann en su **Novela de una novela**²¹⁰ o **Génesis del Doctor Faustus** nos da cuenta de una particularidad creativa que emplea, y es su capacidad de asociar y recrear circunstancias y personajes reales, para configurarlos en un contexto ficticio y narrativo. De hecho son evidentes, y así lo hace constar en dicho texto, las conexiones entre las ideas musicales de Shöenberg y las que plantea Leverkühn en el capítulo XXII del Faustus. Así mismo el conocimiento de la tradición musical y su evolución misma corresponden a las del creador del dodecafonismo. Sin embargo debemos estar alerta frente a

210 Buenos Aires: Edición Sur

una cómoda identificación espiritual. Es así como Mann se apropia de los elementos técnicos e innovativos que el genio de Schönberg crea, apropiación en la cual es asesorado por el filósofo de la escuela de Frankfurt, Teodoro Adorno. Esta irrupción de Mann en el mundo musical de Schönberg, sin embargo, está dada en un contexto diferente; ahora, la obra que el músico vienés concibe con virtuosismo y sinceridad, se torna en manos de Leverkühn en el fruto herético de sus delirios faústicos. Al respecto aclara Mann:

"...la idea de la técnica dodecafónica, asume en la esfera de mi libro, en ese mundo de pactos con el diablo y de magia negra, un color y un carácter que por su naturaleza, -¿no es verdad?- aquella no posee, lo cual hace que en realidad, la idea sea propiedad mía, ésto es, del libro" ²¹¹

Otra de aquellas apropiaciones que hizo Mann para construir su monumental novela corresponde a la influencia espiritual, además de anecdótica, de Friedrich Nietzsche en el desarrollo del personaje central, de modo que incluso se ha sugerido que la obra es una novela sobre el filósofo alemán. De hecho, muchas de las secuencias del libro ocurridas a Leverkühn son extrapoladas de la vida de Nietzsche: la visita al lupanar de Colonia con la escena del piano, el papel transformador de la enfermedad (sífilis), el matrimonio fallido etc. son hechos que Mann recrea paródicamente para construir su novela de época, que culmina después de la muerte del artista del mal en un contrapunto histórico con la narración de Zeitblom y la desgarradora capitulación alemana terminada la segunda guerra mundial.

En **Doctor Faustus** serenidad, medida y distancia crítica se vuelcan sobre el ficticio narrador Serenus Zeitblom. Sin embargo tanta medida tiene su contraparte trágica y transgresora en el carácter artísticamente malvado de Adrian Leverkühn. Este personaje fue concebido por Thomas Mann, como lo deja entrever en **Novela de una novela** (génesis del Doctor Faustus), como una suma de espíritus, vivencias y circunstancias ocurridas en verdad a personajes de la historia de la música y las letras. Es en el Doctor Faustus donde Mann explicita muy claramente la tragedia de la modernidad estética clásica, es decir de aquella tendencia cuya esencia es la razón estética autorreguladora.

211 MANN Th. *Novela de una novela*. Buenos Aires: edición Sur. p. 38

En *Faustus*, Thomas Mann toma como base para su análisis de la crisis del arte clásico, el más trascendental y abstracto de todos los fenómenos estéticos: la música. Adrian Leverkühn es el espíritu romántico que ha llegado al punto culminante de la crisis de la modernidad estética musical, iniciada desde el Manierismo con Gesualdo, príncipe de Venosa, Claudio Monteverdi, Andrea y Giovanni Gabrieli, y explicitada en términos de ruptura con la tradición casi 400 años después, con la segunda escuela de Viena (Arnold Schönberg, Anton Webern y Alban Berg).

El adiós a la forma sonata que Mann muestra a través de la interpretación de la **Sonata para piano op. 111** de Ludwig Van Beethoven, que Leverkühn, personaje central de la novela, escucha en las conferencias de su maestro de música Kretzschmar es el adiós que la música moderna de principios de nuestro siglo le hace a toda la tradición tonal que había gobernado la cultura occidental, con sus jerarquías formales y tonales, con su satanización de la disonancia, y su predecibilidad

"Bastaba, nos dijo (Kretzschmar) con haber oído la obra para responder a la pregunta. ¿Un tercer tiempo? ¿Una vuelta a empezar? ¿Después de un adiós como aquel? ¿Un regreso después de aquella separación? ¡Imposible! Había sucedido que la sonata en aquel segundo tiempo, aquel enorme tiempo, se había terminado para siempre. Y cuando él decía "la sonata" no se proponía únicamente designar aquella en do menor, sino la sonata en general, en cuanto género, en cuanto forma tradicional de arte; había sido ahora conducido a fin, a tener un fin; había cumplido su destino, alcanzado su objeto insuperable; se abolía y se desataba, se despedía -la señal del adiós del motivo "re sol sol" suavizado melódicamente por el do sostenido- era un adiós también en este sentido general, un adiós grande como la obra, el adiós de la sonata"²¹²

Había sucedido que la forma mayor de la tradición clásica era la sonata, normatizada a través de la primera escuela de Viena (Mozart, Haydn y el Beethoven juvenil). Era necesario comenzar con la ruptura de esta forma, y con ella, renunciar a toda nostalgia por el pasado, actitud espiritual muy ligada al Romanticismo.

212 MANN Th. *Doctor Faustus*. Op. Cit. p. 67.

Como se dijo anteriormente, Leverkühn es un excelente conocedor de la historia de la música. Conoce a Palestrina, Monteverdi, Bach, Vivaldi, Corelli, Torelli, Mozart, Beethoven, Schubert, Liszt, Schumann, Wagner y Mahler;

"Aquello comenzó con toda naturalidad: el maestro (Kretschmar) le demostró (a Adrian Leverkühn) el mecanismo de la sonata en Clementi, Mozart y Haydn. Pronto pasó a la sonata para orquesta, la sinfonía, y presentó en la abstracción del piano -a aquel muchacho que estaba siempre vigilante, atento, con las cejas fruncidas y los labios entreabiertos-, las diversas modificaciones que había experimentado bajo la influencia del tiempo, y de la personalidad aquella expresión, la más rica del arte; aquella que por los caminos más diversos se dirige a los sentidos y al espíritu. Tocó para él obras experimentales de Brahms y de Bruckner, de Schubert, de Roberto Schumann, de compositores más recientes y ultramodernos y, en el intervalo, de Chaikovski, Borodin, Rimski-Korsakov, Anton Dvorak, Berlioz, César Franck y Chabrier"²¹³

Sabe el origen del problema y quiere proponer un lenguaje nuevo, una estética revolucionaria, que debe, entonces, entrar en contradicción con la estética tradicional. La disonancia, satanizada por la armonía clásica, sería ahora el pilar de la nueva música. La consonancia hacía alusión temática, la cual remitía a una necesidad de desarrollo y conclusión de dicho tema²¹⁴

La consonancia era sinónimo de predecibilidad, de destino divino, de presencia de un dios que regía los destinos claros y prometedores de la humanidad que a su vez había llegado al culmen de su desarrollo: la Ilustración, la mayoría de edad al decir de Kant. El cumplimiento de los cánones aúlicos de la subjetividad burguesa en decadencia que Mann coloca como protagonista ya no es posible. Las formas clásicas,

213 MANN Th. Op, Cit. p.p. 91 y 92

214 Nos referimos a la forma estructural (ABA) de la forma sonata, cuyo modelo se impuso en toda la composición musical académica desde Mannheim. Este modelo sigue la lógica del discurso literario: tema (A), desarrollo argumental del tema (B) y síntesis, conclusión o reexposición (A'). Es contra esta lógica que la música moderna lucha. La disonancia rompe con toda estructura de análisis dentro de esa lógica clásica, lo cual significa romper con una especie de camisa de fuerza, que había 'detenido' los procesos libertarios del arte de la música en los años anteriores a la revolución dodecafónica y serial.

excedidas ya por el Romanticismo, desde el gran Beethoven deben superarse. Para ello, es necesario construir otro sistema cuyos elementos sean casi antagónicos a los elementos de la estética clásica. Por esta razón Schönberg busca trabajar en el mundo de la disonancia, representando así la conciencia de la escisión, la ruptura con una razón centrada en el sujeto psicológico, como lo es la razón estética romántica (llamado también el sentimiento romántico), para penetrar en otra racionalidad, donde la objetividad penetra de nuevo en la esencia de la música (como había ocurrido en el siglo XVIII) ahora bajo el signo de la matemática, la economía de términos y la expresión intelectual de una visión escindida y descentrada del mundo, rasgo inherente al arte contemporáneo y que corresponde a su aspecto acultural, éste es, al pequeño resquicio que se resiste a prolongar los esquemas socioculturales vigentes.

Si Leverkühn es Schönberg desde el punto de vista musical, encontramos en Thomas Mann una actitud de ambigüedad frente a la revolución dodecafónica y a la propuesta moderna de Schönberg, respecto al trabajo con la disonancia y la ruptura, entonces, con todos los modelos clásicos. El hecho de que Leverkühn venda su alma al diablo para poder crear ese nuevo lenguaje, nos muestra la actitud clásica de Mann. Es decir: la identificación entre lo áulico y lo divino con la armonía tradicional por un lado, y por otro, la identificación entre la disonancia y la deformidad con lo demoníaco. Si Leverkühn opta por lo demoníaco, es porque no le queda otra alternativa para expresar la decadencia del arte occidental y de occidente, en general.

"¿La obra de arte? (pregunta Leverkühn) una engañifa, una cosa que el burgués querría que todavía existiese. Va contra la verdad y la seriedad. Sólo es auténtico y serio lo muy breve (va contra la grandilocuencia del romanticismo nacionalista). El instante musical concentrado en extremo ... (...) la apariencia y el juego, tropiezan con la conciencia del arte. El arte quiere cesar de ser una apariencia y un juego; quiere convertirse en un conocimiento lúcido (es decir en una nueva racionalidad)" ²¹⁵

Es decir, el arte moderno con su estética de lo feo, su ruptura de las formas, su propuesta dodecafónica, su sentido de la fugacidad

215 MANN. *Th . Op. Cit.* p. 220

planteado desde el naturalismo impresionista, expresa lo que Hegel llamó el espíritu de la época. Las siguientes son palabras de Adrian antes de caer definitivamente en la incomunicación y la locura:

"Pero hartó comprendía que estamos en tiempos en que se ha hecho imposible realizar una obra por vías virtuosas regulares, y sirviéndonos de medios lícitos. El arte se ha vuelto ya impracticable sin la ayuda de Satán y del fuego infernal, bajo la caldera ... Sí, sí, queridos compañeros, el arte se halla en un punto muerto, y por haberse vuelto demasiado grosero, se burla de sí mismo, y la pobre creatura de Dios ya no sabe a qué santo encomendarse en medio de su angustia, y sin duda esto es culpa de la época".²¹⁶

La excelente novela **Doctor Faustus** es, sin lugar a dudas una obra que tiene varios niveles de lectura: desde lo anecdótico hasta lo filosófico, pasando por lo histórico, lo político, lo ético, lo estético, lo musical propiamente dicho, los sentimientos más desgarradores y profundos del ser humano y las pasiones e ideales más sublimes. **Doctor Faustus** puede ser considerada como la más ambiciosa obra de Mann, si la asumimos bajo uno de esos planteamientos temáticos: el destino del arte y el artista en la contemporaneidad, tanto así, que la inefable empresa narrativa emprendida tiene que convertirse (como lo manifiesta el crítico Erich Heller) en su propia crítica.

El siglo ya vive su ocaso, y la obra del "mago" de Lübeck sobrevive al reto allí planteado, al terror frente a la esterilidad y al reconocimiento de lo demoníaco, regulado aquí por un humanismo clásico, en el campo de la apertura ética y estética.

4.2 Fenomenología y estética moderna²¹⁷

El recorrido que hemos hecho por algunos de los momentos de la evolución estética en la Modernidad, nos ha mostrado cómo la Modernidad ha tenido siempre como esencia el movimiento constante de sí misma en su propia actualidad, desde la perspectiva del arte.

²¹⁶ MANN. *Doctor Faustus*. p. 606

²¹⁷ La perspectiva integradora que nos propone el filósofo alemán Edmund Husserl en su sistema filosófico llamado Fenomenología trascendental, es el último intento de la filosofía de la subjetividad, es decir, de la filosofía moderna, de sintetizar, esta vez en el 'mundo de la vida', lo escindido por el racionalismo moderno. Para nuestros análisis estéticos realizados en los

Ningún racionalismo la ha determinado, limitado o encerrado totalmente. Y, cuando esto ha sucedido, el arte mismo se mueve dentro de la crítica radical, liberándose de cualquier determinación de los racionalismos de corte instrumental.

Otro aspecto que hemos mostrado, es la capacidad radical de la modernidad estética de colocarse en uno u otro extremo de su ser en el mismo momento de su devenir. Hemos mostrado, por ejemplo los rasgos 'postmodernos' del arte renacentista, barroco, clásico y romántico cuando las reglas o leyes que lo fundamentan no le permiten la libertad que el arte en la Modernidad exige. Es decir, cuando la subjetividad se ve limitada en su acción o en el producto estético, por una 'regulación' ciega e incomprensible. El artista no asume nunca una regla si no puede manejarla para colocarla al servicio de su obra y esta objetividad normativa de la Modernidad, es un salto cualitativo irreversible.

Trataremos de mostrar ahora, cómo la fenomenología husserliana es la primera propuesta de la modernidad filosófica que realiza la crítica a los procesos de modernización fundamentados en los diversos racionalismos y cómo ella hace un esfuerzo en mantener la idea de universalidad de la subjetividad, esencia de la modernidad estética en cualquiera de sus momentos. Esta es una nueva forma de absoluto, fundamental en nuestra reflexión.

La necesidad de una nueva concepción de la filosofía, es la tarea central de Husserl. De forma permanente y en textos como su conferencia pronunciada en Viena en mayo de 1935²¹⁸ Husserl hace un

capítulos anteriores, hemos recurrido principalmente al método fenomenológico husserliano, por cuanto éste nos permite tener una perspectiva de perspectivas de los fenómenos estéticos, una visión integradora de la diversidad y de las contradicciones inherentes al ser en sí de los fenómenos, la mirada al arte desde la perspectiva dinámica de corriente de vivencias de la conciencia intencional estética, y la posición crítica frente a una y sólo una forma de mirar el arte: es decir como hecho estático, inmóvil.

Además, de todo esto, la intención primordial de Husserl al construir su sistema, es la de proponer una alternativa de absoluto. Como filósofo trascendental no puede renunciar a una razón universal, absoluta, a una tarea in-finita de esa razón universal. Hay en Husserl una ilusión de lo absoluto, esta vez, desde la perspectiva de una racionalidad abierta, una racionalidad que se manifiesta como plexo en el plexo de sentido que es el mundo de la vida, la cotidianidad o lebenswelt. La Fenomenología nos permitirá comprender desde la filosofía, el por qué es necesaria una concepción de cultura de un novísimo orden donde el arte, la ciencia, la tecnología y la vida cotidiana se integren realmente en ese concepto de cultura. Es probable que así, el arte sufra en su interior la integración crítica entre subjetividad y objetividad, mundo de la ley y mundo de la sensibilidad, mundo sagrado y mundo profano.

218 HUSSERL E. La filosofía en la crisis de la humanidad europea. In: Filosofía como ciencia estricta. Op Cit.

llamado de atención a que la racionalidad (concebida en él como horizonte infinito de perspectivas) haya sufrido un tal empobrecimiento a partir del 'objetivismo' o del 'subjetivismo', es decir de los racionalismos de tipo instrumental. Plantea de manera angustiosa la enfermedad de Europa -como la plantea Mann en *Doctor Faustus*, y como la sentía el romanticismo-, que podemos interpretar como la enfermedad de la cultura moderna; "las naciones europeas están enfermas, Europa misma (...) se halla en una crisis"²¹⁹ dice Husserl; y así como la medicina se ha preocupado por buscar alivio al dolor físico, las ciencias del espíritu deben preocuparse por aliviar el dolor espiritual; pero, "¿por qué no prestan aquí las ciencias del espíritu, tan ricamente desarrolladas, el servicio que cumplen excelentemente en su esfera las ciencias de la naturaleza?"²²⁰

La enfermedad espiritual de que habla Husserl bien puede entenderse como una posición personal frente a la situación de devastación espiritual, moral y física en que quedó Europa después de la primera guerra mundial; pero también es el sentimiento general de la humanidad, frente al fracaso de los ideales de progreso y desarrollo de la modernidad científica y tecnológica. Es el sentimiento de que la escisión originaria de la Modernidad, que entonces había buscado su autoexplicación por vía del desarrollo de una razón omniabarcante, es una escisión irreconciliable desde la perspectiva de una filosofía centrada en el sujeto.

En Husserl todavía no es claro que la filosofía de la conciencia es una filosofía unilateral, que la intencionalidad de la subjetividad, así sea horizonte de posibilidades de sentido, es racionalidad con arreglo a fines. Sin embargo, su crítica a la reducción de la razón tanto en el modo del subjetivismo ingenuo, como en el del naturalismo es radical. Frente a la urgencia de las ciencias del espíritu de modernizarse, es decir, de buscar la exactitud matemática en igualdad de condiciones con respecto a las ciencias llamadas exactas o de la naturaleza como la física y la química, Husserl plantea una posición muy compleja: "... el hombre de ciencia, interesado puramente en lo espiritual como tal no vaya (no puede ir) más allá de lo descriptivo (...) y quede (quedar), por ende, ligado a las finitudes sensibles".²²¹ El hombre interesado en

²¹⁹ *Op. Cit.* p. 100

²²⁰ *Ibidem*

²²¹ *Ibid.* p. 102

cierto tipo de ciencias llamadas del espíritu, queda atrapado por las condiciones propias del mundo natural. Por ello, para Husserl las pretendidas ciencias del espíritu como la historia, la sociología, la psicología o la antropología, no son realmente ciencias del espíritu, sino ciencias naturales.

Por otro lado, para Husserl es claro que la ciencia del espíritu por excelencia, debe ser aquella cuya fundamentación originaria y telos, sea ella misma. Es claro además, que la Modernidad se ha olvidado de lo que fue su origen. Si el comienzo filosófico de la Modernidad había sido la duda cartesiana cuyo resultado, el *cogito ergo sum* se había constituido en la base fundamental de la filosofía moderna, por ser desde éste y hacia éste que de ahora en adelante se dirigiría toda reflexión, la certeza primera, la misma modernidad en crisis debía, según Husserl, buscar esa ciencia del espíritu fundante de toda otra ciencia; la ciencia de las ciencias, es decir, la filosofía.

Sin embargo,

"Ofuscados por el naturalismo (...) los hombres de ciencia del espíritu han descuidado completamente hasta el planteo del problema de una ciencia del espíritu universal y pura, indagando por una doctrina esencial del espíritu puramente como espíritu, que busque las leyes y elementos de lo universal incondicional que rige la espiritualidad (...)"²²²

El hombre dedicado a las ciencias del espíritu, preocupado por el éxito creciente y tangible del desarrollo de las ciencias naturales y exactas, comienza a buscar una fundamentación de dichas ciencias del espíritu, en las ciencias exactas, olvidando que hasta ellas son creaciones del espíritu y que en ese caso, es la ciencia del espíritu universal, la ciencia de la filosofía desde la perspectiva husserliana, aquella que no sólo se fundamenta a sí misma, sino que fundamenta, por medio de la constitución de sentido, los conocimientos de las ciencias particulares de la naturaleza: tanto las sociales, como las exactas.

El desarrollo de esta ciencia es el telos de la humanidad europea; en Husserl el concepto de ciencia del espíritu se utiliza exclusivamente para la fenomenología trascendental, por cuanto ella y sólo ella, nos

²²² *Ibid.* p. 103

permite, dentro de una espiritualidad universal, -que para Husserl es la razón filosófica-, dentro de un mundo uno e idéntico, que es mundo constituido por la razón, comprender la diferencia: "con este método, la humanidad aparece como una vida única de individuos y de pueblos, unida por relaciones solamente espirituales, con una plétora de tipos humanos y culturales, pero que van confluyendo unos en otros." ²²³ La razón fenomenológica es abierta a la diversidad; no en sentido estrictamente crítico y radical ante los fenómenos reduccionistas de la Modernidad, sino en un sentido muy cercano a la propuesta crítica de la Postmodernidad.

Decimos que no en sentido estrictamente crítico y radical ante los fenómenos reduccionistas de la Modernidad, porque en Husserl está presente el temor a lo extraño. Refiriéndose a la esfera de la historia de la India, Husserl plantea que entre ellos, los pertenecientes a la cultura hindú, les son familiares sus manifestaciones culturales; por el contrario, a nosotros nos son extrañas estas mismas manifestaciones y viceversa. Los hindúes no pertenecen a la humanidad europea. Sólo pertenecen en la medida en que la filosofía sea asumida por ellos como tarea in-finita.

Hablar de la humanidad europea como humanidad, y de que la única forma de autorrealización de la humanidad es a través de la filosofía, como filosofía de la conciencia, es una posición unilateral y omniabarcante de Husserl. En este sentido su filosofía es, todavía, una filosofía centrada en un cierto tipo de subjetividad: la europea.

Por otro lado, cuando Husserl afirma que la humanidad europea, si ésta se comprende a sí misma jamás se indianizará ²²⁴, mientras que la comunidad de hindúes sí puede querer europeizarse, está reafirmando sin quererlo el poder que la racionalidad con arreglo a fines ha tenido sobre el resto del mundo. Está confirmando lo mismo que él quiere abolir: la unilateralidad de una filosofía centrada en un tipo de conciencia, en este caso en la conciencia europea.

Pero, pese a esta debilidad de la fenomenología husserliana, son muchas las maneras de comprenderla y mirarla como propuesta que sin renunciar al sentido normativo de la modernidad, sea, efectivamente, horizonte de posibilidades de la misma Modernidad en su nueva forma: la 'Postmodernidad'.

²²³ *Ibid.* p. 105

²²⁴ *Cfr. Ibid.* p. 106

Nos referimos aquí, a que de todas maneras, el nacimiento de la filosofía se da en Europa y su desarrollo hasta llegar a la Modernidad se ha realizado a partir de Europa como humanidad filosófica.

"El telos espiritual de la humanidad europea, (...) se halla en lo infinito, es una idea infinita, a la que arcanamente tiende por así decirlo, el total devenir espiritual"²²⁵ Es entonces, responsabilidad de esta humanidad filosófica, y sólo de ella como portante de autoconciencia, continuar su tarea in-finita e indeterminada. Y la indeterminación es diversidad.

Ahora la crisis de la racionalidad moderna está viviendo un momento crucial de su propio movimiento, momento llamado Postmodernidad.

Si la fenomenología no es un camino, sino un horizonte de caminos, perspectiva de perspectivas, obra abierta, la clave de nuestra propuesta está dada.

La idea de racionalidad en Husserl, es proyecto:

"con ello (el proyecto o tarea in-finita de la humanidad filosófica), precisamente surge una nueva relación comunitaria y una nueva forma perdurable de la comunidad, cuya vida espiritual comunizada por el amor de las ideas, la creación de ideas y la normación ideal de la vida, lleva en sí el horizonte futuro de la infinitud: el de una infinitud de generaciones que van renovándose a partir del espíritu de las ideas"²²⁶

Para establecer la relación existente entre la fenomenología husserliana y la propuesta emanada de la Postmodernidad, partimos, como lo propone Husserl, de que la filosofía es una tarea a realizar; es un proyecto cuya norma es la razón comunitaria; por ello, esta tarea no tiene un fin específico sino universal: la realización permanente de la filosofía. La manifestación de estos desarrollos es diferente dentro de las especificidades propias de las culturas que hacen parte de la humanidad filosófica; lo que las une, lo que hace que se pueda hablar de comunidad cultural es la filosofía, el amor a las ideas.

²²⁵ *Ibidem*

²²⁶ *Ibid.* p. 108

Hemos mostrado en los apartes anteriores a éste, cómo desde la misma modernidad estética aparece la propuesta de la diversidad dentro de la comunidad, la pregunta por la razón, el problema de la norma moral y la vida cotidiana; el movimiento desenfrenado e inacabado de la forma barroca, la propuesta que desde la misma estética clásica surge en torno a descentrar el fin de la obra de arte de la subjetividad individual; es decir, que el arte no sea instrumento para unos fines situados fuera de sí mismo sino que él sea su propio fin. Hemos mostrado también cómo el Romanticismo es la actitud estética espiritual de la subjetividad psicológica que busca el mundo de lo sagrado, es decir de lo absoluto, desde la intuición. El arte en la Modernidad es el primero en ser Postmoderno, en cuanto que éste siempre se ha manifestado como 'lo otro' de la racionalidad monológica, como la alternativa liberadora frente a la moral objetivista, o como el camino o la puerta de entrada al 'mundo sagrado', mundo al que renunció la Modernidad en pos del mundo cuantificable.

El arte que es la manifestación de la intuición y de la sensibilidad, es proyecto inacabado. En esta forma de cultura, podemos comprender con mayor claridad cuál es la problemática esencial que la Postmodernidad, como crítica radical a la modernidad estética plantea. Esta crítica se funda esencialmente en la necesidad de des-subjetivizar al arte; ésto implica la ruptura con la norma homogeneizante, para dar paso a la diversidad, a la diferencia, a la regionalidad y a la localidad. Es necesario, plantea la Postmodernidad, centrar la tarea estética en la frontera; para ello, la comprensión de la diversidad y de una semiótica vital, absolutamente dinámica y cambiante; la comprensión del arte como plexo de sentido, como lenguaje, como construcción de mundo simbólico no basado en el discurso sino en la imagen poética, como cultura de resistencia, es decir, contestaria de la cultura basada en la racionalidad discursiva y omniabarcante en su lógica interna; la comprensión de todos estos elementos anteriores, es en el fondo una idea de la fenomenología husserliana. Si la estética postmoderna, como una posición crítica respecto al arte, comporta la idea del reconocimiento de la diferencia y la regionalidad cultural, está mirando una de las ideas originarias de la filosofía husserliana: el carácter constitutor de sentido de mundo de las comunidades de hombres, unidos por un mundo que es correlato y necesidad esencial para que esas comunidades sean. Ese mundo es la región, concepto desarrollado en nuestro último capítulo.

La postmodernidad estética propone entonces la ruptura de la forma homogeneizante.

Sin embargo, si miramos la propuesta husserliana encontramos que si la fenomenología es horizonte de caminos, existe una conexión entre la fenomenología y la estética postmoderna, parentesco fundamental en el sentido de que la fenomenología nos permite realizar la crítica radical a los racionalismos, y sin renunciar a la filosofía, la fenomenología propone un concepto de cultura de un novísimo orden.

Cuando Husserl dice en la *Crisis* que "...todas las ciencias modernas cayeron en una crisis singular vivida de modo cada vez más enigmático: una crisis relativa a su sentido en orden al que fueron fundamentadas como ramas de la filosofía y que portaron en sí de modo duradero"²²⁷ se refiere a la crisis del hombre perteneciente a la humanidad europea, es decir, perteneciente a la comunidad cuyo rasgo común es la filosofía como tarea in-finita. Las ciencias, centradas en el hombre perdieron su rumbo. No se puede centrar una tarea in-finita en el hombre, que es finito.

Se había perdido la idea de la intersubjetividad trascendental como constitutora de mundo y como telos de esa cultura. Se había reducido el telos de las ciencias europeas, incluyendo las filosofías, a un hombre particular con intereses particulares. Por ello, la tarea de la filosofía es reasumir su originalidad, que no es la homogenización, sino la diversidad, según el concepto de horizonte husserliano de humanidad europea.

"Sólo así cabría dar por decidido, si la humanidad europea lleva en sí realmente una idea absoluta, y no es tan sólo un mero tipo antropológico (...) como sólo así podría darse también por decidido si el espectáculo de la europeización de todas las humanidades extranjeras anuncia efectivamente en sí el imperio de un sentido absoluto perteneciente al sentido del Mundo y no a un sin sentido histórico del mismo"²²⁸

En su pregunta por el ideal de la filosofía, Husserl comienza a correr el velo del por qué del fracaso. Este radica, para él, en los reduccionismos, en la centralización de las diferentes acciones racionales en un grupo reducido de hombres cuyos intereses no concuerdan con el telos de la filosofía. Esto originó la descomposición interna de la filosofía moderna²²⁹

227 HUSSERL E. *La Crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental*. Op. Cit. p. 12

228 *Ibid.* p. 16

229 *Cfr. Ibid.* p. 12

Si la razón está en el hombre y el hombre es limitado, la racionalidad es limitada. Por ello y desde la fenomenología, el concepto de tarea in-finita de la razón no es para el hombre sino para la comunidad de hombres y, sólo así podrá comprenderse la cultura en todas sus manifestaciones. Las diversas 'decapitadas' que ha sufrido la filosofía se deben precisamente al haber centrado una tarea in-finita en una racionalidad limitada como lo son, ya lo hemos dicho, el positivismo o el subjetivismo ingenuo.²³⁰

Desde la intuición estética romántica, la crítica al positivismo reductivo es profunda, lo mismo que la conciencia de la tragedia de la escisión. El romanticismo plantea, -lo hemos visto ya- que es en el ensueño y en el ámbito de lo poético, es decir de lo 'sagrado', que el hombre podrá reconciliarse con lo absoluto. Esto no quiere decir otra cosa que, si el hombre desea lo absoluto, no lo puede hacer desde un tipo de racionalidad, porque éste ya es limitado de por sí. El hombre debe hacerlo por medio de una racionalidad que sea horizonte de horizontes, o, para decirlo desde un sentido comunitario explícito, perspectiva de perspectivas.

Si en el arte, el hombre realiza esta idea de la reconciliación, si la propuesta postmoderna es también esta misma idea, la fenomenología husserliana desde sus planteamientos a comienzos de nuestro de siglo, ya reflexionaba cómo era fundamental una filosofía cuyo sentido fuera horizonte de sentidos. Husserl no abandona la idea de una filosofía que domine la totalidad-de-ser infinita, de manera sistemática²³¹ pero al plantear la idea de la fenomenología abrió una puerta infinita hacia la crítica radical de la modernidad reduccionista.

"La crisis de la filosofía significa pues, en orden a ello, la crisis de todas las ciencias modernas en cuanto miembros de la universalidad filosófica, una crisis primero latente, pero luego cada vez más manifiesta, de la humanidad europea incluso en lo relativo al sentido global de su vida cultural, a su "existencia" toda"²³²

Y ésta no es otra cosa que la posición postmoderna, o de crítica radical a la cultura moderna. El derrumbamiento de occidente, el fin de

²³⁰ Cfr. *Ibid.* p. 9

²³¹ Cfr. *Ibid.* p. 21

²³² *Ibid.* p. 13

su dominio, está llegando. Si las ciencias están sufriendo hacia su interior una serie de transformaciones radicales, por ejemplo en lo que se refiere a la idea de verdad científica o de exactitud, el concepto estético de homogeneización de las formas está siendo seriamente criticado por la postmodernidad estética. Kenneth Frampton²³³, teórico de la arquitectura, ha realizado ya una serie de reflexiones sobre la constitución comunitaria de una cultura de resistencia, donde la regionalidad constituye la base de una comprensión de lo universal. Es decir, donde la diversidad sería lo único universal. La idea de comprensión es clara. Ya no se trataría de construir una teoría universal del arte e imponerla, sino de descubrir a partir de la comprensión de los elementos simbólicos culturales creados por las comunidades, los elementos comunes a la cultura humana, basados en la diferencia como única alternativa para la constitución de la identidad.²³⁴ Es a partir de la comprensión dada únicamente en la acción cotidiana de las comunidades, que se puede construir la identidad, es decir, ese yo, que no es ya, de ninguna manera el yo moderno, es decir la subjetividad, sino el yo de la diversidad, el yo en movimiento comunitario, en discusión, en lucha constante por comprender al otro como otro.

El concepto de ‘mundo de la vida’ husserliano, es decir de cotidianidad, ha sido básico en la constitución de la idea de una salida de la filosofía del sujeto²³⁵ La cotidianidad remite inmediatamente a la idea de comprensión y de diversidad. La cultura de la vida cotidiana, manifiesta la diferencia con la cultura de lo homogéneo y lo trivial. Los

233 Cfr. FRAMPTON K. *Hacia un regionalismo crítico: Seis puntos para una arquitectura de resistencia*. In: *La Postmodernidad*. Selección y prólogo de Hals Foster. Op. Cit. p.p. 37-57

234 Refiriéndose a la arquitectura, Frampton afirma: «Hoy la arquitectura sólo puede mantenerse como una práctica crítica si adopta una posición de retaguardia, es decir, si se distancia igualmente del mito del progreso de la Ilustración y de un impulso irreal y reaccionario a regresar a las formas arquitectónicas del pasado preindustrial. Una retaguardia crítica tiene que separarse tanto del perfeccionamiento de la tecnología avanzada como de la omnipresente tendencia a regresar a un historicismo nostálgico o a lo volublemente decorativo. Afirmo que sólo una retaguardia tiene capacidad para cultivar una cultura resistente, dadora de identidad, teniendo al mismo tiempo la posibilidad de recurrir discretamente a la técnica universal.» Ibid. p.43

235 Habermas, fundamenta su Teoría de la acción comunicativa, que tiene como objetivo la salida de la filosofía de la conciencia a la filosofía de la comprensión, en el ‘mundo de la vida’ que Husserl descubre en el desarrollo de la Fenomenología. Este se constituye en horizonte donde se realiza la intencionalidad de la conciencia intersubjetiva trascendental. Este es el que posibilita holísticamente toda acción comunitaria, toda construcción de objetos. El mundo de la vida cotidiana, es el aspecto más relevante de la fenomenología en la comprensión de las alternativas culturales, pues es él, el mundo de la vida que nos es co-dado, que es anterior a toda reflexión, que sólo puede ser tema a tergo, el lugar de la comunicación, de la lucha y de la síntesis. La razón sólo puede comprender ese mundo de la vida en su gama de grises. Cfr. HABERMAS J. *Otra manera de salir de la Filosofía del sujeto: razón comunicativa vs. razón centrada en el sujeto*. In *Discurso Filosófico de la Modernidad*. Op. cit.

estudios acerca del arte de las culturas en su cotidianidad, muestran la riqueza infinita de formas y contenidos estéticos que superan cualquier normatividad restringida y nos remiten a una historia propia y a una memoria colectiva supremamente fuertes que, como lo plantea Frampton, son 'resistencia' o defensa ante los modernismos omniabarcantes.

En el 'mundo de la vida' se realiza la comunidad como actuante, como constitutora y constructora de sentido de mundo y por tanto de mundo simbólico. Este tipo de constitución de mundo y construcción de mundo simbólico, es una racionalidad originaria: conciencia de tiempo y organización de las acciones en torno a esa conciencia de tiempo. Los racionalismos 'con arreglo a fines' están presentes en la vida cotidiana y van penetrando en la conciencia colectiva de una comunidad de manera muy determinante. Sin embargo, el mundo de la vida excede, precisamente por esta conciencia del tiempo, todas las determinaciones de los racionalismos con arreglo a fines, permitiendo el desarrollo de elementos que están por fuera de estas determinaciones y que son los más identificatorios para dicha comunidad. Estos elementos constituyen la 'cultura de resistencia', la 'contracultura', la cultura por fuera del discurso lógico-formal: la 'postcultura' o el contradiscurso inherente a la modernidad originaria.

La racionalidad comunicativa que está presente en la praxis cotidiana, es la reconciliación, por medio de la lucha, entre los racionalismos instrumentales (los modelos de desarrollo tecnológico, científico, político, moral o estético) y los imperativos o formas autorreguladoras que por medio de la comprensión y la autocomprensión comunitaria de la historia propia, son los motores de la constitución de sentido del mundo comunitario (los objetos culturales propios de una comunidad: ideas, valores, conocimientos acerca de la naturaleza, formas de construcción arquitectónica, folclor, artefactos que reflejan la cotidianidad).

La propuesta husserliana de 'mundo de la vida cotidiana' como horizonte en cual se encuentran todos estos elementos, constituye la alternativa fenomenológica desde la cual la discusión actual sobre la 'salida de la racionalidad' puede esclarecerse, a la manera de reconciliación de lo escindido. La racionalidad debe entenderse, como lo hemos planteado a lo largo de los diferentes momentos de este trabajo, como un campo de realización de la comprensión y la autocomprensión y no de la separación en esferas distintas del arte, la moral o la ciencia. La pregunta por la razón que se realiza desde el Renacimiento -y que a lo largo de la Modernidad en todas sus

dimensiones ha tomado caminos diferentes- toma desde Husserl un camino que es horizonte de caminos, punto de apoyo para poder plantear que es en la comprensión de la diferencia que puede hablarse hoy de un concepto de cultura donde la diversidad, la regionalidad, la localidad, es decir, la vida cotidiana de las comunidades, construyen su propio modo de ser. La espiritualidad manifestada en estos modos de ser, es lo común. Es el lazo que une, el elemento identificatorio, que es al mismo tiempo perspectiva de perspectivas.

Si la ciencia, el arte y la moral, tomaron desde la ilustración caminos diferentes, constituyéndose en racionalismos instrumentales puestos al servicio de subjetividades concretas, la idea de la fenomenología es volver a las cosas como ellas son. Y ellas son un plexo de fenómenos de sentido donde se encuentran la ciencia, el arte y la moral. Las manifestaciones estéticas, nos han mostrado cómo es imposible realizar la escisión entre estos tres aspectos de la vida cotidiana, de las acciones de los pueblos ²³⁶ Por ello, Husserl abre el camino para la crítica radical que ahora cuestiona profundamente la Modernidad, pero permite vislumbrar que esta crítica radical no puede llevar a una 'salida de la racionalidad' sino a la comprensión de la cultura moderna como un horizonte de perspectivas, donde la racionalidad realice su tarea desde los modos de ser propios de cada comunidad.

Estos modos de ser, que son diversidad y diferencia, especificidad e identidad, se han mostrado ya, desde la estética, como campos de investigación en la construcción de un 'arte cotidiano'. Las formas estéticas actuales tanto en la pintura como en la literatura, la música y en general las artes, han adquirido una poética cuyo fundamento es la apertura. El encuentro que en la vida cotidiana se está dando, entre formas específicas de modos de ser estéticos de una comunidad y formas convalidadas universalmente a través de las normas y de la academia, es una muestra de la idea de reconciliación. La propuesta del Jazz, ha comenzado a ser comprendida por los académicos, que dentro de un proceso bastante complejo de lucha, han estudiado la riqueza rítmica y poética, instrumental y composicional que esta forma o modo de ser cultural de una comunidad específica, aporta a la universalidad normativa musical. Las jergas y juegos de lenguaje propios de la cotidianidad de una región, son trabajados bajo diferentes aspectos por los escritores, que buscan comprender por medio de la inmersión en el ludismo y la

²³⁶ Cfr. HABERMAS J. *Modernidad vs. Postmodernidad*. In: *El despertar de la modernidad en Colombia*. Op. Cit.

polivalencia del lenguaje cotidiano, los elementos simbólicos que están presentes en las expresiones generalizadas de una comunidad. Dichos escritores han comenzado a dar valor estético a un cierto tipo de formas lingüísticas que están más allá de la lógica del lenguaje discursivo. El mundo de vida cotidiana se construye entonces por medio de tejidos y plexos de sentido cambiantes según las comunidades interactuantes y sus intereses. Este es perspectiva de perspectivas y el paradigma desde el cual hay que comprender la Modernidad.

Husserl abre la puerta para iniciar este proceso de cambio de paradigma, que Habermas presenta como esencial dentro del movimiento mismo o revisión del proyecto de Modernidad. La intención es que ese cambio de paradigma "nos puede también alentar a reanudar una vez más ese contradiscurso que desde el principio es inmanente a la Modernidad"²³⁷ y que es otra forma de racionalidad: la racionalidad presente en el mundo de la vida cotidiana y en la comunicación que por éste y a través de éste se realiza en las comunidades, construyéndolas.

En nuestro capítulo siguiente, analizaremos entonces, la posibilidad de construir un concepto de cultura, con el apoyo teórico de la Fenomenología, de la Teoría de la Acción Comunicativa, de la Hermenéutica y de algunos pensadores actuales, llamados 'postmodernos', investigando en la filosofía misma, la posibilidad de constituir un contexto conceptual de un nuevo orden, que responda a la compleja necesidad de ejercer el derecho a la racionalidad por medio de la construcción de un mundo simbólico que permita una identificación cultural y una diferenciación regional, local, individual, sin perder la universalidad, telos del arte de todas las épocas y sociedades.

Ante el 'abandono de los dioses' del que nos habla Hölderlin, la pérdida irrevocable de la totalidad nos lleva a la comprensión de que somos seres fragmentarios, que existimos en mundos fragmentarios y de manera fragmentaria. Esto, que en un sentido es la tragedia del hombre moderno, de la cultura moderna, y que hemos mostrado a lo largo de este texto por medio de una fenomenología de la creación artística, en otro sentido ha llevado a una actitud modesta de la ética, de la ciencia y del arte actuales.

237 HABERMAS J. *Discurso Filosófico de la Modernidad*, op. cit. p. 358

El derrumbamiento de los megadiscursos, de las grandes teorías totalizadoras, nos permite hoy, más que nunca, intentar construir ideas de cultura donde lo fragmentario y diverso adquieran un sentido vital y potencien actitudes y acciones culturales respetuosas con las diferentes. La ilusión de lo absoluto sigue presente hoy, sólo que lo absoluto ahora se comprende como ser fragmentario. La cultura se constituye ahora a partir del diálogo entre fragmentos y ella misma es fragmento de otra.

5. IDENTIDAD Y DIFERENCIA: MOVIMIENTO AUTORREFLEXIVO DE LA CULTURA MODERNA ²³⁸

"Las obras de arte tienen en común con la filosofía idealista que retrotraen la reconciliación a una identidad con el sujeto" ²³⁹

La conciencia de la escisión y de la fragmentación, genera una actitud nueva, de respeto por las diferencias, de diálogo entre multiplicidades y multivocidades. Por tal razón, es necesario realizar una fenomenología genética de la constitución del otro, es decir de aquello que es diferente al yo, para poder construir una propuesta de un concepto de cultura alternativo y crítico del existente.

Palabras como crisis, escisión, fragmentación, tragedia, drama o *trauer spiel*, subjetivismo, objetivismo y reduccionismo, nos han hablado de una negación de lo estético, es decir, de la diversidad de formas de ser y del respeto a esas formas de ser diferentes. Desde Shakespeare hasta Mann, pasando por una constelación de creadores de una de las formas estéticas más depuradas: el arte, hemos encontrado

238 El concepto de cultura que construiremos en este capítulo, a partir de dos momentos del desenvolvimiento de la razón en la modernidad: la identidad y la diferencia, parte del concepto de mundo de la vida husserliano y de mundo simbólico habermasiano que hemos trabajado en nuestro texto Identidad y Diferencia en la Fenomenología Trascendental, fundamentalmente en el capítulo tercero: El reconocimiento de la Identidad y de la Diferencia como autorresponsabilidad universal. Op. cit.

239 ADORNO Th. Teoría estética. Op, cit. p, 106

a lo largo de estas reflexiones una incomodidad permanente, utilizando el término en sentido habermasiano. Ni siquiera Mozart, amante de la armonía estable y equilibrada, es ajeno a dicha incomodidad, a ese 'malestar' de una cultura apartada del mundo hermético, desgarrada en sí misma, y frente a otras, por la negación de lo inexplicable, es decir de lo otro en su dimensión más amplia y, si bien enriquecida por los éxitos de la ciencia y la tecnología, empobrecida por la actitud solipsista que asume al pensarse como la Cultura, así con mayúscula.

La mirada que hemos realizado a algunas de las obras de autores prebarrocos, barrocos, clásicos, románticos o modernos, -autores que han 'entrado' y 'salido' de escena como las voces de una fuga bachiana, autores que han pasado por este texto tejiendo la red de nuestras reflexiones sobre la cultura moderna y 'postmoderna' no sólo con sus presencias sino con sus ausencias, autores que a la luz de la fenomenología husserliana, de la teoría de la acción comunicativa y de otras formas de la filosofía nos permiten construir haciendo una hermenéutica de sus obras nuestra particular visión del problema de la modernidad estética,- exige que nos detengamos de nuevo en un segundo momento filosófico: el problema del otro como otro y no como otro yo.

Si el primer problema filosófico de nuestro texto es la constitución del sujeto moderno, problema que considerábamos fundamental para comprender la incomodidad del arte en la Modernidad, pues es el principio de la escisión, el segundo problema: la constitución del otro y de lo otro como otro, es el principio filosófico que gesta la aceptación de lo fragmentario, de lo diferente y por tanto, como lo plantear Vattimo, una especie de fin de la Modernidad; la entrada en un mundo estético, un mundo donde las imágenes, fugaces por su velocidad, van construyendo las particulares interpretaciones del mundo de las personas, totalmente individualizadas y fragmentadas por la ausencia de un ser totalizador y universal, sujeto donde se sujetan los seres individuales.

Lo estético, ocupa el lugar de lo ético. Si el mundo moderno tiene como característica la normatización desde unos valores, que son los elaborados por la razón, el mundo "postmoderno" se caracteriza por la ausencia de esos valores existentes más allá de las individuales, más allá de los sujetos psicológicos. El mundo de la "Postmodernidad" exige salir del campo de la norma universal para penetrar en las particularidades propias de cada cultura. La complejidad de esta nueva eticidad, implica un arduo trabajo para

comprender e interpretar esta novedad, máxime cuando los sujetos históricos de la cultura moderna estaban acostumbrados a imponer sus normas fácilmente.

No reconocer al otro como otro, sino pensarlo como otro yo, es un problema que se encuentra explícito en la fenomenología. No olvidemos que ésta intenta constantemente buscar el origen de la crisis de la cultura moderna. No olvidemos tampoco que Husserl trabajó incesantemente por reflexionar sobre esta crisis, muy concretamente cuando percibe que ese no reconocimiento del otro como otro está generando el fenómeno del Nacional Socialismo en Alemania.

El artista, a través de su obra y la mayoría de las veces, sin saberlo, nos enseña que una actitud ética construida desde la esteticidad, es más respetuosa que la construida desde la racionalidad instrumental. A fin de cuentas y recordando al siempre vigente Kant, es en lo estético donde el hombre puede ser verdaderamente libre.

La disolución y fragmentación del ser de la Modernidad, es decir, de una subjetividad trascendental, y con ella, de unos valores absolutos emanados de la ciencia, la política, la moral o el arte,²⁴⁰ disolución anunciada por el arte mismo, cuando la Modernidad apenas germinaba, se inicia desde su aparición, como lo mostrábamos en Shakespeare cuando pone en duda la razón, o más avanzada la modernidad europea, en Mozart cuando en su **Flauta Mágica** o en su **Cuarteto Disonante**, acude a elementos herméticos o desestabilizadores; o en el caso de Borromini, Mann o Gaudí, quienes acuden a lo otro de la razón para realizar sus obras o expresar su incomodidad frente a predominio de una racionalidad cerrada.

El sujeto moderno nace escindido y por tanto la historia de la cultura moderna es la compleja historia de la consolidación de un ser reducido a valores del sujeto racional, y por tanto de un ser que es ser

240 Cfr. LYOTARD Jean-François. *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1989. Este texto en todos sus capítulos, realiza una reflexión sobre la crisis del saber moderno, fundamentado en metarrelatos. Por tanto la lectura de este texto nos ha permitido comprender mejor la globalidad de la crisis de la Modernidad y cómo el arte, superadas las grandes teorías estéticas, rotas las amarras con mega discursos, rebelde siempre a imposiciones racionalistas, ha podido salir adelante frente a los embates de la racionalidad performativa, sin renunciar a la razón, como dimensión estructurante del conocimiento, y expresada en la forma de narraciones donde desde la vida cotidiana se comprenden mejor ciertas universalidades del ser humano., no como sujeto racional solamente, sino como ser integral y por tanto fragmentario

para la muerte.²⁴¹ La debilidad de ese ser se anuncia entonces en toda la filosofía moderna, por el encerramiento sistemático de la razón en sí misma, estableciendo verdaderas murallas para defenderse de lo inexplicable, de lo extraño a su lenguaje lógico, mientras que en el arte, tal vez por tener una conexión permanente con lo sagrado, con lo inexplicable, con lo aurático, con lo otro, con aquello que hace de la obra de arte la experiencia donde la cercanía con el absoluto es más intensa, por presencias y por ausencias, por narraciones y por silencios, el ser se mantiene más fuertemente. La imagen poética acoge al ser originario, pues no olvidemos que el lenguaje originario es poético.

Lo anterior significa, que la cultura occidental moderna, cuya esencia es la razón centrada en el sujeto, es decir, la filosofía de la subjetividad, ha sido una cultura de carácter reductivo: reduce el concepto de cultura al suyo propio, por lo cual, y como lo veíamos ya en el último aparte de nuestro capítulo anterior, la razón en sí misma, ha sido, consecuentemente reducida y reductiva. Estos procesos, muestran actitudes espirituales que han sido seriamente criticadas por el arte en la Modernidad.

Si el problema del otro como otro y no como otro-yo, no ha podido ser resuelto por la modernidad europea, es en la construcción de un concepto de cultura de un nuevo orden, donde podemos buscar la pluralidad y la diferencia y no la homogeneidad reductiva, como una respuesta dinámica a esta problemática del modernismo occidental. Llamaremos 'Postmodernidad' a esta respuesta, si entendemos por ella no un concepto ya construido sino un concepto que estamos construyendo desde la perspectiva de la filosofía, como alternativa cultural, contexto de realización de una estética liberadora y diferenciadora.

Se trata entonces de analizar desde la fenomenología misma, continuando su camino que es horizonte de caminos, cuáles pueden ser los problemas presentes en la realización de dicha reflexión. Por lo demás si la Modernidad es un proyecto donde constantemente la razón se mueve crítica y autocríticamente, es imposible dar por concluida de manera absoluta la reflexión sobre problemas filosóficos esenciales.

241 Cfr. VATTIMO Gianni. El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura postmoderna. Barcelona: Gedisa, 1985. Este texto, especialmente la Sección Segunda titulada La verdad del arte, y especialmente el apartado El quebrantamiento de la palabra poética, de esa sección, nos ha permitido realizar estas reflexiones. Otras obras de Vattimo, como son El pensamiento Débil, y Hermenéutica y Racionalidad, citadas en nuestra bibliografía nos han dado una luz sobre nuestras propias elaboraciones.

Si vamos a entender la cultura como una manifestación simbólica de las diferencias de mundo de la vida de las distintas comunidades, es necesario comenzar por el reconocimiento de la existencia real de otros que son diferentes al yo.

Ninguna filosofía de la subjetividad, a excepción, tal vez de la fenomenología²⁴², podía llegar a esta aceptación, pues toda manifestación comunitaria que no entrara dentro del discurso lógico de la razón reductiva²⁴³, no era 'Culta'.

En la fenomenología, el reconocimiento del otro a partir de la experiencia de lo extraño parte en Husserl de la explicitación de lo que **no es extraño**, o sea, de la esfera primordial del yo y cómo el descubrimiento de esta esfera primordial lo lleva a una analogía con el otro, llamado también *alter ego*.

Uno de los primeros problemas que vislumbramos como fundamentales, para que ese otro como otro no aparezca, es la reiterativa insistencia en que es desde la perspectiva del yo, y únicamente desde ésta, que puedo reconocer al otro-yo, **como si fuera yo, y no como lo que él es: otro**. Esta reiteración de la filosofía moderna -en el yo-sujeto, se basa en el descubrimiento cartesiano del ego cogito, por medio del método de la duda, superado en forma radical en la filosofía husserliana. Así mismo, la filosofía de la subjetividad, o dicho de otra manera: la razón centrada en el sujeto ha sido profundamente debatida por Heidegger, Derridá y Habermas, quien analiza este proceso en su **Discurso Filosófico de la Modernidad**²⁴⁴

Aunque nos parezca paradójico, la racionalidad en la que Husserl cree no es ese concepto limitado que unidimensionaliza al hombre,

242 Cuyos límites hemos elaborado en nuestro texto *Del Yo al Otro en la Intersubjetividad Trascendental*, capítulo segundo de la tesis citada.

243 Nos referimos al concepto de racionalidad moderna de corte monológico, elaborado por la filosofía moderna de herencia cartesiana-baconiana. Este concepto de razón, conformó un concepto de yo reductivo: el yo como yo pienso, es decir, el yo como yo intelectual, racional, olvidando otras instancias del yo y reduciendo la idea de razón a la razón humana. Sobre éste aspecto, Cfr. *Ideas acerca del concepto de cultura* in: Revista Anfora # 3 op. cit., e *Identidad y Diferencia: bases epistemológicas para la elaboración de un perfil ambiental urbano de Manizales, desde la perspectiva de la Cultura*, inédito. Estos documentos hacen parte de la reflexión elaborada para el proyecto de investigación Perfil Ambiental Urbano de Colombia, Caso experimental ciudad de Manizales proyecto líder dentro del Programa de Estudios Ambientales Urbanos de Colombia (GEA-UR), que se está desarrollando en convenio con entidades nacionales (COLCIENCIAS) e internacionales.

244 Cfr. HABERMAS Jürgen. *Discurso filosófico de la modernidad*. Buenos Aires: Taurus, 1989. p.p. 163 y ss.

reduciéndolo a 'sectores' o partes sin relación unas con otras, sino como una apertura de posibilidades de comprensión de mundo a partir de la constitución de dicho mundo.

"La constitución de objetos y en general de un mundo real tiene su origen en esta actividad privilegiada de la conciencia en el ámbito de la experiencia sensible. El mundo de la vida constituye en un contexto motivacional, intencional, en él actúa la corporeidad en todas sus formas de actividad motora: allí se manifiesta el sentido más originario de libertad y de la praxis como 'yo puedo' " ²⁴⁵

La racionalidad, como la asume la modernidad originaria, no es un camino, un canon, una mera forma de ser del hombre; la racionalidad es la dimensión que nos permite comprender el mundo explicable, desde lo inexplicable hasta lo explicable, de tal manera que en la actitud racional, está también como contenido aquello que pertenece a la fantasía, la imaginación, el sueño e incluso aquello de lo cual no podemos decir nada porque su esfera primordial es efectivamente suya y por tanto absolutamente impenetrable e impredecible; nos referimos con esta última frase al otro.

Descartes y Husserl encontraron que a partir de la 'pérdida' del mundo, el yo se encontraba absolutamente sólo; por ello era necesario volver a él, pero con una nueva actitud, la de ser sujeto determinante de ese mundo. En Descartes dicho mundo aparece por un proceso de deducción o *pars construens*; en Husserl dicho mundo reaparece por medio de la teoría de la constitución²⁴⁶ Es a través del mundo de la vida que yo me constituyo como yo a partir de la constitución del mundo

245 HOYOS G. *Los Intereses de la vida cotidiana y las ciencias. (Kant, Husserl y Habermas)* Bogotá : Universidad Nacional de Colombia, 1986, p. 33

246 "Desafortunadamente, Descartes (...) no puede volver a reconstruir la relación necesaria entre la subjetividad pura y su modo de darse psicológicamente, corpórea y cotidianamente. La razón es muy sencilla: en el campo de la duda ante las solicitudes del sujeto empírico de imponerse como garante de la verdad, el radicalismo cartesiano optó por cortar definitivamente con él»

Ibid. p. 39

Y esta negación del sujeto empírico es un contrasentido, porque era de él, como filósofo que se colocaba en la actitud espiritual de reflexionar 'una vez en la vida' y de manera radical, que emanaba dicha actitud. Además, la negación de este sujeto empírico es negación de mundo. Por tanto al enfrentarse Descartes a esta negación de mundo no le queda más remedio que acudir a un ser superior que sea, como lo planteamos en nuestro capítulo primero, garante de racionalidad universal. Husserl, con su método de suspensión, no niega el mundo natural sino que le da un sentido radicalmente distinto:

«La reducción trascendental de la fenomenología es posible en el momento que yo 'suspendo'

desde mis perspectivas. Esta es una especie de cadena en la que para yo reconocermelo como yo, tengo que reconocer al otro como otro y al mundo como mundo que es a su vez correlato para que se dé la intersubjetividad.

Pero es en el reconocimiento del otro como otro que hay cierta oscuridad. Esto parte de que para llegar al otro, se toma el camino del yo y de su esfera primordial; y es desde allí, que se presenta al otro como si fuera yo. Ahí -a pesar de muchos intentos de sostener ese como sí, desde la fenomenología misma- está la oscuridad dado que "del otro yo únicamente tengo representaciones sensibles" por medio de las cuales, puedo por transferencia, configurar un yo diferente al mío, cuya realidad "trasciende las posibilidades de mi yo" no sólo en el sentido en el que cualquier objeto "pudiera constituir yo en el proceso intencional de mi vida de conciencia", la trascendencia del otro yo, es radicalmente y específicamente distinta:

"El otro yo sólo podría ser constituido a partir de mi yo, a la vez como yo que constituye mundo, como yo principio de acción libre, de espontaneidad y de responsabilidad y en última instancia como yo que pueda a su vez constituirme también a mí." ²⁴⁷

Por una parte, es cierto que desde nuestra actitud natural (de sujeto histórico, psicológico, empírico) nunca podremos llegar a entender las afecciones, gustos, intenciones y otros niveles de la psiquis del otro, sino desde las propias experiencias o vivencias del yo, el otro piensa como si fuera yo, ama como si fuera yo, es como si fuera yo. Esta actitud natural vicia desde sus comienzos una clara comprensión del otro. Si el otro, desde la misma actitud natural piensa como si fuera yo, ama como si fuera yo, desea como si fuera yo, yo lo estoy identificando conmigo; se aproxima más a mí que a sí mismo. Si yo pienso como otro, amo como otro, desde la actitud natural, reiteramos,

como posible origen de toda experiencia la supuesta objetividad 'en sí y para sí' del mundo y me vuelvo hacia lo único que tengo del mundo: conciencia de él. Mi conciencia de mundo es el flujo de vivencias intencionales como representaciones de algo, originadas en la subjetividad, no únicamente como 'yo pienso' que pueda acompañar mis representaciones de mundo, sino como subjetividad operante, que constituye en cada caso, con base en sus vivencias, el sentido específico de los objetos y mediante él, el sentido de realidad objetiva de cada uno de ellos y del mundo en general»

Ibid. p. 45

Es decir, como mundo constituido por la subjetividad operante. Esto es, mundo de la vida.

247 HUSSERL E. Cartesianische Meditationen . p.p. 154-155. in: HOYOS G. Op. Cit. p. 60

o el otro es yo, o yo soy el otro. Esto es el punto de partida del problema de la identidad. Desde la actitud natural la identidad es paradójicamente una pérdida del sentido del yo y del sentido de otro.

Recordemos que desde la actitud natural, el yo está determinado por el mundo, hace parte de ese mundo y no es clara la diferencia entre uno y otro. El problema de la identificación dentro de la actitud natural sería un problema que poco a poco, a través de la maduración del ser humano, se iría superando. Yo sería en la medida en que no me identifico con otro, sino que soy yo mismo. Este postulado ideologizado por una racionalidad con arreglo a fines, conduce a atrapar al otro en las redes del yo, que, ejerciendo poder sobre el otro, poder conferido por un mundo determinante de ego hace que poco a poco el alter pierda su identidad consigo mismo y, seducido por ego, sucumba a éste, perdiéndose como alter.

Así mismo, dentro de la actitud trascendental, la subjetividad filosófica, la subjetividad que ha realizado la epojé trascendental, se convierte en una especie de 'ameba' que abarca al mundo y al otro desde una superioridad que es aporética, dado que ese yo, el yo que filosofa, sigue perteneciendo al mundo natural, sigue siendo también un yo psicofísico, un yo de afecciones, voliciones, un yo dentro de un contexto, dentro de un horizonte cultural, esa subjetividad filosófica, que como Husserl nos lo muestra en su Quinta Meditación²⁴⁸, es intersubjetividad trascendental, tendría en su propia constitución esencial una contradicción: por un lado, como yo psicofísico, estaría determinado por el mundo; pero como sujeto trascendental estaría determinándolo, constituyéndolo, de tal manera que para poder realizar esta constitución, el mundo sería objeto de la actividad intencional de la conciencia. Esta escisión entre lo trascendental y lo empírico del sujeto, no permitiría que el sentido de infinitud de la razón en su realización, penetrara en todos los ámbitos de la cotidianidad; por ello Husserl aclara en la Crisis: "... "subjetividad en el mundo en tanto que objeto" y, al mismo tiempo, "sujeto de conciencia para el mundo", tanto aquí como allí decíamos, hay una cuestión teórica necesaria, a saber comprender, cómo es ésto posible." Por medio de la epojé trascendental, Husserl descubre que por encima de la relación sujeto-objeto inmersa en el mundo natural, existe una correlación sujeto-objeto en la actitud trascendental que

248 Cfr. HUSSERL E. *Meditaciones cartesianas*. Madrid:: Ediciones Paulinas. 1979

"...nos conduce, en efecto a reconocer autorreflexivamente lo siguiente: que el mundo que es para nosotros, que es nuestro mundo según ser-así y ser, toma su sentido de ser absolutamente de nuestra vida intencional, en un típico apriori que cabe mostrar, una típica mostrable y no construida argumentativamente o imaginada en un pensar mítico" ²⁴⁹

Pero, como la preocupación fundamental de Husserl, es desarrollar una filosofía de la conciencia, Husserl al aclarar cómo la actitud trascendental abarca la actitud natural, mas no viceversa, está mostrando una vez más, el poder omniabarcante de un sujeto trascendental, homogéneo, solitario, que aunque se realice como intersubjetividad, gracias al mundo que le es correlato de sentido, está por encima de él, es más que él; nos preguntamos, ¿cómo de una racionalidad poseída por hombres psicofísicos, puede constituirse una cierta subjetividad trascendente, infinita en su tarea realizativa de la propia racionalidad? Sin embargo, para Husserl, es en la intersubjetividad trascendental, donde puede realizarse una identidad. Esta se prefigura como tarea a desarrollar, tarea en la cual la humanidad europea es una totalidad espiritual, unificada por medio de la autorreflexión es decir: de la filosofía. ²⁵⁰

Efectivamente, la racionalidad omniabarcante es multiplicidad infinita de plexos de mundo de la vida, que se encuentran a través de la comunicación, tema éste que Husserl no alcanza a desarrollar como sí lo hace Habermas con su propuesta de cambio de paradigma, al plantear la importancia para el proyecto mismo de Modernidad, y por tanto de modernidad estética, de pasar críticamente, de una filosofía centrada en el sujeto a una filosofía centrada en el espacio dialógico. ²⁵¹

El paso crítico, la 'revolución copernicana' que implica este cambio de paradigma, está planteado ya desde el mismo Husserl, en el concepto de intersubjetividad; sin embargo, es Habermas quien le da movimiento, al desarrollar la teoría de la acción comunicativa, que pretende realizar ese paso.

249 HUSSERL E. *La Crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental*. Barcelona: Crítica, 1991. p. 191

250 "...llevar la razón latente a la autocomprensión de sus posibilidades y, con ello, mostrar claramente que la posibilidad de una metafísica es una posibilidad verdadera, es el único medio para poner una metafísica, ésto es, una filosofía universal, en el trabajoso camino de su realización. «

Ibid. p.15

251 Cfr. HABERMAS J. *Discurso Filosófico de la Modernidad*. Buenos Aires:Taurus.1989. Cap.11: *Otra manera de salir de la filosofía del sujeto: razón comunicativa vs. razón centrada en el sujeto*. p.p.351 y ss.

En la **Crisis de las Ciencias Europeas y la Fenomenología Trascendental**, encontramos ya bases muy sólidas, para el desarrollo del concepto de intersubjetividad trascendental, donde las mismas dos palabras nos muestran el sentido comunicativo que Habermas desarrollará después.

Desde la actitud trascendental planteada por Husserl, indudablemente el **como sí** deja de ser una mera fantasía,²⁵² para convertirse en un problema de identificación, también trascendental. Sin embargo, el hecho de que ese **como si** trascendental no es claro, es vigente y nos parece punto de partida de nuestro análisis.

Partiremos entonces, desde la actitud trascendental, por el camino de la fenomenología, para reflexionar sobre este **como si** y buscar el sentido de éste en la propuesta que aquí se quiere presentar.²⁵³

5.1 Antecedentes

El concepto del yo relacionado con el concepto de **sujeto** es una postura eminentemente provisional de la Modernidad. Los conceptos se mueven, y es en la Modernidad que aparece una conciencia de este movimiento. Este se efectúa en la medida en que el ser espiritual del hombre

252 "De hecho Husserl utiliza la fórmula:

"Como si yo estuviera allí". "El como si de la apreciación adquiere por lo mismo el carácter de una continua presentación social ... Ello es de tal manera continuo, como si yo estuviera allí con un cuerpo modificado... y el como si no es algo caprichoso, no es mera fantasía; es por el contrario una intención determinada que viene continuamente provocada por la exterioridad del otro cuerpo allí, de la que tengo experiencia, y que me lleva con certeza a afirmar su realidad desde mi conciencia posicional en un horizonte siempre nuevo, pero cada vez más lleno, que me lleva naturalmente en el contexto del como sí, a una completud del como sí" «

HUSSERL, E.: Zur Phè nomenologie der Intersubjektivitat II. p. 500. in HOYOS. G. Op. Cit. p. 62

Sin embargo, hay en la esfera del otro un grado de incognoscibilidad absoluta, imposible de ser explicitada o constituida desde mi yo constitutor, que es la que hace que precisamente el otro sea otro. Allí el como si, se pierde y es allí donde nace el sentido de diferencia que reflexionaremos en este capítulo. Por ahora diremos, que ese como si se cumple hasta determinado grado de la constitución del otro, pero cambia su sentido radical, cuando en lugar de afirmar que el otro es completamente como si fuera yo, decimos que el otro es otro, en la medida que lo reconocemos como otro diferente del yo en su individualidad esencial y pura. Rasgos del otro, nos hacen identificarlo como si fuera yo, pero rasgos del otro nos deben reafirmar en la diferencia y la relación esencialmente contradictoria entre el sentido de identidad y el sentido de diferencia constituyentes de su otredad.

253 Propuesta que abarca un nuevo concepto de cultura, y que por tanto encierra una nueva eticidad y un nuevo sentido estético.

"...entra en el movimiento de una progresiva reformación. Este movimiento se efectúa desde el principio de un modo comunicativo, despierta en el ámbito vital un nuevo estilo de existencia personal y en su comprensión un devenir correspondientemente nuevo. Se extiende primero dentro de él (y en serie sucesiva también más allá de él) una humanidad peculiar que, viviendo en la finitud, tiende hacia polos de infinito" ²⁵⁴

Hay determinantes desde el mundo natural, que influyen en las transformaciones y revoluciones espirituales más profundas y en el movimiento de las ideas; pero es, sin embargo, una vez realizada la epojé filosófica planteada por Husserl, que podremos descubrir con el desinterés propio del filósofo, la amplitud o 'infinitud' del mundo de la vida y de la prospección filosófica de un concepto, visto éste como tema de la conciencia intencional. ²⁵⁵

Desde el punto de vista histórico natural, el concepto del yo en la Modernidad, es una construcción que históricamente tiene que ver con el auge de la burguesía italiana desde el prerenacimiento, y que tiene un desarrollo ligado a la historia política, económica, social y religiosa de la Modernidad. El desarrollo histórico natural de conceptos como individuo, sociedad, conocimiento y arte, obedece en su mayor parte al permanente crecimiento y auge de las ciudades italianas, flamencas, y del norte de Alemania, a partir del renacimiento comercial que tiene su origen en occidente a mediados del siglo XI. Este desarrollo, ligado a factores como la Reforma (siglo XVI) propiciaron un cambio de actitud en Europa, cambio que dentro del concepto de cultura europea planteado por Husserl en **La Filosofía**

254 HUSSERL. *Filosofía de la crisis de la Humanidad Europea*. Op. cit. p. 108

255 "En el marco de la epojé tenemos libertad para dirigir consecuentemente nuestra mirada en exclusiva hacia este mundo de vida, o bien hacia sus formas esenciales aprióricas; por otra parte, cambiando correspondientemente la mirada podemos dirigirla hacia los correlatos que constituyen sus "cosas" o formas de cosas; hacia las multiplicidades de formas de dación y sus formas esenciales correlativas. Pero en tal caso también hacia los sujetos y comunidades de sujetos que actúan en todo ésto según las formas esenciales yoicas que les pertenecen.»

HUSSERL. *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental*. Op. Cit. p.p. 183-184

La epojé filosófica husserliana permite mirar el movimiento del concepto de yo de manera esencialmente desinteresada, lo cual es necesario para nuestra propuesta ético-estética por cuanto sólo haciendo una epojé de lo que ha sido la presencia del yo desde el mundo natural histórico, podremos buscar alternativas de acción universal responsable, en este momento de crisis de la Modernidad en todas sus manifestaciones.

en la Crisis de la Humanidad Europea, se había venido gestando desde los griegos.²⁵⁶

El sentido de individuo, que aparece en la Europa espiritual se relaciona por un lado con el sentido de autonomía o ejercicio de la razón en la libertad, y por otro, en la libertad natural que da al hombre del siglo XVI la posibilidad de expansión a América, el enriquecimiento económico por el libre comercio, la desacralización del arte y el desarrollo de ese sentido de autonomía de la razón, realizado en el fenómeno de la Ilustración (siglo XVIII). La construcción del **concepto** de yo como sujeto de conocimiento, comienza con Descartes y culmina con los albores del pensamiento contemporáneo. Pero, en general, podemos llamar a este sentido del yo-sujeto como centro del mundo, del conocimiento, de la cultura en todas sus manifestaciones y de la naturaleza, **humanismo**. Este concepto de yo es **provisional** en tanto que la filosofía debe reconocer la tarea infinita por ser su horizonte infinito. Y reconocer esta infinitud es también reconocer los límites. Por ello la palabra **provisional** muestra la posibilidad de continuidad en la constitución de sentido del mundo.

Con esto queremos decir que desde el ámbito de la misma fenomenología debemos constituir un concepto de yo que supere los problemas que el concepto de yo moderno ha producido. El olvido del ser, según Heidegger, radica en haber centrado toda la atención en el concepto de yo moderno convertido en una especie de anteojeras que no nos permite la apertura al mundo y al otro. Sólo a partir de un concepto nuevo de cultura en sus formas conexas de vida cotidiana, es que el yo

²⁵⁶ En esta conferencia, impartida en el círculo cultural de Viena los días 7 y 10 de mayo de 1935, Husserl plantea el concepto de humanidad europea, ligado por la identidad espiritual de la realización y autorrealización de la filosofía, que tiene sus orígenes en Grecia.

«La Europa espiritual tiene un lugar de nacimiento. No apunto con ello geográficamente a un país, aunque sea éste también el caso, sino a un lugar de nacimiento en una nación, o lo que es igual, en hombres individuales y en grupos humanos de esta nación. Se trata de la nación griega antigua de los siglos VII y VI a.C. En ella crece y se desarrolla en algunos individuos una actitud de nuevo cuño frente al mundo circundante. Y en su estela irrumpe, consecuentemente, un tipo enteramente nuevo de formaciones espirituales, que crecen rápidamente hasta formar una figura cultural sistemática autocontenida; los griegos le dieron el nombre de filosofía. Traducido correctamente, en el sentido originario, ésto no quiere decir otra cosa que ciencia universal, ciencia del todo del mundo, de la totalidad de todo ente.

HUSSERL. E. *Filosofía de la crisis de la humanidad europea*. In: *La Crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental*. Op Cit. p.p. 330-331.

se abre al mundo y al otro, pero la razón monológica con arreglo a fines, no nos permite ver otras formas de apertura al mundo y al otro²⁵⁷

Sin embargo, como hablar del yo desde una racionalidad centrada en el sujeto sólo se puede hacer desde el carácter predicativo dada su esfera primordial, del mundo y del otro sólo se puede hablar desde el carácter objetivo. Hablar del mundo desde un carácter objetivo presupone un sujeto que lo pregunta y desarrolla un discurso sobre él²⁵⁸; pero hablar del otro como si fuera yo, es el problema que fundamenta este capítulo, sobre todo, cuando hemos mostrado la provisionalidad misma del concepto dentro del movimiento espiritual de las ideas y -

257 "La tesis central de los estudios de Husserl en torno a la crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental (que es la crisis de la cultura moderna) es la siguiente: el positivismo que él más frecuentemente llama objetivismo, tanto de las ciencias de la naturaleza como de las del espíritu, ha llevado a olvidar la auténtica reflexión sobre el sujeto, autor de la ciencia, la investigación, la tecnología y el arte, y al mismo tiempo, quien utiliza sus resultados: en los casos en los que la ciencia considera al sujeto, como en la psicología, lo hace precisamente desde una actitud objetivante, con lo cual lo destruye como sujeto.»

HOYOS G. Los intereses de la Vida Cotidiana y las Ciencias. Op. Cit. p. 27

«Vivimos pues, por lo general, en un momento que se ha vuelto incomprensible; preguntamos en vano por la finalidad, por el sentido otrora tan indudable porque era reconocido tanto por el entendimiento como por la voluntad»

HUSSERL E. Formale und trazedentale Logik, p.9 in HOYOS G. Op. Cit.28

Este olvido del yo como constitutor de mundo y, por tanto de todo conocimiento y arte, es realmente una paradoja ingenua del movimiento -por lo tanto contradictorio- del concepto de yo-sujeto en la modernidad. Se ha oscilado entre el 'objetivismo ingenuo'. planteado por Husserl mismo en la filosofía de la crisis, y el idealismo también ingenuo, sin lograr de manera radical, aquello que Husserl quiere lograr con la fenomenología trascendental: la síntesis, la reconciliación, que para nuestro caso concreto – además tesis central de este trabajo – es un momento del movimiento de la estética en la Modernidad, y que ahora toma la forma de Postmodernidad. ··

258 Se utiliza aquí el término objetivo como lo opuesto a subjetivo. Esto quiere decir, que lo verdaderamente objetivo, presupone el reconocimiento de su opuesto, pero necesario esencialmente: el sujeto, que es a su vez quien constituye la objetividad. Husserl nos hace comprender cómo y «sólo gracias a la epojé y a la reducción trascendental es posible comprender la cotidianidad como ámbito de constitución subjetiva y no únicamente como mundo de objetos independientes de la subjetividad, tal como se dirige a ellos el hombre en actitud natural»

HOYOS G. Op.Cit. p. 33

Y de la misma manera, en la filosofía de la crisis de la humanidad europea, nos hace ver cómo la gran importancia que se le ha dado al objeto en la Modernidad, se ha tornado en un ingenuo objetivismo: «He dicho que el camino de la filosofía pasa por la ingenuidad. (A partir del renacimiento y la edad moderna se impone el objetivismo). Esta ingenuidad, inevitable al comienzo, involucra a todas las ciencias, y en los comienzos 'las' ciencias que ya en la antigüedad llegaron e desarrollarse. Dicho más exactamente, la denominación más general que conviene a esta ingenuidad es el 'objetivismo' que se configura en los diferentes tipos de naturalismo, de la naturalización del espíritu». Las manifestaciones estéticas han caído en esta trampa. Por ello, la estética debe buscar un nuevo tipo de fundamentación: en una racionalidad abierta, construida comunitariamente, con la cual se identifique esa comunidad, y sea a la vez, diferenciadora de otras manifestaciones estéticas culturales. Una racionalidad estética basada en el respeto universal por la diferencia, como una eticidad inherente a este nuevo concepto de cultura.

HUSSERL. La filosofía de la crisis de la humanidad europea. Op. Cit.p. 126

como lo mostraremos,- cuando la cultura tiene un centro directriz: la comunidad de hombres en esencial relación con la naturaleza, para la construcción de mundo simbólico, es decir, para la realización de su vocación vital: dar forma, ejercer la esteticidad.

La razón monológica instrumental, que también es llamada comúnmente positivismo, no nos permite ver al otro como lo extraño, como aquello de lo que yo sólo tengo escorzos. La razón monológica instrumental busca abarcar al otro en su mismidad, para el yo que supuestamente lo puede conocer y aprehender como si fuera yo. En la razón monológica no cabe aceptar que algo del mundo no se pueda conocer desde esa misma razón instrumental con arreglo a fines; quiere abarcarlo todo, describirlo todo desde el ámbito de su lógica y ese todo incluye al otro. La razón monológica instrumental ha penetrado todas las disciplinas especiales cuyo objeto de estudio es el hombre mismo; el error ha sido creer que el hombre no es más que un **objeto** de estudio **objetivo** de esas disciplinas especiales olvidando así aquella esfera primordial de orden esencial del yo, que es absolutamente impenetrable, -reconocimiento que hace la fenomenología trascendental en la constitución del yo-, esfera primordial que posee el otro y que marca la identidad y la diferencia, no sólo a nivel del mundo natural, sino, y de manera radicalmente distinta, a nivel trascendental, esfera primordial que sólo es explicitada en mayor o menor grado, en el espacio comunicativo de acción.

5.2 Identidad como reconocimiento de la diferencia

Nos proponemos develar, un sentido nuevo -y fenomenológicamente presente en la intencionalidad misma de la filosofía husserliana- de comprensión del otro desde la esfera trascendental, como otro. Nos detendremos, por tanto, en la reflexión, para explicitar el problema de la diferencia, como punto de partida de la constitución del otro y del yo, desde la cual asumimos la crítica a los conceptos de yo-sujeto y otro-yo, conceptos constitutores de los principales procesos de reflexión explicitados en la Modernidad.

La esencia de la Modernidad es el movimiento de la autoconciencia sobre sí misma dentro de una espacio-temporalidad que le es immanente y que determina precisamente el sentido de movimiento o historicidad permanente;

"Una actualidad que desde el horizonte de la Edad Moderna se entiende a sí misma como la actualidad del tiempo novísimo (y que por lo anterior) no tiene más remedio que vivir y reproducir como renovación continua la ruptura que la Edad Moderna significó con el pasado."²⁵⁹

Esto, dicho de otra manera, es historia crítica del yo pienso o intencionalidad operante. En algunos procesos de modernización que se han desprendido progresivamente de la esencia de la Modernidad, encontramos la negación de la diferencia, que es negación de la identidad.

A esta negación acrítica de la diferencia, la llamaremos reducción monológica pues tiene su base esencial en un cierto tipo de postura emanada de la racionalidad que en principio se identifica como esencia de la Modernidad en cuanto que ésta es normativa, pero que después y por determinaciones mismas de los procesos de la historia del mundo y de la cultura, se autodetermina como canon del conocimiento objetivo y se instaura como único camino para llegar a la objetividad misma, que se convierte en sinónimo de verdad absoluta.²⁶⁰

La reducción monológica se ha convertido en una unidimensión del hombre y del conocimiento. Desde su punto de vista se niega la

259 HABERMAS J. *Discurso filosófico de la modernidad*. Op. cit. p. 17

El capítulo I de este texto, titulado La Modernidad, su conciencia de tiempo y su necesidad de autocercioramiento, trata fundamentalmente, del sentido absolutamente crítico de la Modernidad, por lo cual ésta se mueve constantemente, gracias al ejercicio de la racionalidad, con la cual la modernidad en su esencia se identifica.

260 Al respecto Habermas reconoce que el concepto de verdad para la fenomenología Husserliana, no necesariamente es evidencia absoluta o completa, sino que en el camino que recorre la intencionalidad en el horizonte de experiencias, hay una gama de posibilidades de verdad, que se mueven dialécticamente y constituyen la evidencia. «La verdad es la coincidencia identificatoria (acompañada de vivencia evidencial) de aquello que pretendemos en la intención, con el objeto correspondiente intuitivamente dado. Pero entonces, a la inversa, todas las vivencias intencionales están referidas a la verdad de forma inmanente y necesaria»

HABERMAS J. *Segunda Lección: Teoría fenomenológica de la constitución de la sociedad: el papel fundamental de las pretensiones de validez y las bases monológicas de la intersubjetividad*. In: *Teoría de la Acción Comunicativa. Complementos y estudios previos*. Madrid: Cátedra, 1989. p.43

Por ello mismo, Husserl hace tanto énfasis en el concepto de intersubjetividad trascendental, pues ella es el origen único de un cierto tipo de verdad que es plexo de intencionalidades. Esto contrasta con la unidimensionalidad de la racionalidad con arreglo a fines. Comprender la verdad como plexos de sentido intencional puestos por la conciencia intersubjetiva en el horizonte del mundo de la vida, es comprender la verdad como en constante movimiento, crítica en sí misma, dialéctica por sus polos. De la misma manera, comprender la obra de arte, en esta dimensión, con ese sentido estético integrador, propuesto por el arte moderno desde Baudelaire y continuado por los expresionistas como Schöenberg, Webern, Berg, y las demás tendencias integradoras, nos permite tener una visión vital y dinámica del arte.

diferencia como constitutora tanto del mundo objetivo como también de la subjetividad. Dos actitudes principales tiene la razón monológica: una, la llamada racionalismo objetivante u objetivismo, y otra, la llamada subjetivismo frívolo o idealismo ingenuo.

El racionalismo objetivante consiste en que el mundo objetivo, o por lo menos pretendidamente objetivo, nada tendría que ver con la subjetividad; sería un mundo y un conocimiento ajenos, cuya diferencia en lugar de confirmar la subjetividad, la negaría. Tal negación de la subjetividad, por no-reconocimiento sería negación de la diferencia real existente entre objetividad y subjetividad.

Desde la perspectiva fenomenológica trascendental, el reconocimiento de esta diferencia real entre objetividad y subjetividad²⁶¹ es la confirmación del valor de la subjetividad como constitutora de sentido de mundo y de la objetividad como correlato de las relaciones intersubjetivas y horizonte infinito de experiencia, donde opera la conciencia como flujo permanente en la temporalidad inmanente, o sea, donde opera la subjetividad.

La subjetividad se reafirma como subjetividad y la objetividad como objetividad si se reconoce la diferencia, que es el punto de partida del movimiento dialéctico subjetividad-objetividad-subjetividad. Si no se reconoce la diferencia entre subjetividad y objetividad, ninguna de las dos existen realmente, o una queda reducida a la otra, por lo que la esencia misma de la una y la otra desaparece.

Pero la subjetividad solitaria no puede tener como opuesta a la objetividad pues es sólo desde la perspectiva intersubjetiva²⁶² que se constituye lo objetivo como objetivo. Si bien "la epojé crea una soledad filosófica única que es la exigencia metodológica fundamental para una filosofía radical"²⁶³ ese yo alcanzado por la epojé, que es mejor

261 ...y una vez realizada la epojé que «es suspensión, desconexión del 'es' objetivante, posicional de la actitud natural»

HOYOS G. Op. Cit. p. 34

Epojé radicalmente antipositivista «... por cuanto busca cuestionar la relación acrítica, por tanto dogmática, de la actitud natural objetivante»

Ibidem.

262 Para la comprensión del concepto de cultura desde la idea de la intersubjetividad trascendental husserliana, confróntese NOGUERA P. Del Yo al Otro en la Intersubjetividad Trascendental in: Identidad y Diferencia en la Fenomenología Trascendental. Op.Cit.

263 HUSSERL. La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental. Op. Cit. p. 194

denominar ego (campo apodíctico de investigación fenomenológica) no es el yo-individuo del mundo natural histórico moderno, sino que es una subjetividad trascendental, que es ella misma en esencia, intersubjetividad. Por esto, el concepto de yo filosófico, sólo puede determinarse a partir de la presencia del otro, que en la esfera trascendental, se objetiva en la humanidad.

"Desde un punto de vista metodológico, la intersubjetividad trascendental y su mancomunación trascendental sólo pueden mostrarse a partir del ego y de la sistemática de sus funciones y realizaciones trascendentales, mancomunación trascendental en la que, a partir del sistema actuante de los polos-yo, se constituye como mundo para todos el "mundo para todos" y para cada sujeto" ²⁶⁴

Negar la diferencia entre subjetividad filosófica y objetividad, es convertir la subjetividad en algo radicalmente trivial frente a la objetividad, que entonces se revela como única portadora -aparente- de realidad y verdad. Es colocar la realidad del espíritu como algo anexo a los cuerpos, actitud que refleja una concepción psicofísica y objetivista ingenua, tanto de la subjetividad, como del mundo ²⁶⁵ El objetivismo ingenuo, es una de las formas de reducción de la racionalidad, en este caso a la razón monológica de tipo instrumental; aquí, la verdad, estaría por fuera del sujeto, incluso por encima de él, constituyéndose en una forma de poder extraño; pero también, y en otro sentido, negar la diferencia conduce a otra forma de reducción de la racionalidad: a un subjetivismo ingenuo, que convierte a la objetividad en algo también trivial frente a la subjetividad, que sería entonces, la única portadora de realidad y verdad, también aparentemente. Las concepciones y reducciones ingenuas de la subjetividad, que reiteramos, es negación de la diferencia entre subjetividad y objetividad, han tenido alcances nefastos para la misma filosofía, como son la pérdida de confianza en la razón o la negación escéptica de la filosofía, entre otros ²⁶⁶

264 *Ibid.* P. 196

265 Cfr HUSSERL E. *La filosofía de la crisis de la humanidad europea.* Op. cit. p. 129

266 "Husserl lo llama 'subjetivismo frívolo'. Su frivolidad radica en la falta de rigor con que toma lo subjetivo. En vez de investigar el nuevo campo descubierto, se detiene en la marcha y lo utiliza sólo como base para rechazar la posibilidad del conocimiento. De lo descubierto retiene sólo la multiplicidad de los modos de aparecer de las cosas en la subjetividad, lo que impide encontrar algo firme que pueda servir de punto de referencia de proposiciones de validez universal sobre ellas. Esto trae como resultado la pérdida de la confianza en la razón y la negación escéptica de la filosofía»

CRUZ VELEZ D. *Filosofía sin supuestos.* Op. Cit. p. 37

En la Filosofía de Husserl, encontramos el punto de partida de un reconocimiento de la diferencia. El mundo de la vida de la fenomenología, es el encuentro estructural de la conciencia como flujo de intencionalidad y su operatividad sobre objetos.

"El lugar sistemático del mundo de la vida, puede entonces caracterizarse como primordial genéticamente para todo el análisis fenomenológico posterior ulterior"²⁶⁷

Por lo anterior, es en el mundo de la vida donde se origina el encuentro entre el yo y el otro, donde la diferencia entre los dos se da de manera distinta a la diferencia entre la subjetividad y la objetividad, si consideramos al otro no sólo como el otro psicofísico, sino como otro-sujeto trascendental.

Hay una comunidad esencial entre el yo y el otro, que es la de compartir el mundo de la vida, y que visto desde el desarrollo realizado por Habermas, es la manera como la racionalidad centrada en el sujeto, según Husserl, pasaría a ser una racionalidad centrada en comunidades interactuantes a través del lenguaje como construcción del mundo simbólico²⁶⁸. Este es entonces correlato esencial, para que a través de la posibilidad identificatoria o de consenso, de constitución del mundo, que posee la intersubjetividad trascendental, exista esa identidad esencial, que es diferencia en el siguiente sentido: el horizonte del mundo de la vida es infinito, como las tareas a realizar por la intersubjetividad trascendental son infinitas.

"El telos espiritual de la humanidad europea, en el cual está comprendido el telos particular de las naciones singulares y de los hombres individuales, se halla en lo infinito, es una idea infinita, a la que arcanamente tiende por así decirlo, el total devenir espiritual"²⁶⁹

267 HOYOS G. *Op. cit.* p. 33

268 "Esa experiencia intersubjetivamente comunalizada se expresa en sistemas simbólicos, sobre todo en el sistema simbólico que es el lenguaje natural, en el que el saber acumulado está dado al sujeto particular como tradición cultural"

HABERMAS J. *Teoría de la acción comunicativa. Op. Cit.* p. 39

269 HUSSERL. *Filosofía de la crisis de la humanidad europea. Op. cit.* p. 106.

El telos es a su vez horizonte de posibilidades de mundo futuro y esto comporta un sentido ético.

Este telos, además, debe ser filosófico, es decir, absolutamente desinteresado, de manera que su único fin sea el ejercicio de la razón autónoma: «La relación, o mejor, la distinción entre interés empírico y puro, sólo fue posible establecerla al desconectar, al constreñir absolutamente todo interés patológico en el que pudiera confundirse la razón; entonces surgió la posibilidad del interés puro, no con base en algún objeto, sino como interés de la razón en actuar como razón, es decir autónomamente por ideas de la libertad.»

HOYOS G. *Op. Cit.* p. 34-35

Si este telos es infinito, infinitas son las tareas, las regiones y los temas a investigar desde la fenomenología trascendental. Y un telos importante dentro de nuestro estudio, es el otro como alteridad diferenciadora del yo, alteridad que conduce a una eticidad y a una visión estética de un nuevo orden, como lo plantearemos más adelante. Por el momento diremos que el como si anunciado como problema, puede enunciarse de la siguiente manera: el otro no es como si fuera yo; el otro es el otro y el yo debe asumirlo como otro. Este es un principio cultural ético-estético radicalmente diferente al planteado cuando decimos que asumimos al otro como si fuera yo.

Concluimos de manera provisional, que la diferencia entre el yo y el otro, se da primero como reconocimiento del otro como otro y, a partir de este momento, como reconocimiento del sentido de identidad entre el yo y el otro, a partir de la confirmación de la diferencia y de la constitución de mundos. La identidad trascendental se da, entonces esencialmente por la capacidad trascendental de dar sentido. Como ese 'dar sentido' es posible sólo por la relación sintética de la conciencia con el mundo, dar sentido es una tarea infinita si pensamos en todas las posibles formas presentes, pasadas y futuras de constitución de mundo por la intersubjetividad trascendental; y es limitada en el sentido de región, si pensamos en las formas comunitarias históricas que a su vez, y en cada caso, tienen sus propias formas culturales pues tienen su propia esfera primordial. Esto hace que la diferencia y la identidad sean momentos de una misma cosa: el yo-sujeto-otro, cuya acción intersubjetiva constituye mundo.

Esta acción está determinada por unos valores construidos en la medida en que se constituye el mundo regional de dichas comunidades históricas y que, como lo plantearemos más adelante, son manifestaciones diversas del sentido de cultura. Este reconocimiento de lo regional es una de las actitudes más importantes de la Postmodernidad.

5.3 La otredad como camino a la identidad

En la Quinta meditación cartesiana Husserl sienta las bases del reconocimiento de lo extraño como el reconocimiento de lo otro.

"El sentido de ser mundo objetivo se constituye sobre el trasfondo de mi mundo primordial en muchos grados. Como primer grado hay que destacar el grado de la

constitución del otro o de los otros en general, esto es de los egos excluidos de mi concreto ser propio (excluidos de mí en cuanto ego primordial)"²⁷⁰

La mirada nueva que desde la esfera de la fenomenología trascendental -una vez realizada la epojé-, se hace del otro, no excluye la mirada al otro desde la posición natural, sino que la transforma radicalmente. Desde la posición natural, inmediata, el otro haría parte del mundo de objetos, por lo cual sería también objeto de estudio de las ciencias naturales (siguiendo el sentido que Husserl da a este concepto de 'ciencias naturales') y haría parte, por medio de su cuerpo físico de lo que no soy yo.

Sin embargo esta mirada puede iluminar el sentido trascendental que hemos querido darle al otro como otro, a la otredad en su mismidad, y al cambio radical de actitud frente al mismo mundo y al mismo otro. Si hemos planteado arriba que la identidad y la diferencia son momentos de una misma cosa: yo-sujeto-otro, son entonces momentos esenciales de la constitución de la cultura como acción eminentemente humana de constitución de mundo intersubjetivo. Por ello es necesario detenernos en el análisis de la cultura como concepto de construcción de la otredad.

5.3.1 La diferencia como concepto estético de cultura²⁷¹

La cultura es la forma primera como el hombre busca separarse de la naturaleza. Sin embargo, es de la naturaleza humana ser cultural. Es la experiencia originaria de la diferencia que se da en el horizonte comunitario; es la actitud primordial que le permite al yo y al otro, constituirse como diferentes por medio

270 HUSSERL E. *Meditaciones cartesianas. Meditación Quinta. Op. Cit. p. 172.*

271 La cultura, como actitud originaria de construcción y reconstrucción de mundo, es por tanto, tratada aquí, como separación originaria del yo con respecto al mundo natural. Desde la fenomenología, y basándonos en el texto de la *Filosofía de la Crisis de la Humanidad Europea* la actitud cultural, como constitución del mundo simbólico, es presentada por Husserl en grados de desenvolvimiento, siendo la cultura científica «... según ideas de la infinitud, (la que) implica, pues, una revolución de toda la cultura, una revolución en el modo total de ser de toda la humanidad como creadora de cultura. Significa también, una revolución de la historicidad que es ahora historia del dejar-de-ser de la humanidad finita para el llegar a ser una humanidad de tareas infinitas».

HUSSERL. *Filosofía de la Crisis de la Humanidad Europea Op. Cit p. 111*

La filosofía es la construcción cultural trascendental, que habiendo nacido en Grecia, se convierte en tarea universal de construcción de la humanidad como telos, y por tanto, como horizonte infinito de tareas. Esta concepción trascendental de la cultura, aclara perfectamente -para los fines teóricos de este trabajo- el sentido que, de aquí en adelante, se va a conservar en todo lo que atañe al problema de la diferencia cultural, la identidad cultural y la responsabilidad universal, dentro de un marco de eticidad que se desprende y sólo se plantea aquí, pero que es campo de

de una constitución sintética intersubjetiva de mundo. Así como "...el objeto de la conciencia en su identidad consigo mismo, durante el vivenciar fluuyente, no viene a la conciencia desde afuera, sino que yace implicado en ella como sentido, esto es, como efectuación (*Leistung*) intencional de la síntesis de la conciencia"²⁷², es decir, que la efectuaciones de constitución de mundo son sintéticas para la conciencia, así también, para la intersubjetividad que es conciencia intencional de mundo intersubjetivo, dichas efectuaciones obedecen a esa conciencia intersubjetiva.

Es desde esta actitud trascendental, que en adelante nos referiremos a la **actitud cultural** como constitutora de mundo intersubjetivo.

Por medio de esta actitud cultural ²⁷³ se conforman las comunidades de egos que se identifican frente a un objeto cultural -la

investigación fenomenológica. La estética moderna en su fase actual: la postura 'postmoderna', hace énfasis en este concepto de cultura. Por ello, y a partir de dicha postura, el arte precolombino, africano, hindú, japonés, chino, latinoamericano, ha adquirido tanta importancia en la actualidad. Estas expresiones o formas estéticas, que obedecen a una espiritualidad distinta a la de la humanidad europea, siguiendo el concepto husserliano, son un horizonte alternativo del arte moderno. No sin razón, la segunda escuela de Viena de principios de nuestro siglo XX que termina, (integrada por la trilogía Schönberg, Webern y Berg, creadores del dodecafonismo, la atonalidad y el serialismo musical) tiene sus bases, no sólo en el estudio crítico de la historia de la música en la Modernidad (Gesualdo, Monteverdi, Gabrielli, Bach, Mozart, Beethoven, Chopin, o Wagner) sino en la mirada a las expresiones musicales de otras culturas diferentes a las de la tradición musical europea: el Gamelang Javanés, la música folklórica hindú y la música islámica, entre otros.

272 HUSSERL E. *Meditaciones cartesianas. Meditación segunda. Op. Cit. p. 88*

273 Los grados que plantea Husserl respecto al progreso de la actitud cultural misma van desde las transformaciones más inmediatas realizadas por comunidades sobre la naturaleza (que la historia natural llama producciones primitivas), hasta la actitud cultural universal científica (la humanidad europea cuya identidad espiritual es la filosofía entendida por Husserl como 'ciencia estricta' y como telos trascendente: «... una praxis que tiende a elevar a la humanidad mediante la razón científica universal según normas de la verdad de todas las formas y a transformarla en una humanidad radicalmente nueva capacitada para una responsabilidad absoluta de sí, sobre la base de conocimientos teóricos absolutos»), pasando por los grados de la actitud cultural práctica (p.e. las comunidades altamente tecnológicas), y los grados de la actitud cultural teórica (p.e. las comunidades donde hay un alto desarrollo de la religión, la mitología o el arte).

HUSSERL. *La filosofía de la crisis de la humanidad europea. Op. Cit. p. 115*

A través de la historia de la humanidad, la inconsciencia frente a la diferencia cultural en el mundo natural, ha marcado lo que se denomina imperialismo. El dominio de unos sobre otros, no permite reconocer el valor cultural de los otros, sino la imposición de sentidos de mundo ajenos a esa comunidad. Por ello la fenomenología trascendental, nos permite, desde dicha actitud, comprender el sentido de reconocimiento de la infinitud de formas de explicitación cultural. En este enfoque husserliano, y a pesar de sucumbir a la seducción de creer en que el telos de toda la humanidad deba ser el telos de la razón, encontramos los orígenes filosóficos de una crítica radical a la cultura moderna, como cultura que se quiere constituir como universal en sentido totalizante.

En enfoques posteriores, muchos de ellos herederos de la fenomenología vía Heidegger, Gadamer, Habermas, o los de la escuela italiana representada por Eco, o Vattimo, o la escuela francesa representada por Deleuze, Derridá o Lyotard, se encuentran resonancias husserlianas como la

lengua, las expresiones simbólicas, estéticas, míticas, religiosas-comunidades que son alteridades que permiten el reconocimiento de la diferencia. Estas alteridades tienen como correlato el mundo; su valor esencial radica en la capacidad de reconocer su propia identidad, que es a su vez posibilidad de reconocer sus diferencias con otros. Identidad y diferencia constituyen entonces, dos momentos inherentes y contradictorios del desarrollo cultural.

El movimiento de la cultura tiene dos aspectos: el propiamente histórico natural, que es finito y el infinito²⁷⁴, o sea aquel que responde al desarrollo de las ideas, y que Husserl llama filosofía. Dentro de este contexto se ubica la estética: reflexión filosófica sobre las manifestaciones formales del arte, como parte de las manifestaciones del mundo simbólico constituido por la intersubjetividad trascendental, que llamamos desde el punto de vista histórico, comunidades culturales y vocación de la humanidad de dar forma al mundo en sus diferentes dimensiones para así construir cultura.

"Con ello (el desarrollo de las ideas) precisamente surge una nueva manera de relación comunitaria y una nueva forma de perdurable comunidad, cuya vida espiritual comunizada por el amor de las ideas y la normación ideal de la vida, lleva en sí el horizonte futuro de la infinitud: el de una infinitud de generaciones que van renovándose a partir del espíritu de las ideas"²⁷⁵

Husserl reconoce la diferencia que permite la identidad cultural trascendental, cuando plantea que es a través de una comunidad de mónadas que se puede constituir el mundo. Esa comunidad de mónadas dentro de una existencia solidaria, constituye el mundo uno e idéntico²⁷⁶. Así el mundo se convierte en acto cultural responsable.

puesta entre paréntesis, el hacer un alto en el camino y reflexionar como lo propone el mismo Husserl al inicio de su Meditaciones Cartesianas, sin otro interés que el de poner en movimiento la razón, incluso para ponerla en duda en su figura instrumental, sistemática o autorreflexiva.

274 En cualquier caso son los distintos puntos de vista acerca de un objeto, los que permiten su significación como unidad sintética: «Estos modos de aparición, en su transcurrir no son una mera sucesión inconexa de vivencias; transcurren por el contrario, en la unidad de una síntesis, gracias a la cual llega a ser consciente siempre una y la misma cosa como lo que aparece en ellos»

HUSSERL E. Meditaciones cartesianas. Meditación Quinta. Op. Cit. p. 85

275 HUSSERL. Filosofía de la crisis de la humanidad europea. Op. Cit.p. 108.

Este horizonte infinito, permite el reconocimiento intersubjetivo del sentido de la diferencia y de la identidad espiritual de la humanidad.

Por supuesto que Husserl utiliza siempre el término **comunidad de yoes**²⁷⁷. También es claro que Husserl reconoce esta comunidad como alteridad²⁷⁸, pero es importante comprender a manera de reflexión cómo el concepto del yo en la modernidad filosófica, es movimiento puro de la diferencia y sólo así se comprenderá en su absoluta radicalidad, cómo en Husserl, comunidad de yoes implica necesariamente alteridad. Para entender el movimiento del concepto de yo en la modernidad filosófica, como movimiento de la conciencia sobre sí misma, haremos referencia a algunos planteamientos de Hegel en la **Fenomenología del Espíritu**²⁷⁹

"El yo es el contenido de la relación y la relación misma; es él mismo contra otro y sobrepasa al mismo tiempo este otro, que para él es también sólo el mismo"²⁸⁰

La diferencia estructura la posibilidad del movimiento dialéctico de los momentos de la autoconciencia, y para la misma autoconciencia,

"el ser otro es como un ser o como un momento diferenciado pero para ella es también la unidad de sí misma con esta diferencia como segundo momento diferenciado"²⁸¹

276 "Está implícito en la esencia de esta constitución que se eleva a partir de los puros otros, (que aún no tienen un sentido mundanal), el hecho de que los otros para mí no permanecen aislados, sino que, por el contrario, se constituye (naturalmente en la esfera de mi propiedad) una comunidad de yoes que existen los unos con y para los otros, y en última instancia una comunidad de las mónadas en cuanto comunidad que (en su intencionalidad constituyente comunizada) constituye el mundo uno e idéntico."

HUSSERL. E. *Meditaciones cartesianas. Meditación Quinta*. p.172

277 Refiriéndose, por ejemplo, a la comunidad de yoes que conforma Europa espiritual, Husserl define esa comunidad de yoes, como «... la unidad de un vivir, obrar, crear espirituales; con todos los fines, intereses, preocupaciones y esfuerzos, con los objetivos, las instituciones, las organizaciones. En ellos actúan los individuos dentro de múltiples sociedades de diferentes grados, en familias, en linajes, naciones, donde todos parecen estar interior y espiritualmente unidos y como dije, en la unidad de una estructura espiritual».

HUSSERL. *Filosofía de la Crisis de la Humanidad Europea*. Op. Cit.p.104

278 ...reconocimiento dado por el sentido de infinitud de la actitud cultural trascendental, y que Husserl, en *La filosofía de la crisis de la humanidad europea* plantea como una actitud de tareas infinitas, como lo hemos mostrado ya en las citas anteriores. Husserl anota al respecto: «Ninguna otra forma cultural, en el horizonte histórico anterior a la filosofía, es en semejante sentido cultura de las ideas, ni conoce tareas infinitas, ni tales universos de idealidades que, como totales y según todas las particularidades así como según los métodos de producción de ésta llevan en sí, conforme al sentido, la infinitud»

HUSSERL. *Filosofía de la crisis de la humanidad europea*. Op. Cit. p.110

279 Para este punto citaremos a Hegel por cuanto él permite comprender el sentido esencial del concepto del yo en la Modernidad.

280 HEGEL. *Fenomenología del Espíritu*. p.107

281 *Ibid.* p. 108

Desde allí, la conciencia de un yo escindido es conciencia de un concepto de yo donde su unidad radica en la contradicción de sus momentos, dentro del movimiento propio del concepto. Este concepto inaugura a la Modernidad, y es su esencia misma, pues desde la filosofía, fue Hegel el primero que comprendió el yo como escindido y por ello en constante negación para poderse configurar como yo mismo. Esa es su tragedia y su modo de ser particular.

Habermas comprende este concepto de configuración del yo y lo aplica al concepto esencial de Modernidad, como "una actualidad que produce de sí algo nuevo"²⁸², de la misma manera que el concepto de yo es una 'actualidad que produce de sí algo nuevo'. Sin embargo, este concepto sufre en sí mismo la contradicción a partir de la configuración de modelos estéticos como consecuencia de los procesos de modernización que en la historia natural, o sea en la historia de los hechos y acontecimientos vistos desde la actitud natural se alejan de la esencia misma de la Modernidad; estos modelos se convertirán inmediatamente en opresivos por ser extraños a las distintas culturas a las que les son impuestos, naturalmente fuera de toda autorreflexión.

Dicho de otra manera, el movimiento del concepto, que desde la actitud filosófica se instaura como esencia de la Modernidad, toma diversos caminos en la historia natural. La cultura, que desde la esencia de la Modernidad es un concepto cuyo movimiento es complejo y fenomenológico, es, por tanto, movimiento de las distintas comunidades de hombres, que por momentos se identifican y diferencian entre sí conformando la cultura universal. Sin embargo, la cultura moderna, se impone históricamente como modelo -lo cual es contradictorio en sí-, y no como lo que es: movimiento, enlace sintético constante de la conciencia intersubjetiva.²⁸³ La estatización de la cultura hace que ella se convierta en extraña "sin que la formación de su sentido tenga que ser explícitamente renovada"²⁸⁴ fenómeno que es connatural a la crisis misma de la Modernidad por los procesos históricos de penetración

282 HABERMAS. *Discurso Filosófico de la Modernidad*. Op. cit. p. 17

283 "El modo de enlace que unifica conciencia como conciencia puede caracterizarse como síntesis, en cuanto exclusivamente propio de la conciencia."

HUSSERL E. *Meditaciones cartesianas. Meditación segunda*. Op. cit. p. 85

284 HUSSERL E. *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental*. Op. cit. p. 25

285 Esta extrañeza sería parte fundamental del encuentro de alteridades; parte esencial de la

cultural o de poder. Es posible, sin embargo, que este ser extraño²⁸⁵ de la cultura sea, dentro de la misma historia natural, y, por supuesto, desde la reflexión trascendental, un momento dentro del movimiento propio del concepto, de la configuración de una autoconciencia, que en Hegel es "una autoconciencia para una autoconciencia. Y solamente así es, en realidad, pues solamente así deviene, para ella la unidad de sí misma en su ser otro"²⁸⁶. Pero sin la reflexión trascendental, los modelos estáticos fosilizan toda posibilidad de desarrollo de la cultura en su sentido original. Es necesario entonces realizar la epojé, en grados, para llegar a la comprensión de la diferencia y la identidad cultural universal. Es la única forma como el sujeto

"puede comprender al otro porque el nexo vivencial ajeno está sometido a las mismas leyes estructurales que el suyo propio y, en cuanto tal, se descubre en los actos de las recíprocas relaciones comprensivas. Comprender es 'reencontrarse el yo con el tú' "²⁸⁷

Al realizar la epojé, y por tanto, al 'suspender' el mundo natural de la cultura, se reconoce o se evidencia el telos originario de la humanidad, hacia la realización de tareas infinitas donde puede comprenderse que "la evidencia es un modo universal de la intersubjetividad referido a la vida de conciencia en su conjunto;"²⁸⁸ ella permite que la conciencia trascienda su inmediatez y en su autorreflexión permanente, comprenda su telos universal de autorrealización, su vocación filosófica.

En este movimiento permanente de la conciencia, que en la Modernidad es autoconciencia, encontramos cómo el concepto de cultura es el movimiento de la diferencia misma, hacia la unidad y la disolución por contradicción o reconocimiento mismo de la diferencia

constitución del mundo intersubjetivo a partir de la experiencia fenomenológica concreta. Esta extrañeza sería un momento y sólo un momento del desarrollo cultural como posesión del mundo fenomenológico, o sea de ese horizonte de posibilidades de ser culturales.

«Mediante lo que hemos experimentado o dicho concretamente, en virtud de la situación en que nos encontramos, se prefigura lo que se nos presenta en general como significativo y como desprovisto de significación, como indiferente o también como extraño y absolutamente incomprensible. «

LANDGREBE L. *Fenomenología e Historia*. Op. cit. p. 30

286 HEGEL. *Fenomenología del espíritu*. Op. cit. p. 112

287 LANDGREBE L. *Fenomenología e Historia*. Op. cit. p. 20

288 HUSSERL E. *Lógica formal y lógica trascendental*. p.168. in: HOYOS G. Op. cit. p. 58

en sí, como momento de la conformación de la identidad. Si "la Modernidad (y por tanto la cultura moderna) ya no puede ni quiere tomar sus criterios de orientación de modelos de otras épocas, tiene que extraer su normatividad de sí misma". Esto constituye eje central del malestar de la cultura moderna por cuanto que "la Modernidad no tiene otra salida; no tiene más remedio que echar mano de sí misma", lo cual la hace irritable en la búsqueda de su autoconstatación ²⁸⁹

El mundo de la cultura es correlato donde la alteridad se realiza como forma de intersubjetividad simbólica (arte, ciencia, tecnología, religión y filosofía). El horizonte de formas simbólicas es la manifestación de una identidad que es movimiento de la diferencia ²⁹⁰ es desde este horizonte constituido como mundo intersubjetivo, campo de efectuaciones de la conciencia intencional intersubjetiva sintética²⁹¹ que la experiencia de reconocimiento de la diferencia permite la relación intersubjetiva donde ninguno de los elementos esenciales de esta relación se pierde sino que cada uno reaparece en el otro, pero dentro del movimiento, cada uno es sí mismo, con su vida de conciencia intencional, con sus efectuaciones sintéticas, con su esfera primordial.

Por ello, el horizonte mundano comporta dos momentos también: el momento regional y el momento universal. Dicho de otra manera, para llegar al reconocimiento del horizonte, como horizonte infinito de tareas infinitas, o sea como horizonte universal, es necesario el reconocimiento previo del límite, del fragmento, que en ningún caso niega lo universal, sino que él mismo es micro-universo.

"... el mundo, entendido como conjunto de tales prefiguraciones de horizontes fundado en la posesión de un nexo referencial asociativo comporta esencialmente un horizonte limitado de nuestra experiencia" ²⁹²

289 HABERMAS. *Discurso filosófico de la Modernidad*. Op. cit. p. 18

290 "Atendamos o no a dos datos dados intuitivamente en la conciencia, si existe similitud o cierto grado de similitud entre ellos, en cuanto que aparecen como distintos, se conforma una unidad de conciencia, constituyendo par. Si son más de dos, nos dice Husserl, se constituye un grupo, una pluralidad fenomenalmente unitaria fundada en apareamientos singulares»

HUSSERL E. *Meditaciones cartesianas. Meditación Quinta*. Op. Cit. p. 179

291 Se entiende aquí como horizonte no sólo al mundo objetivo, sino también al mundo subjetivo del otro. «Pero no sólo el trasfondo objetivo es horizonte en tal sentido, es decir un horizonte exterior, sino que todo ente que nos sale al encuentro tiene, en sí mismo además su horizonte el cual se descubre cuando continuamos la experiencia, vale decir, por tanto, que posee un horizonte interior».

LANDGREBE L. *Fenomenología e historia*. Op. Cit. p. 27

292 *Ibid.* p. 30

El límite, como idea fenomenológica, está dado por la imposibilidad de percepción del mundo y del otro de manera total. De ellos sólo tenemos escorzos, los cuales nos muestran a su vez, que el mundo y el otro tienen un movimiento propio, horizonte infinito que es, por ello y precisamente por ello, regiones de temas para el análisis fenomenológico. "Estamos atados y determinados por las intuiciones de los otros hombres y también ellas contribuyen a la limitación del mundo en que vivimos"²⁹³

El desarrollo de dichos temas, sólo puede realizarse una vez se ha 'suspendido' el concepto de límite cerrado, donde no cabría ninguna comprensión universal de la identidad y la diferencia. Una vez realizada la epojé del mundo natural, de los otros psicofísicos y de las comunidades psicofísicas de yoes que serían portadoras de formas culturales extrañas las unas para las otras, surge la actitud cultural trascendental, que mira las diversas regiones temáticas como regiones abiertas, donde la tarea de la fenomenología consiste en comprender la constitución de ese mundo intersubjetivo, como posesión intersubjetiva donde las regiones se diferencian pero, y por ello, se constituyen en otras, históricamente nuevas, pero hereditarias de la riqueza intersubjetiva que subyace en su constitución.

"La posesión (de mundo) es posesión intersubjetiva. También los resultados de la experiencia de nuestros semejantes han ingresado en ella y han sido allí elaborados en forma individual"²⁹⁴

Este es el concepto de historia de la cultura en Husserl, que determina una nueva actitud frente a la comprensión de los cambios históricos dados a través del tiempo.²⁹⁵ Si el mundo es constituido por la intersubjetividad trascendental, la constitución de ese mundo histórico se da por "el enlace entre la vida individual de la unidad singular de vida y el nexo temporal objetivo de la historia universal"²⁹⁶ Dicho mundo, es responsabilidad de esa intersubjetividad trascendental a

293 *Ibidem*

294 *Ibidem*

295 "Estos procesos tan sólo pueden comprenderse en virtud del análisis fenomenológico de la estructura de horizonte del mundo, esto es, de la exposición del modo en que el mundo, ya antes de todo pasivo dirigirse-hacia-algo, es mundo abierto, como también en virtud de la mostración de las estructuras propias de la referencia asociativa y de la retención pasiva, que dan lugar a la prefiguración de una tipología».

Ibid. p. 31

296 *Ibid.* p. 23

partir del movimiento dado en el proceso de reconocimiento de límite y región como momentos del horizonte infinito donde la intersubjetividad constituye el mundo histórico espiritual. Este es un nexo dinámico, cuya constitución tiene lugar en las acciones recíprocas de las "unidades de vida, que a su vez se comprenden como partícipes", es decir como constitutoras de ese nexo dinámico. "Tenemos vida histórica dentro de esa acción recíproca" ²⁹⁷

La homogeneización de los procesos regionales, en pos de una pretendida universalidad característica de los modernismos, no es otra cosa que la pérdida del sentido de identidad, pues ya no se reconoce la diferencia, como tampoco se reconoce el límite, conceptos que permiten la constitución de espacios dialógicos. Recordemos que una de las características de la homogeneización, es que no existe diversidad de valores, sino imposición de unos sobre la masa de individuos, comunidades, grupos. Esto es muy característico de la cultura moderna y es en ese sentido que hablamos de que la cultura moderna se caracteriza por el predominio de un tipo de ética (entendida ésta como sistema de valores prefijados por la ciencia, la tecnología, la idea de progreso universal, o de desarrollo económico global) sobre la estética (entendida ésta como capacidad para comprender y reconocer las diferencias, como capacidad de dar forma y de comprender las diversas formas de ser)

Urge entonces, construir una propuesta que puede materializarse en el campo de la educación²⁹⁸, por medio de las prácticas pedagógicas, pero que puede permear otras instancias tanto de la vida cotidiana como de la academia, propuesta que permita una integralidad en la diferencia, entre una visión estética del mundo, que se está realizando actualmente y que se ha llamado muy genéricamente 'Postmodernidad', y una ética que no renuncie a lo universal en aras de lo fortuito o relativista, sino que comprenda que lo universal es precisamente lo

297 Cfr. HUSSERL. E. *Meditaciones cartesianas. Meditación Segunda. Op. cit. p. 82*

298 Precisamente nuestra tesis de doctorado en Filosofía de la Educación, titulada *Educación estética y Fenomenología. Problemas filosóficos de la Educación estética en la Modernidad*, y presentada recientemente a examen de calificación (predefensa) en la Universidad Estatal de Campinas, Brasil el 23 de noviembre de 1994, proponemos que por medio de la comprensión del arte en sus diversas manifestaciones, las personas se forman en la tolerancia y el respeto por lo otro. En dicha tesis continuamos nuestro intento de penetrar fenomenológicamente en obras del arte en la Modernidad, como lo hacemos en los capítulos anteriores de este trabajo, para obtener desde las obras mismas, una enseñanza: que la educación estética permite una formación en la ética de la tolerancia y del respeto cultural.

multívoco y diverso; que la falacia de pensar que lo universal es lo homogéneo, es una falacia sobre la cual se ha construido el endeble edificio de una racionalidad con arreglo a fines.

5.3.2 Hacia una responsabilidad universal²⁹⁹

Llegamos al punto culminante -y también de partida- de la reflexión que nos ha guiado hasta el momento. La tarea que de ahora en adelante se nos presenta como esencial tiene que ver necesariamente con la crisis de la Modernidad, crisis que es necesaria a ésta, dada la dialéctica movimiento de contrarios que, hemos visto, es su constitución y, por tanto, la constitución del concepto mismo. Dicha tarea es, entonces, la dilucidación de la crisis de la humanidad europea³⁰⁰, en su forma de cultura moderna, que hemos visto, es la humanidad identificada por el telos universal de la reflexión y la autorreflexión o desarrollo de la autoconciencia.

La conciencia de la crisis, es conciencia de los problemas fundamentales del desarrollo de las ciencias y las artes en la Modernidad, contenidas en la ciencia universal llamada filosofía, desde la cual, las preguntas acerca de las ciencias son siempre las que mueven dichas ciencias, hacia un porvenir como tarea infinita.

Si la fundación original de la nueva filosofía radica en la posición espiritual de la humanidad moderna que Husserl llama humanidad europea -como ya lo hemos explicado-, posición que consiste esencialmente en renovarse desde sí misma, por el movimiento

299 "Cuando Husserl habla del interés radical de responsabilidad como autorresponsabilidad, está indicando que este interés puro de la razón sólo puede cobrar su auténtica significación cuando el sujeto, en actitud desinteresada frente a la presunta autonomía de los objetos, puede comprender y asumir su función constituyente universal con toda radicalidad.»

Ibid. Introducción I p.17

Este desinterés no es el desinterés patológico, que desde la actitud natural tendría el sujeto psicofísico, con respecto a algunas regiones de ese mismo mundo natural. El desinterés previo a la acción responsable es radicalmente diferente. Es el desinterés que produce la epojé filosófica, por medio de la cual, se suspenden no sólo los hechos, sino también las esencias, las teorías filosóficas; sólo así se puede lograr ese desinterés, que no es otra cosa que la liberación del sujeto de toda cadena con el mundo natural determinante. Al respecto plantea G. Hoyos, refiriéndose precisamente a este paso liberador y a la acción responsable: «... un sujeto que no se encuentra ya en cierta manera como activo y libremente activo de su cotidianidad difícilmente puede volver a ella y responsabilizarse de ella únicamente desde las ideas de la razón»

HOYOS G. Op. Cit. p. 42

300 "Nos guiaremos de aquí en adelante, por el texto de Husserl titulado La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental Op. Cit.

constante de la reflexión, la crisis de la filosofía y de la estética moderna significa la crisis de todas las ciencias modernas y significa la crisis de la humanidad europea, en cuanto que ella misma ha buscado darle un sentido total a su vida cultural a través de la razón³⁰¹

Una crisis, por tanto, que está presente dentro del movimiento mismo de la acción cultural, de las obras culturales, debe comprenderse como una crisis de la cultura moderna en su totalidad espiritual.

El sentido crítico con el que la humanidad europea renacentista miró al mundo antiguo (Grecia) en comparación con la Edad Media y la visión revolucionaria del mundo y del hombre mismo que se planteó desde este momento en adelante y que Husserl llama forma filosófica de existencia ³⁰² generó la abolición del dogma y de los modelos estéticos de mundo, y propuso la disolución como paso dialéctico dentro del proceso de construcción de los conceptos de mundo, hombre, ciencia, y en general, de las ideas o temas propios de la filosofía misma. El ideal moderno de una filosofía que se fundamentara en una certeza apodíctica, y cuyo método tuviera validez universal, tenía necesariamente que propiciar la forma de la crisis como única manera de ejercer la crítica. La primera actitud filosófica moderna en este sentido esencial, fue la figura de Descartes³⁰³

En el *pars destruens* de la duda metódica cartesiana ya está esa posición que tiene, reiteramos, el objetivo de encontrar un

301 "La crisis de la filosofía significa pues, en orden a ello la crisis de todas las ciencias modernas en cuanto miembros de la universalidad filosófica, una crisis primero latente, pero luego cada vez más manifiesta, de la humanidad europea incluso en lo relativo al sentido global de su vida cultural, a su "existencia" toda»

Ibid.p.18

302 "Es bien sabido que en el Renacimiento la humanidad europea consumó en sí misma un viraje revolucionario. Se volvió contra su modo precedente de existencia, contra el modo medieval de existencia, lo desvalorizó y quiso dotarse libremente de uno nuevo. Encontró su modelo admirado en la humanidad antigua. Este fue el modo de existencia en imitación del que quiso configurar el suyo.

"¿Qué es lo que concibió como lo esencial del hombre antiguo? Tras algunas vacilaciones no otra cosa que la forma "filosófica" de existencia: el darse libremente a sí mismo, a la entera vida propia, reglas fundadas en la pura razón, tomadas de la filosofía."

Ibid. p. 7

303 "En una acentuación audaz y aun exagerada del sentido de la universalidad, que comienza ya en Descartes, esta filosofía vino a pretender nada menos que abarcar, de forma rigurosamente científica y en la unidad de un sistema teórico, absolutamente todas las cuestiones significativas mediante un método apodícticamente evidente y en un progreso infinito, pero racionalmente ordenado de la investigación»

Ibid. p. 8

principio apodíctico y verdadero de todo conocimiento. A su vez, el hallazgo de este principio fue el producto de una duda universal que es negación del mundo.

Por lo anterior, es desde Descartes hacia adelante, que la filosofía moderna comprenderá su constitución como paso posterior o *pars construens* de una disolución crítica metódica o *pars destruens*³⁰⁴ paso dialéctico que muestra la esencia misma de la historicidad como movimiento permanente del sujeto constituyendo mundo.

La oposición entre subjetivismo y objetivismo emanada de esa misma criticidad, tuvo su momento ingenuo donde determinado el proceso de construcción de la filosofía por la historia de los hechos científicos, tecnológicos o sociales, dicho proceso se dejó envolver por la exterioridad natural y no alcanzó a comprender en ese momento, la determinación que la subjetividad trascendental operante ejercía sobre dicha historia de hechos, en el sentido husserliano que hemos venido comentando. Esta oposición tuvo, entonces, su momento dogmático o ingenuo en el sentido de que las dos posiciones generaron visiones monológicas del mundo, visiones que no permitieron comprender el sentido de diferencia, identidad y límite, que específicamente, para la comprensión del otro como otro, hemos esbozado en los apartes anteriores de este capítulo.

La propuesta fenomenológica de mirar la crisis de la cultura moderna en todas sus manifestaciones y como forma esencial del desenvolvimiento de la filosofía misma ya que "...ha de cobrar nueva vida una filosofía teórica no asumida con un espíritu de ciego tradicionalismo, sino proveniente de una investigación y de una crítica propias"³⁰⁵ nos lleva entonces a reflexionar sobre el sentido de responsabilidad universal como una propuesta teleológica emanada de la misma crisis, como una comprensión de ese movimiento crítico que se originaría en el reconocimiento de la diferencia y como paso previo y elemento dialéctico de la unidad de sentido intersubjetivo o

304 Disolución que plantea Husserl en la crisis, como disolución necesaria, dado el sentido de historicidad inherente a la modernidad misma: «...el proceso histórico global tiene una configuración muy similar que sólo puede resultar visible mediante, una exposición de su motivación oculta más profunda, una configuración que no es la de un desarrollo lineal, ni la de un crecimiento continuado de adquisiciones espirituales permanentes, ni la de una transformación de formaciones espirituales, de las ideas, de las teorías, de los sistemas, explicable a partir de las situaciones históricas contingentes»

Ibid. p. 13

305 Ibid. p. 8

identidad cultural, cuyo telos sería la acción universal responsable, "inherente a la humanidad europea desde el nacimiento de la filosofía griega," y que le lleva a obrar conforme a la razón en la infinitud de su movimiento mismo.

En la Modernidad, esta razón autonormatizándose y autodirigiéndose, debe ser absolutamente responsable de sus acciones, o, por lo menos, proponerse ese telos como tarea. Es la única manera de que la filosofía se realice como razón proyectiva; de lo contrario "no habrá sido en definitiva, sino un mero delirio histórico-fáctico"³⁰⁶

Desde esta perspectiva, un concepto del yo que radique en el reconocimiento del otro como otro, no puede ser pérdida del yo. Tampoco es la objetivación total de la subjetividad, sin su momento siguiente. Es el reconocimiento que la razón debe hacer, para continuar el proyecto de modernidad, que es su desenvolvimiento mismo. Como lo plantea Husserl, en sus *Meditaciones Cartesianas*, el filósofo, el "yo que medita puede llegar a ser espectador desinteresado de sí mismo e incluso de toda objetividad que es para él y tal como ésta es para él"³⁰⁷ y esta afirmación no es sólo para casos particulares, sino que se extiende a la universalidad pura. Es decir, la actitud filosófica, que es actitud de reflexión fenomenológica, es acción responsable, en cuanto que hay una teleología de esa racionalidad, que no debe confundirse con el sentido que Habermas le da a cierto tipo de racionalidad con arreglo a fines es, por el contrario, de carácter reductivo; desde un horizonte limitado, pasa a ser omniabarcante de los demás horizontes y a crearse ella misma como la única portadora de verdad; la tarea de la razón en la fenomenología trascendental, es inversa: muestra las infinitas posibilidades de ser de la verdad en sus diferentes momentos de construcción.

El paso fundamental para que se dé la acción responsable es la epojé filosófica, por medio de la cual, se pierde todo interés inmediato por una región del mundo natural, para dar paso al sentido trascendental de la reflexión: en el sentido de que el filósofo, 'funcionario de la Humanidad', (...) no se limita (...) a comprobar la rectitud de una teoría, sino que al mismo tiempo, ha de contribuir (contribuya) a la renovación espiritual del hombre; es a la par un trabajo científico y un ideal ético"³⁰⁸

³⁰⁶ *Ibid.* p. 16

³⁰⁷ LANDGREBE L. *Fenomenología e historia. Op. Cit.* p. 20

³⁰⁸ HOYOS G. *Op. Cit.* p. 35

Por medio de dicho reconocimiento se estructura un telos fenomenológico: responsabilidad frente al reconocimiento de la diferencia, lo que constituye la identidad en el mundo de la vida. La cita siguiente, nos permite ver la importancia que tiene para la filosofía contemporánea el aporte conceptual que hace Husserl refiriéndose al mundo de la vida:

"A nuestro ser-en-el-mundo corresponde una precisa manera en que nosotros nos hemos comprendido, una determinada apreciación de nuestro vivir y vivenciar según su significación, una estimación de lo significativo y lo insignificante, etc." ³⁰⁹

Nuestra existencia sólo se efectúa en un aquí y un ahora, en una historicidad que está presente en la valoración del mundo simbólico común y de lo que no nos es común y por tanto nos es indiferente. Nuestra existencia sólo se efectúa a través de la autocomprensión de nosotros mismos y del mundo como unidad de significación. ³¹⁰

Si en nuestra reflexión el yo-sujeto se ha hecho consciente, como movimiento puro del concepto, hacia el yo-sujeto-otro y hemos encontrado que es en el reconocimiento del otro como otro, o sea en el cambio de paradigma de una racionalidad centrada en el sujeto-yo, hacia una racionalidad construida a partir de comunidades interactuantes, que la Modernidad puede realizarse como proyecto de construcción de la autoconciencia, -porque este reconocimiento trascendental significa reconocimiento de un horizonte de sentido y significación³¹¹ horizonte donde la intencionalidad de la conciencia operante constituye mundo,- el mundo constituido es diferencia e identidad y la acción de la intencionalidad es realizada sobre ese mundo.

La constitución de una concepción del mundo sólo puede darse a partir de la comprensión de estos dos momentos del movimiento de conformación cultural. Concepción de mundo es sinónimo de concepción de cultura.

309 LANDGREBE L. *Fenomenología e historia, Op, Cit. p. 33*

310 Cfr. LANDGREBE L. *Fenomenología e historia, Op, Cit. p. 33*

311 *Este horizonte es constituido por la intersubjetividad trascendental, que a su vez tiene una esfera intersubjetiva de propiedad en la cual ella constituye intersubjetivamente el mundo objetivo»*

HUSSERL E. *Meditaciones cartesianas. Meditación Quinta. Op. Cit. p. 172*

"... ella es comprensión de uno mismo y del mundo configurada en el devenir del curso de nuestra propia experiencia, en el cual los horizontes de nuestro mundo se articulan y se explicitan en sus límites"³¹²

La acción responsable, en sentido trascendental, respetaría los momentos de configuración de la cultura entendida, ésta, como horizonte de expresión simbólica. Respetaría como queda explícito, las diferentes y posibles figuras de dicha expresión y la intencionalidad de las comunidades frente a su cotidianidad simbólica. Dicho de otra manera, la acción responsable, parte del reconocimiento de límite, como esencia de infinitud del horizonte de sentido.

El encuentro en los límites es el espacio dialógico, donde los miembros de una comunidad o de varias comunidades culturalmente diferentes o idénticos, ponen en discusión el sentido y dirección de las acciones. De lo contrario si las acciones parten de una subjetividad 'solitaria', no habrán sido construidas sino que serán impuestas.

La identidad es entonces, la capacidad trascendental del yo-sujeto-otro de comprender el límite y la infinitud de ese horizonte. La acción tiene que ver, entonces, con el movimiento identificatorio y diferenciante existente en la comunidad intersubjetiva universal.³¹³

Es necesario perder el temor a lo extraño, temor puesto de manifiesto en el racionalismo, objetivado en la razón instrumental, o

312 LANDGREBE L. *Fenomenología e historia*. Op. cit. p. 33

313 "El mundo nos sale al encuentro como el conjunto de todas esas prefiguraciones de las posibles direcciones de nuestra experiencia, es decir, como el horizonte universal y omniabarcante de las posibilidades de nuestro experimentar-entendiéndose aquí la experiencia de modo totalmente concreto, y no tan sólo, por ejemplo, como captación objetiva" Ibid. p. 27

Es decir: la acción responsable, es ese experimentar intencional que el sujeto realiza sobre el mundo fenomenológico, o sea sobre el mundo como horizonte de sentido. La acción responsable es esa constitución de las infinitas posibilidades de mundo. La vigencia de ese mundo constituido por la comunidad intersubjetiva, se da precisamente por su constante movimiento y por la posesión real que en cada caso esa comunidad intersubjetiva tiene de ese mundo que es mundo por la intencionalidad de la conciencia intersubjetiva. Por tanto, la vigencia de ese mundo es mantenida como tal por el sujeto constitutor. Nos parece importante citar aquí las *Meditaciones cartesianas*, donde ya es clara esta necesidad de vigencia:

«Únicamente merced a esta nueva actitud veo que el conjunto del mundo y, del mismo modo, todo lo que existe naturalmente, sólo es para mí en cuanto tiene vigencia para mí con el sentido que en cada caso posee, es decir, como cogitatum de mis cogitaciones variables, pero en esa misma variación ligadas entre sí; y sólo en cuanto tal yo lo mantengo en vigencia»

HUSSERL E. *Meditaciones Cartesianas. Meditación segunda* Op. Cit. p.82

subjetivado en el idealismo puro. El otro como otro, representa lo extraño y su reconocimiento es la acción universal responsable por excelencia. De esta acción se deriva el sentido trascendental también de respeto por la diferencia, donde la comunidad universal se identifica.

La idea de respeto es entonces la idea base de la acción cultural responsable y es el ideal supremo de la Modernidad. Contrasta éste, de manera dolorosa, como nos lo plantea Husserl en la Crisis con el desarrollo de los distintos 'modernismos', que tienen como base la implantación estética de sí mismos en lo extraño. Es paradójico, que el ideal de la Ilustración: el paso de una minoría de edad a una mayoría de edad, por medio de la autonomía de la razón, se halle en contraste tan doloroso con el momento actual:

"Poseemos un imperecedero testimonio de este espíritu (se refiere al espíritu de la ilustración frente al modernismo) en el espléndido himno de Schiller y Beethoven "A la alegría". Hoy este himno sólo puede suscitar nos sentimientos dolorosos y sólo dominados por ellos podemos revivirlo en nosotros. No cabe imaginar contraste mayor que el de aquella época con nuestra situación actual"³¹⁴

De esta manera, y siguiendo el camino de la fenomenología, hemos construido un concepto de cultura cuyas características de apertura, inconclusión, estructura de posibilidades, sentido de región y de aceptación de la diferencia, son la base contextual para el desarrollo de la estética moderna en su fase llamada post-moderna.³¹⁵

314 HUSSERL E. *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental*. Op. Cit. p. 10

315 Es decir, de una estética que sin renunciar a la razón en su sentido originario de la Modernidad, se reconstituya como elemento reconciliador entre lo sagrado y lo profano, es decir, entre el mito y la realidad, entre la ensoñación y la vigilia, entre lo propio y lo extraño.

EPILOGO

Hemos realizado una mirada a las manifestaciones del arte en la modernidad europea, con el fin de mostrar en cada una de ellas la crisis de la cultura moderna, y cómo el arte, por mantener una conexión profunda con lo inexplicable, ha realizado una crítica a la performatividad de la razón monológica instrumental. Hemos mostrado cómo esta crítica no siempre viene del discurso estético, sino de las imágenes poéticas que por medio de sonidos, formas plásticas o literarias, van tejiendo la red de una cultura alterna, a la apabullante cultura científicista.

Tanto en la tragedia de Hamlet como en la de Adrian Leverkühn; tanto en la propuesta moderna de Gabrielli o Mozart, como en la de la segunda escuela de Viena, hemos encontrado un potencial pedagógico inmenso en cuanto que nos lleva a comprender nuestra propia cultura y nos enseña que la racionalidad en cualquiera de sus formas: la normativa, la instrumental, la performativa, o la estética, no debe imponerse, ni limitar de manera cerrada a otras dimensiones.

Problemas tan complejos de la cultura moderna, como el de la racionalidad centrada en el sujeto en su forma de *cogito ergo sum*, así como el del olvido o negación de la alteridad como consecuencia del primero, aparecen a lo largo de nuestro trabajo, como elementos estructurantes de dos dimensiones culturales: la moderna, racionalista instrumental, explicativa, pesada, densa, fuerte, discursiva, lineal, objetivante del mundo, centrada en la racionalidad científico técnica, y la 'postmoderna', como movimiento autorreflexivo de la moderna, como la otra cara, como elementos nodales de la red, rapsódica, disonante, trágica, comprensiva, liviana, etérea, débil, antidiscursiva, fragmentaria, destructiva.

No son dos momentos sucesivos, sino momentos que se tejen dentro de la red de la cultura, que aparecen y desaparecen en forma de fuga. La 'Postmodernidad' no sucede a la Modernidad, sino que le es esencial y estructurante. Es la superación permanente de sí misma, en grados de acuerdo con la fenomenología, por medio de epojés, y de constituciones de sentido en un mundo de la vida cambiante y diverso. Es la comprensión de sí misma, a partir de una alteridad que se manifiesta en diversas figuras y que le recuerda siempre su modo de ser propio: el movimiento autocrítico, por el cual 'todo lo sólido se desvanece en el aire'.

Si en la Modernidad está presente la figura de separación entre lo sagrado y lo profano, también está presente su reconciliación, que a su vez es una figura 'postmoderna'. Si la filosofía asumió que su vocación debía centrarse en elaborar teorías de un tipo de conocimiento, aquel donde la episteme sujeto cognoscente (cartesiano) - objeto conocido, medible, representado (galileano), las figuras del arte asumieron que su vocación era procurar permanentemente una reconciliación entre ese sujeto y ese objeto, a partir de un concepto ampliado de los mismos. Sin saberlo, el arte nunca se conformó con la subjetividad cartesiana, ni con una concepción de mundo sólo como objetividad verificable y disponible.

El arte ha asumido la tragedia del mundo moderno escindido, como potencial reconciliador, si no con los dioses, que parecen definitivamente apartados de los hombres, observándolos desde lejos en su profunda soledad, con la naturaleza, con la razón, con el sujeto sensible mismo, o con la muerte; tanto la poesía clásica del siglo XVIII alemán, con Goethe y Schiller, como la romántica con Hölderlin, expresarán, cada una a su manera la añoranza de los dioses. Mozart lo expresará también tanto en la hermenéutica de la **Flauta Mágica**, como en la del **Réquiem**, que hemos hecho en nuestro capítulo III; expresa Mozart en estas obras, una poética de desesperación ante una cultura donde prima ya la ausencia de lo mágico, lo mítico y lo sagrado. Beethoven imprime en todas sus obras, esa soledad del hombre, abandonado de los dioses, así haya sido Beethoven un compositor moderno, esperanzado por las revoluciones burguesas y por la política basada en la democracia y no en linajes de sangre.

El tedio y la melancolía, tomarán forma en la poesía moderna. Lo demoníaco como otra figura de lo divino, de lo sagrado, adquirirá un carácter estético, revolucionario frente a las formas clásicas, auráticas.

Si el surrealismo es llamado iluminación profana³¹⁶ no es por azar, sino porque está claro que en él, así sea un movimiento o una tendencia del arte moderno, no rompe con el sueño ni con la embriaguez que produce la iluminación profana. La modernidad poética, está en el paso de una expresión colectiva que sería una de las características de la poesía antigua, a una memoria individual, desolada, que es la característica de la poesía moderna. Esta poética está en todas las artes, por lo cual la entrada en la Modernidad, es la salida de las definiciones canónicas de los estilos. Beethoven, Chopin, y con una inusitada fuerza Schönberg, Joyce, Proust, Picasso, Baudelaire, Rimbaud o Münch, rompen definitivamente con la idea de estilo, para dar curso a una subjetividad en soledad, y por tanto sin predominio alguno de valores estéticos trascendentales.

El tiempo estético, manejado por Prout, Joyce o Schönberg, es el tiempo de una subjetividad desolada, escindida del mundo, encerrada en sus recuerdos y ensoñaciones. Proust, por ejemplo, logra a través de la palabra recobrar la atmósfera del tiempo musical de la sonata de Vinteuil, que suena con frecuencia en casa de los Verdurin, para los lectores de *El camino de Swam*. Este tiempo proustiano, es siempre instantáneo, fugaz, irrepitible. Es el paso rápido de los dioses por su estancia, por ello, la nostalgia, sentimiento que expresa muy bien el sentimiento romántico.

A través de la palabra, al igual que de los sonidos, Proust en la literatura o Mahler en la música, logran expresar lo inexplicable, la atmósfera interior de presencia-ausencia que produce la magdalena, o una frase musical, un acorde, una modulación, una disonancia. Ante el implacable envejecimiento que es el destino finito del hombre moderno, la memoria involuntaria del artista 'regresa' en el tiempo a momentos paradisiacos que son ilusiones de absoluto en una cultura determinada por la historicidad. La reconciliación sucede a la escisión, en un mismo momento de la memoria involuntaria, en un mismo acorde, en un mismo espacio arquitectónico.

La obra de Kafka expresa también la crisis de la poesía en la Modernidad, que es el síntoma de la decadencia de la humanidad

316 Cfr. BENJAMIN Walter. *O surrealismo. O último instantâneo da inteligência europeia. in: Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas, Volume I, 4a edição. São Paulo: Editora Brasiliense. 1985*

europea en la cual reflexiona Husserl, y presentada por Mann o por escritores muy anteriores, como Racine en su Fedra.

Una frase de Kafka, citada por Benjamin nos ilustra muy bien la novedad temática del arte en la Modernidad:

"Somos pensamentos nihilistas, pensamentos suicidas que surgem na cabeça de Deus" ... "Nosso mundo é apenas um mau humor de Deus, um dos seus maus dias" "Há esperança suficiente, esperança infinita, mas não para nos"³¹⁷

La salida del hombre del paraíso, que culmina con la Modernidad, lleva a los artistas a construir paraísos ilusorios o a expresar a través de sus obras la nostalgia de lo sagrado, aunque sea en la figura de lo demoníaco como es el caso del Faustus de Mann, o de lo hórrido y monstruoso como es el caso de Münch, Baudelaire o de todo el drama barroco.

Tanto el pesimismo de Kafka como el optimismo de los filósofos que luchan por encontrar una especie de 'salvación' de la humanidad europea, de la cultura moderna, de la razón, son fuerzas que tejen la idea de la crisis en sus momentos de escisión y reconciliación.

Kafka, lo mismo que Shakespeare en *Hamlet* particularmente, muestran la otra cara de la Modernidad. La racionalidad, convertida en tribunal por los sujetos poseedores de ella, por aquellos inventores de leyes y de sistemas de comportamiento, por aquellos taxónomos de los sentimientos y de las pasiones, por aquellos creadores de cárceles. La culpa nace de la duda ante esa racionalidad. La herencia de la salida del paraíso por la culpa originaria se repite en la Modernidad con la salida del mundo de la racionalidad, que debe ser castigado. Mientras que para Hamlet, es la locura la salida más digna de una razón sin razón, para Kafka la razón se ha reducido a un tribunal. El destino del hombre moderno es permanecer constantemente en vigilia para cuidar los sistemas racionalistas por él mismo creados. No hay espacio para

317 BENJAMIN Walter. *Franz Kafka. A propósito do décimo aniversário de sua morte*. Op, cit. p.p. 141-142

«Somos pensamientos nihilistas, pensamientos suicidas que surgen en la cabeza de Dios» ... «Nuestro mundo es apenas un mal humor de Dios, uno de sus malos días» ... «Hay esperanza suficiente, esperanza infinita, pero no para nosotros» (i.a.)

el sueño o la fantasía. El olvido es un recurso para retornar al paraíso, pero en los personajes kafkianos éste no existe. La vigilia de Hamlet es análoga -en la diferencia- a la vigilia del intelectual moderno. Ambos permanecen insomnes frente a la sinrazón de la razón, en el caso de Hamlet y de la razón de la sinrazón en el caso del intelectual moderno.

La pérdida de arraigo de los personajes modernos, la pérdida de la colectividad y de una historia colectiva, adquiere toda su significación en el arte moderno, en sus diversos momentos de escisión y reconciliación. La historia de Gregorio Samsa o de Adrian Leverkühn no es la historia de un pueblo sino la de unos individuos aislados como lo es el individuo en la sociedad moderna. Son esos individuos en su aislamiento, condenados a la tragedia sin salidad, los que producen un arte que por supuesto cantará la ausencia de Dios y no su presencia. Un arte sometido a la crítica de los críticos que bajo un discurso racional ponen en el tribunal de la inquisición aquello que no es explicable.

Sin embargo, ese cambio radical de actitud que proponemos en nuestro capítulo quinto, ese reconocimiento de lo otro como otro (de lo otro de la razón, de las otras culturas, de otras dimensiones de mundo, de otros valores, etc.), es una posición moderna y por lo tanto optimista, de una racionalidad que aún no ha completado su proyecto. Y por ser radicalmente crítica de la razón centrada en el sujeto cartesiano, es una posición 'postmoderna'. Lo otro, ha adquirido muchísima importancia a medida que la racionalidad ha mostrado, que comprendiéndose como centrada en un sujeto, ha fracasado.

La propuesta primero estética, y ahora propiamente filosófica -y no por ello menos estética- de partir de lo otro y del otro, para construir una cultura abierta, sin dogmas y sin centros únicos, ha adquirido en este siglo mayor importancia que en tiempos anteriores de la historia occidental moderna.

La violencia, la trivialidad del mundo actual, -en el cual la cultura moderna desarrolla sus más sofisticados mecanismos de comunicación de masas, mecanismos que han colocado en tela de juicio el mismo concepto de espacio y tiempo modernos, mientras esos mismos *mass media*, buscan homogeneizar valores como el del gusto, la belleza, la justicia y la moral-, el acento profundo en el individuo, la pérdida de los contextos, la disolución de macroideales, macrorrelatos y utopías, hacen parte de una gama bastante heterogénea que constituye aquello

que se ha llamado 'Postmodernidad' y todas sus manifestaciones. En ella, que en nuestro texto la hemos comprendido como la crítica a la tiranía de la razón calculante, se mueven fuerzas ambiguas, que nunca podrán ser llamadas 'claras ni distintas'.

La propuesta de salida de una minoría de edad, no la del hombre que no piensa sino la de aquel que se esclaviza de la razón calculante, monológica e instrumental, ha estado siempre presente en el arte. Su lucha es intensa y actualmente, la poesía se ha convertido en una puerta que se abre al cielo estrellado, al infinito de la noche.³¹⁸, en una posibilidad de hacer ciencia bella, vida bella. No hay un telos claramente marcado. El optimismo ilustrado ha dado paso a una especie de nihilismo, donde el reconocimiento de que no existen valores absolutos ha anunciado la muerte del ser moderno.

El arte mismo por medio de su estética angustiada unas veces, como en el caso de Hamlet y de la forma barroca, apacible otras, como en la música de Mozart; optimista como en el clasicismo del siglo XVIII o pesimista como en el caso del expresionismo del siglo XX, nos enseña él mismo, y desde sus manifestaciones mismas, (y en eso la fenomenología ha sido providencial como método) que es posible mantener el vínculo con la razón, sin reducirse a uno y sólo uno de sus aspectos.

Aunque la puesta en diálogo de la filosofía con el arte dentro de los contextos culturales europeos más influyentes en la Modernidad, tenga ciertas oscuridades en este texto, la filosofía cumple aquí su papel de reflexionar, interpretar y comprender algunos fenómenos estéticos, no para explicarlos desde una teoría, sino para comprenderlos desde una visión fragmentaria y desde una perspectiva cultural múltiple. Por ello el último capítulo es sin lugar a dudas una propuesta ética, dentro de una visión estética de la crisis de nuestra cultura.

Debe haber quedado claro, después de su lectura, que la ética determinada por el cientificismo universalista de la Modernidad, debe ser reemplazada por una ética construida desde una visión estética (no esteticista en sentido reductivo), es decir desde lo otro de la razón y desde la perspectiva cultural diferenciadora. La misma modernidad

³¹⁸ Cfr. STEINER George. *En el castillo de Barba Azul. Aproximaciones a un nuevo concepto de cultura*. Barcelona: Gedisa, 1991.

tecnocientífica ya ha asumido aún desde una ética instrumental, la necesidad de reconocer la diferencia y la diversidad como lo único universalmente válido.

Como lo proponemos en nuestro capítulo introductorio, la reconciliación en la escisión y en la fragmentación, entre ciencia, tecnología, moral y arte, puede ser posible dentro de la propuesta estética, que no excluye la normatividad científica, ni los valores morales, sino que los reconoce en el contexto del mundo vital y como elementos nodales de las redes de sentido cultural.

Una historiografía científicista del arte. Es lo que se ha hecho hasta el momento en las cátedras de historia del arte, la arquitectura o la música, o en la apreciación esteticista de las obras de arte mismas. Lo que hemos desarrollado en este trabajo es una propuesta de educar para la tolerancia y la comprensión, es decir para la vida bella, para construir una cultura del respeto por la diferencia, donde ciencia, moral y arte ocupen sus lugares sin que ninguna de ellas ejerza poder sobre las otras, por medio de esta comprensión particular del movimiento autorreflexivo de la estética moderna.

Nótese por último, que por ninguna parte del texto hablamos de un método único de enseñanza de la estética. Tomamos las obras mismas, realizamos una fenomenología hermenéutica y comunicativa de ellas, y de esa forma, y, a partir de una tesis central, que es el hilo conductor de nuestras investigaciones en este campo, llegamos a la comprensión de una crítica desde las obras de arte, a la cultura moderna de corte racionalista instrumental, crítica que nos muestra cómo el arte nos forma en la tolerancia y en una ética de la diferencia.

BIBLIOGRAFIA GENERAL BASICA Y DE REFERENCIA

ABRAMS Harry N. (Edit) The World of M.C. Escher. New York:

ADORNO Theodor W. Teoría estética. Barcelona: Orbis, 1983

ANDA ALANIS E. Luis Barragan. Clásico del silencio. Bogotá : Escala, 1989

ANGEL Augusto. Hacia una sociedad ambiental. Bogotá : Editorial Labrador, 1990.

_____.La tierra herida. Las transformaciones tecnológicas del ecosistema. Cuadernos Ambientales # 2. Bogotá : Universidad Nacional IDEA y Ministerio de Educación Nacional. 1994

_____.La trama de la vida. Bases ecológicas del pensamiento ambiental. Cuadernos Ambientales # 1. Bogotá : Universidad Nacional IDEA y Ministerio de Educación Nacional. 1993

_____.El retorno a la tierra. Elementos para un método ambiental de análisis. Cuadernos Ambientales # 3. 1993

_____.Etica y Medio Ambiente. Manizales: investigación en Etica Ambiental. 1995. Inédito.

_____.La fragilidad ambiental de la cultura. Bogotá : Universidad Nacional de Colombia, IDEA, 1995

ARGAN Giulio Carlo. El concepto del espacio arquitectónico. Desde el Barroco a nuestros días. Buenos Aires: Nueva Visión. 1982

_____.Historia del arte como historia de la ciudad. Barcelona: editorial LAIA, 1984

AVENDAÑO Delfín. La muerte del arte. in: Revista Argumentos # 8-9. Santafé de Bogotá : Fundación Editorial Argumentos, Agosto de 1984. p.p. 73 a 90

BACH Ana Magdalena. Pequeña crónica. Bogotá : Tercer Mundo, 1987

BACON, Francis. Novum Organum. Aforismos sobre la interpretación de la naturaleza y el reino del hombre. Barcelona: Fontanella S.A. 1979

BACHELARD Gaston. La poética del espacio. México: Breviarios Fondo de Cultura Económica. 1991

_____.La poética de la ensoñación. Bogotá : breviaros Fondo de Cultura Económica. 1993.

BANHAM Reyner. Teoría y diseño arquitectónico en la era de la máquina. Buenos Aires: Nueva Visión, 1965

BARBERO Jesús Martín. Modernidad, Postmodernidad, Modernidades. Discursos sobre la crisis y la diferencia. in: Revista Praxis Filosófica, Nueva Serie, # 2 Cali: Universidad del Valle, marzo de 1992

BARBOSA Ana Mae t.b. Arte-Educação no Brasil.São Paulo: Editora Perspectiva S.A. 1978

BAUDELAIRE Charles. Las flores del mal. Barcelona: Círculo de Lectores, 1966

BEGIN Albert. El alma romántica y el sueño. México: Fondo de Cultura Económica. 1981

BENJAMIN Walter. Obras Escolhidas. Magia e técnica, arte e política. 4a. Edição. São Paulo: Editora Brasileira, 1985

_____.El arte en la época de la reproducción técnica, in; Escritos interrumpidos. Madrid: Taurus, 1978

_____.Orígem do Drama Barroco Alemão. São Paulo: Editora Brasileira.

_____.A modernidade e os modernos. Río de Janeiro: edições Tempo Brasileiro Ltda, 1975

BERGER Gastón. Le Cogito dans la Philosophie de Husserl. Paris: Aubier, Editions Montaigne.1941

BERIAIN Josexo. Representaciones colectivas y proyecto de Modernidad. Barcelona: Anthropos, 1990

BERMAN Marshall. Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad.. Bogotá : Siglo XXI editores, 1991.

_____. Los signos de la Calle. Una respuesta a Perry Anderson, In: Revista Crítica #1, Medellín: 1992.

BEUCHOT M. El porvenir político-cultural y escatológico del hombre según Paul Ricoeur: utopía y ontología. in: ISEGORIA. Revista de Filosofía moral y política. Madrid: Instituto de Filosofía. #5, mayo de 1992. p.p. 134 a 141

BOTERO Darío. Habermas: el Ulises de la razón moderna. in: Cuadernos de Filosofía Latinoamericana. # 50-51. Enero a junio de 1992. Santa fé de Bogotá Universidad Santo Tomás de Aquino. p.p.101 a 125

BRIGGS J. y PEAT D. Espejo y Reflejo. Del Caos al orden (Guía Ilustrada de la teoría del caos y de la ciencia de la totalidad) Barcelona: Gedisa, 1990

BRUNNER José Joaquín. América Latina en la encrucijada de la Modernidad. in: Revista FORO # 20 Santafé de Bogotá , mayo de 1993

_____. Modernidad cultural en América Latina, in: Perfiles Liberales # 25, 1991

BUBNER Rüdiger. Acerca del fundamento del comprender in: ISEGORIA. Revista de Filosofía moral y política. Madrid: Instituto de Filosofía. #5, mayo de 1992. p.p. 5 a 16

CALLINICOS Alex. Contra el Postmodernismo. Una crítica marxista. Bogotá : El Ancora Editores, 1993.

CAMPS Victoria. Historia de la ética. Tres tomos. Barcelona: Crítica, 1989

_____. et al. Concepciones de la ética. Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía T-2. Madrid: Trotta, 1992.

CARRIT F. Introducción a la estética. México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1965

CASSIRER Ernest. La Filosofía de la Ilustración. México: Fondo de Cultura Económica.1981.

CASSIRER E. El problema de la estética en el siglo XVIII in La Filosofía de la Ilustración..Op. Cit.

CERVANTES Miguel de. Obras Completas. Madrid: Aguilar.

CIRICI Alexandre. Picasso. Su vida y su obra. Barcelona: Círculo de Lectores, 1981

CLAVEL J. Masi . Revisión de la heteronomía en diálogo con Paul Ricoeur. in: ISEGORIA. Revista de Filosofía moral y política. Madrid: Instituto de Filosofía. #5, mayo de 1992. p.p.17 a 27

COLLAER Paul. Orientaciones actuales de la Música. Buenos Aires: Editorial Troquel. 1961

COPLAND Aaron. Cómo escuchar la música. Santafé de Bogotá : Fondo de Cultura Económica, 1994

CRUZ VELEZ Danilo. Filosofía sin Supuestos. De Husserl a Heidegger. Buenos Aires: Editorial Suramericana. 1970

DE CANDE Roland. Historia Universal de la Música. Madrid: Aguilar, 1981

DE FUSCO R. Historia y estructura. Teoría de la Historiografía Arquitectónica. Madrid: Alberto Corazón Editor, 1970

DE FUSCO R. La idea de la arquitectura. Historia de la crítica desde Viollet-le-Duc a Pérsico. Barcelona: Gustavo Gili S.A. 1976

DE MURALT André. La idea de la Fenomenología. El ejemplarismo husserliano. México: Centro de estudios filosóficos, UNAM 1963

DELLA CORTE A. y PANNAIN G. Historia de la música. Barcelona: Labor, 1965. Tomos I, II y III.

DELEUZE Gilles y GUATTARI Félix. Qué es la Filosofía. Barcelona: Anagrama. 1993

DERRIDA Jacques. La escritura y la Diferencia. Barcelona: Anthropos, 1989

_____. La desconstrucción en las fronteras de la filosofía. La retirada de la metáfora. Barcelona: 1989

DESCARTES René. Discurso del Método. México: Editorial Porrúa, S.A. Séptima Edición. 1980

_____. Meditaciones Metafísicas. México: Editorial Porrúa, S.A. Séptima Edición. 1980

DIAZ Jorge Aurelio. Descartes Precursor de la Modernidad. in: A propósito de René Descartes y su obra. Bogotá : Norma, Colección Cara y Cruz. 1992.

- DIDEROT Denis. Investigaciones Filosóficas sobre el origen y naturaleza de lo Bello. in: La Enciclopedia. Tomo II, 1752.
- DUFRENNE M. La Obra Musical in: Fenomenología de la experiencia estética. Vol 1. Valencia: F. Torres ed. 1982
- _____. Estética e Filosofia. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981. 2a Edição.
- ECO Umberto. (1984) Obra Abierta. Barcelona: Planeta-Agostini
- _____. El Nombre de la Rosa. Bogotá : Círculo de Lectores S.A. 1984
- _____. La definición del arte. Barcelona: Planeta-Agostini, 1985
- _____. El Péndulo de Foucault. Bogotá : Lumen, 1989
- ELIADE Mircea. Lo sagrado y lo profano. Barcelona: Labor 1985
- FAURE Elie. L'esprit des formes. Francia: Editions jean-Jacques Pauvert, 1966 Tomes I et II
- FERNANDEZ BUEY F. La ilusión del método. Ideas para un racionalismo bien temperado. Barcelona: Crítica, 1991
- FERNANDEZ C. Ch, et al. Modernidad y Postmodernidad en América Latina. Estado del debate. Bogotá : Escala, 1991
- FORKEL J. N. Juan Sebastián Bach. México: Fondo de Cultura Económica, 1978
- FOSTER HAL (comp.) La postmodernidad. Barcelona: Kairós, 1985. Todos los artículos.
- FRANCK Didier. Heidegger et le probleme de l'espace. París: Les Editions de Minuit. 1986.
- FRAMPTON Kenneth. Hacia un regionalismo crítico: seis puntos para una arquitectura de resistencia. in: La Postmodernidad. Selección y prólogo de Hal Foster. Barcelona: Kairós. 1985
- FREUD S. El malestar en la cultura. Madrid: Alianza Editorial, 1970
- GADAMER Hans-Georg. La actualidad de lo bello. Barcelona: Paidós. 1991
- _____. Verdad y Método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica. Salamanca: Sígueme, 1991

GAL Hans. El mundo del músico. Cartas de grandes compositores. México: Siglo XXI Editores, 1983

GARAGALZA Luis. La interpretación de los símbolos. Hermenéutica y lenguaje en la filosofía actual. Barcelona: Anthropos, 1990

_____.GARCIA ASCOT Jomi. Con la música por dentro. México: Martín Casillas Editores, 1982

GARCIA CANCLINI Néstor. Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la Modernidad. México: Grijalbo, 1990

_____.Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización. México: Grijalbo, 1995

_____.Introducción: La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu. in: Bourdieu Pierre: Sociología y Cultura. México: Grijalbo, 1984

GIEDION Sigfried. El presente eterno: Los comienzos de la Arquitectura. Madrid: Alianza editorial, 1992. p.p. 465 a 496

GOMEZ Jorge Iván. España en América. in: Revista NOVUM # 13. Curso de Contexto Modernidad-Postmodernidad. Manizales: Universidad Nacional, Segundo semestre de 1994

GOMEZ-HERAS J.M.G. El apriori del mundo de la vida. Fundamentación fenomenológica de una ética de la ciencia y de la técnica. Barcelona: Anthropos, 1989

GOMEZ-VIGNEZ Mario. Teoría de la Fuga. Cali: Universidad del Valle. Mimeo

GOULD Glenn. Entretiens avec Jonathan Cott Traduit et présenté par Jacques Drillon. Paris: Editions Jean-Claude Larrés. 1983

GRANES José. Newton y el Empirismo. Bogotá : Universidad Nacional de Colombia, 1988.

GRASSI Giorgio.L a costruzione lógica dell'architettura. 1957

GREGOTTI Vittorio. Il Territorio dell'architettura. 1966

GREGOTTI Vittorio.Los materiales de proyectación. en: Teoría de la proyectación arquitectónica. Barcelona: G.G. S.A. 1971

HABERMAS Jürgen. El Discurso Filosófico de la Modernidad. Buenos Aires:Taurus.1989

_____. Teoría de la Acción Comunicativa: Complementos y estudios previos. Madrid: Cátedra, 1989

_____. La modernidad, un proyecto incompleto. in La Postmodernidad. Selección y prólogo de Hal Foster. Barcelona: Kairós. 1985

_____. Modernidad versus Postmodernidad. in: Colombia: El despertar de la Modernidad. Bogotá : Foro Nacional por Colombia, 1991

_____. Conciencia Moral y Acción Comunicativa. Barcelona: Península, 1985

_____. Acerca del uso ético, pragmático y moral de la razón práctica. en: Filosofía # 1 Mérida: Venezuela, 1990

_____. Escritos sobre moralidad y eticidad. Barcelona: Paidós, 1992

_____. Conocimiento e Interés. Madrid: Taurus, 1982

HAUSER Arnold. Historia Social de la Literatura y el arte. Madrid: Guadarrama, 1969.

HEGEL G.F.W. Fenomenología del Espíritu. México: Fondo de Cultura Económica. 1981

_____. Lecciones de Estética. Buenos Aires: Editorial la Pléyade, 1977

_____. De lo Bello y sus formas (Estética) . Madrid: Espasa Calpe. 1977

HEIDEGGER Martín. La Epoca de la Imagen del Mundo. Santiago de Chile: editorial Nascimento. Ediciones de los ANALES de la Universidad de Chile, 1958

_____. La voluntad de poder como arte. in Pérez Mantilla Ramón: Nietzsche. Temis.

_____. Construir, Habitar y pensar. Traducción de Karin S. de Poortere. in: Revista Ingeniar #6 p.p. 49 a 53 y #7 p.p. 19 a 26. Manizales: Universidad Nacional de Colombia, 1991

_____. (1960) Carta sobre el humanismo. Buenos Aires: Edit. Sur

_____. (1983) El ser y el tiempo. México, Fondo de Cultura Económica.

HELLER Agnes. (1991) Historia y Futuro. ¿Sobrevivir la modernidad?. Barcelona: Península.

HERNANDEZ Carlos Augusto. Caracterización de la Teoría Crítica. in: Revista de la Universidad Javeriana. Psicología y Ciencia. Santafé de Bogotá , Ed. Magui Gutiérrez de Salamanca, 1980.

_____.Galileo: Las matemáticas y el Mundo. in: Revista Naturaleza #5 I Semestre de 1990. Bogotá : Universidad Nacional. p.p. 5 a 19 y : Revista NOVUM # 7 Año III. Manizales: Universidad Nacional de Colombia, p.p.31 a 50

HERNANDEZ Miguel Angel. La modernización social y el mundo moderno. In: NOVUM, Revista del departamento de Ciencias Humanas.#5-6 Manizales, Universidad Nacional Seccional, 1990.

HERRERA Daniel. Husserl crítico de Descartes. in: A. Díaz et al: Estudios de Historia de la Filosofía. Cali: Ediciones de la Fundación para la promoción de la Filosofía en Colombia. 1982

_____.Sartre: una libertad situada. in: Cuadernos de Filosofía Latinoamericana. # 50-51. Enero a junio de 1992. Santa fé de Bogotá Universidad Santo Tomás de Aquino. p.p. 47 a 67.

HORKHEIMER M. ADORNO T.W. Dialéctica del Iluminismo. Buenos Aires: Editorial Sur, 1970

HOTTOIS Gilbert. El paradigma bioético. Una ética para la tecnociencia. Barcelona: Anthropos, 1991

HOYOS V. Guillermo. Los intereses de la vida cotidiana y las ciencias. Bogotá : Ediciones de la Universidad Nacional, 1986

_____.El Filósofo: Funcionario de la Humanidad según E.Husserl. In Cuadernos de Filosofía y Letras III-4 Publicación de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de los Andes. Bogotá : Carlos Valencia editores, 1980

_____.La Fenomenología como Método de la Filosofía. In: Cuadernos de Filosofía y Letras VII-1/2 Publicación de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de los Andes. Bogotá : Carlos Valencia Editores, 1984

_____.Postmetafísica vs. Postmodernidad: El proyecto filosófico de la Modernidad. in: Revista Praxis Filosófica, Nueva serie # 2, marzo de 1992. Universidad del Valle. p.p. 3 a 36 y Revista NOVUM # 13 Año 7. Curso de contexto Modernidad-Postmodernidad. Manizales: Universidad Nacional. Comp. NOGUERA Patricia. Segundo Semestre de 1994. p.p. 3 a 22.

_____.Elementos filosóficos para la construcción de una ética Ambiental. i: Memorias Seminario Nacional sobre Ciencias Sociales y Medio Ambiente. Bogotá : ICFES. 1989

_____.Reflexion ética y Cultura. in: Presencias y ausencias culturales.
Bogotá : CORPRODIC, 1993

HUSSERL. Edmund.Lógica Formal y Lógica Trascendental. Ensayo de una crítica de la Razón Lógica. México: UNAM, primera edición en español, 1962

_____.Idées directrices pour une phénoménologie et une philosophie phénoménologique pure. Livre Second: Recherches Phénoménologiques pour la constitution. París: Presses Universitaires de France, 1982

_____.L'Idée de la Phénoménologie.Cinq leçons.Paris: Presses Universitaires de France, troisième édition, 1970

_____.Meditaciones Cartesianas. Madrid: Ediciones Paulinas.1979

_____.La Crise des Sciences Européennes et la Phénoménologie Transcendantale. Gallimard, 1976

_____.La Crisis de las Ciencias Europeas y la Fenomenología Trascendental. Barcelona: Crítica, 1991

_____.Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica. México: Fondo de Cultura Económica, segunda edición en español, 1962

_____.La Filosofía de la Crisis de la Humanidad Europea in Filosofía como Ciencia estricta. Buenos Aires: Editorial Nova.

_____.Investigaciones lógicas. Madrid: Biblioteca de la Revista de Occidente. 1976

_____.Fenomenología de la conciencia del tiempo inmanente. Buenos Aires: Nova

_____.Experiencia y juicio. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1980

IBAÑEZ Luis Carlos. Beethoven o el dolor de la genialidad.. Bogotá : Tercer Mundo Editores. 1993

IRIBARNE Julia.La Intersubjetividad en Husserl. Buenos Aires: Ediciones Carlos Lohlé, primera edición, 1988

JAMESON Frederic. Postmodernismo. El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado. Buenos Aires, Barcelona, México: Paidós Estudio, 1992

JANKE Wolfgang. (1988) Postontología. Traducción e Introducción: Guillermo Hoyos V. Bogotá : oficina de publicaciones de la Universidad Javeriana

JARAMILLO Jaime Eduardo. Modernidad y Postmodernidad en Latinoamérica. Una modernidad Periférica. Bogotá : Universidad Nacional de Colombia, 1995

JARAMILLO Rubén. Crítica del cientifismo en la inteligencia de la Modernidad. in: Argumentos 24/25/26/27. Bogotá : 1990

_____.La postergación de la Modernidad en Colombia. in: NOVUM #5-6. Acerca de la Modernidad. Manizales: Universidad Nacional, 1990

_____.La circunstancia del expresionismo. Revista Argumentos # 8-9. Santafé de Bogotá : Fundación Editorial Argumentos, agosto de 1984. p.p. 11 a 55

_____.Nietzsche: El nihilismo consciente. in: Revista Argumentos # 6-7 Santafé de Bogotá : Fundación Editorial Argumentos, Diciembre de 1983. p.p. 31 a 73

_____.La sociedad y la época de Mozart. in: Revista Argumentos # 31-32. Santafé de Bogotá : Fundación Editorial Argumentos, 1994 p.p. 89 a 112

_____.Colombia: La modernidad postergada. Santafé de Bogotá : Argumentos-Temis ,1994

KANT E. Crítica de la Razón Pura. Estética trascendental y Analítica trascendental. Buenos Aires: Losada S.A. 1938

KANT E. Respuesta a la Pregunta ¿Qué es la Ilustración? in: Revista Argumentos # 14-15-16-17. p. 29. Bogotá : Fundación Editorial Argumentos, 1986

KAUFMANN Emile. La arquitectura de la Ilustración. Editorial Gustavo Gili

KAHN J.S. El concepto de cultura: textos fundamentales. Barcelona: Anagrama, 1975

KLEPP L.S. Richard Rorty: Filósofo de la paradoja. in: Revista Facetas.

KOYRE Alexandre. Del Mundo cerrado al universo infinito. Madrid: Siglo XXI, 1979

KUNDERA Milán. Novelas contra el mundo. in: Magazín literario de El Espectador. Bogotá : 1989

- _____.El arte de la novela. Barcelona: Tusquets, 1987
- _____.Los testamentos traicionados. Barcelona: Tusquets, 1993
- LANDGREBE Ludwig. El camino de la Fenomenología. El problema de la Experiencia originaria. Buenos Aires: Editorial Suramericana, 1968
- _____. Fenomenología e Historia. Venezuela: Monte Avila Editores, 1975
- LAVAGNE André. Chopin. Madrid: Espasa Calpe, 1978
- LEVIN D.M. La fenomenología en América. in: ISEGORIA. Revista de Filosofía moral y política. Madrid: Instituto de Filosofía. #5, mayo de 1992. p.p. 119 a 133.
- LOPEZ Julio. La música de la modernidad (De Beethoven a Xenakis) Barcelona: Anthropos, 1984
- LINAZASORO J. El Proyecto clásico en Arquitectura
- LYOTARD J. F. La condición Postmoderna. Madrid: Cátedra, 1986
- MANN Thomas. Doctor Faustus. Barcelona: Plaza y Janés. 1982
- _____.Meditaciones de un apolítico.
- _____.Relato de mi vida. Barcelona: Salvat Editores. 1971
- MARGOT Jean Paul. La modernidad. Una ontología de lo incomprensible. Cali: Editorial Facultad de Humanidades, 1995
- MARQUEZ Raúl. El límite. Análisis comparativo de tres modelos de la racionalidad práctica y de sus fronteras. in: Cuadernos de Filosofía Latinoamericana. # 50-51. Enero a junio de 1992. Santa fé de Bogotá Universidad Santo Tomás de Aquino. p.p.127 a 134.
- MATE R. La razón de los vencidos. Barcelona: Anthropos, 1991.
- MERLEAU-PONTY M. Fenomenología de la percepción. Barcelona: Península, 1975
- MENUHIN Y. y DAVIS C. La música del hombre. U.S.A.:Fondo Educativo Interamericano S.A.1981
- MEURIS Jacques. René Magritte. Colonia: Taschen, 1993
- MUNIZ DE REZENDE Antonio. Campinas: Papirus, 1982.

NIETZCHE Friederich. Voluntad de poderío. Madrid: Edaf 1981

NOGUERA Patricia. Fundamentos sociales, políticos, económicos y filosóficos de los estilos arquitectónicos de la Edad Media. Manizales: Universidad Nacional, 1983. y, publicado en forma resumida en: Cuadernos de investigación CINDEC # 5. Manizales: Universidad Nacional. octubre de 1984.

_____.Hacia una visión crítica de la Modernidad. in: NOVUM #5-6. Acerca de la Modernidad. Revista del departamento de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional, Seccional Manizales. Manizales: Universidad Nacional, 1990

_____.El sentido de la fórmula y su nexo con la modernidad científica. in: NOVUM #7, Pedagogía de las ciencias físico-matemáticas. Manizales: Universidad Nacional, 1991

_____.Mozart: Espíritu Moderno. NOVUM #8. Revista Monográfica, Manizales: Universidad Nacional, 1991

_____.Modernidad, Cultura y Diversidad: hacia una fenomenología de la reconciliación. in: NOVUM #9 Cultura y Diversidad, 500 años de Historia, Manizales: Universidad Nacional, 1992

_____.Aproximaciones a una teoría crítica del espacio moderno. Manizales: Universidad Nacional, 1989

_____.La experiencia musical: una experiencia reconciliadora. Libro inédito.

_____.El concepto de espacio en la modernidad. in: HIPSIPILA. Revista cultural de la Universidad de Caldas. V.1. # 2 Manizales, enero-abril de 1988. p.p.61 a 66. e in: DANA Documentos de Arquitectura Nacional y Americana # 23. Chaco, Argentina, 1987. p.p. 92 a 96

_____.El concepto de espacio en la modernidad. Texto ampliado. in: Encuentro de programas de Teoría. Manizales, Universidad Nacional, 1985.

_____.El concepto de espacio en la modernidad y perspectivas para América latina. in: Revista Proa # 370 nacional y 50 internacional. Bogotá : abril de 1988. p.p. 49 a 55. e in: Corrientes actuales y rumbos posibles de una arquitectura latinoamericana. Memorias del III Encuentro de Arquitectura Latinoamericana. Manizales: Universidad Nacional, abril 9 al 11 de 1987.p.p. 37-39

_____.Identidad y Diferencia en la Fenomenología Trascendental. Tesis para optar el título de magister en Filosofía de la Universidad Nacional, Manizales, Universidad Nacional, 1992

_____.y HENAO Gustavo.La crisis de la estética Musical en el Doctor Faustus de Thomas Mann. in: Revista Anfora #1. Manizales: Universidad Autónoma. 1993

_____.Cultura y Corporeidad: El juego como posibilidad de construcción cultural. Manizales, 1995. Inédito.

_____.Educación estética y fenomenología. Problemas filosóficos fundamentales de la educación estética en la modernidad. Tesis de doctorado. Campinas: Universidad Estatal de Campinas, Brasil.1995.Inédita. Presentada y aprobada en pre-defensa, el 23 de noviembre de 1994.

_____.La fenomenología husserliana y el problema de la historia. Campinas: Universidad estatal de Campinas, diciembre de 1994. Inédito

_____.Las pasiones del Alma. Influencia cartesiana en Fedra de Jean Racine. Campinas: Universidad estatal de Campinas, junio de 1994. Inédito.

_____.El territorio ético. Desolación cultural y crisis ambiental in: Cuadernos de Epistemología Ambiental # 3. Manizales: Instituto de Estudios Ambientales IDEA, Universidad Nacional CINDEC. Centro de publicaciones. 1996

_____.El territorio perdido. Disolución del otro, Ilusión del yo. in: Revista sobre cultura y droga # 2. Universidad de Caldas, 1995

_____.La Pasión y la Emoción en los procesos educativos. Manizales: Universidad Javeriana - Universidad de Caldas. Maestría en Educación. Conferencia inaugural. Octubre de 1995. Inédito.

_____.y ECHEVERRI Jorge. El paraíso perdido. Ensayo sobre la crisis de la poesía en la modernidad. Campinas-Manizales, 1995

_____.Ética y manejo del paisaje. Conferencia dictada en el Seminario Latinoamericano Regional sobre Arquitectura Paisajista. Universidad del Valle, junio de 1993.

_____.Hacia una ética del respeto ambiental. in: Revista Anfora # 2. Manizales: Universidad Autónoma, Segundo semestre de 1993.

_____.y ECHEVERRI Jorge. Ideas acerca del concepto de Cultura. in: Revista Anfora # 3. Manizales: Universidad Autónoma. Primer semestre de 1994

_____.La Crisis del Medio Ambiente en la Modernidad: urgencia de una nueva eticidad. in: Memorias del Primer Seminario Latinoamericano sobre Hábitat Urbano y Medio Ambiente, Bogotá : ICFES. 1991. p.p. 53 a 58

_____.Arquitectura, Etica y Medio Ambiente. in: Memorias Primer Seminario Nacional sobre Hábitat Urbano y Problemática Ambiental. Bogotá : ICFES, 1989

_____.Eticidad y Medio Ambiente: Enfoque desde la modernidad y la postmodernidad. in: Anotaciones sobre Planeación # 42. Medellín: Universidad Nacional de Colombia, Posgrado en Planeación urbano regional. 1995

_____.El paradigma tecnológico y la ética ambiental. in: Memorias Seminario Municipio y Medio Ambiental. Manizales, Universidad Nacional y SCA. Noviembre 12 de 1993 p.p. 45 a 52

_____.La constitución del sujeto y el objeto en la Filosofía Moderna. in: Cuadernos de Epistemología Ambiental #1 Universidad Nacional Sede Manizales, CINDEC e Instituto de Estudios Ambientales IDEA, 1994. p.p. 35 a 40.

_____.La constitución del sujeto y del objeto en las ciencias ambientales. in: Memorias Seminario sobre Epistemología Ambiental. Manizales: Universidad Autónoma, 1993

_____.Ciencia Moderna y Epistemología Ambiental. Una mirada crítica al concepto de ciencia en Descartes, Husserl y Habermas. in: Cuadernos de Epistemología Ambiental # 2. Manizales: Instituto de Estudios Ambientales IDEA, CINDEC Universidad Nacional. 1995. p.p. 115 a 136

_____.La educación ambiental en la historia de la educación en Colombia. Ponencia presentada al II Congreso Iberoamericano de Historia de la Educación en América latina. Campinas: Universidad Estatal de Campinas, Septiembre de 1994. p.p. 3

_____.Reflexiones en torno a la técnica. in: Revista Ingeniar. Manizales: Universidad Nacional, Agosto-Octubre de 1990, año 2 # 4. p.p.58 a 61

_____.Modernidad-Postmodernidad: Movimiento crítico del arte moderno.in: Revista NOVUM # 13. Manizales: Universidad Nacional, Segundo Semestre de 1994.

_____.y OSPINA H. Carlos A.. El sentido de las Humanidades en la formación profesional. in: NOVUM # 1. Manizales: Universidad Nacional de Colombia, 1986

_____.La circunstancia del Barroco. Ciclo de Conferencias dictadas en la sala de música del Banco de la República. Manizales, Caldas. Inédito

NORBERG-SCHULZ Christian. Existencia, espacio y Arquitectura.Barcelona; Blume, 1975

NORBERG-SCHULZ Christian. Intentions in Architecture. 1963

OSPINA H. Carlos A. Martin Heidegger: una vida para el pensar. in: Revista NOVUM # 11. Manizales: Universidad Nacional de Colombia, Primer semestre de 1993.

_____.Poesía y Silencio. in: Revista Aleph # 95. Manizales, 1995. p.p. 7 a 15

_____.Los fundamentos históricos de la ciencia moderna. in:Modernización, Modernidad y Postmodernidad. Memorias Seminario Nacional. Manizales: Universidad de Caldas, 1994. p.p. 1 a 13

PEDOE Dan. La geometría en el arte.Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1979.

PEREDA C. La identidad en conflicto. in: ISEGORIA. Revista de Filosofía moral y política. Madrid: Instituto de Filosofía. #5, mayo de 1992. p.p. 160 a 166

PERGOLIS Juan Carlos. Sobre lo Clásico en la arquitectura. Bogotá : Universidad Nacional,1986

_____.Express. Arquitectura, Literatura, Ciudad. Santafé de Bogotá : Universidad Católica, 1995

_____.Las otras ciudades. Santafé de Bogotá : Universidad Nacional de Colombia, 1995

PINI Ivonne (comp.) Arte y Arquitectura Latinoamericana. Santafé de Bogotá : Universidad Nacional, 1985

PORTOGHESI. P. Después de la Arquitectura Moderna

RICOEUR Paul. Soi-même comme un autre. Oerís: Ed. du Seuil, 1990

_____.Hermenéutica y Acción. Buenos Aires: Docencia, 1985

RINCON Carlos: La no simultaneidad de lo simultáneo. Postmodernidad, globalización y culturas en América Latina. Bogotá : Universidad Nacional de Colombia, 1995

ROGERS E. Experiencias en Arquitectura.

ROMERO José Luis. Latinoamérica: Las ciudades y las Ideas. México: Siglo XXI editores, 1984

_____.Estudio de la mentalidad burguesa. Madrid: Alianza Editorial, 1987.

RONDEROS J. NOGUERA P. ECHEVERRI J. ESCOBAR G. Escenarios culturales de la droga en Manizales. Manizales: Editorial Universidad de Caldas, 1995

RORTY Richard. Contingencia, Ironía y Solidaridad. Barcelona: Paidós, 1991

_____. La filosofía y el espejo de la naturaleza. Madrid: Cátedra, 1983

ROSSI A. La Arquitectura de la ciudad. Barcelona: Gustavo Gili S.A., 1982

ROSSI A. Una arquitectura para los museos. en: Teoría de la proyectación arquitectónica. Barcelona: G.G. S.A. 1971

SALABERT Pere. Estética del todo o teoría de lo "light". Valencia: Centro de semiótica y teoría del espectáculo. 1989

SALAZAR Adolfo. La Música orquestal del siglo XX. México: Breviarios Fondo de Cultura Económica, 1967

SALVAT Editores S.A. Los Grandes Compositores de la música. Pamplona: Ediciones Salvat S.A. 1981. Tomos I a VI

_____. Los grandes Temas de la Música. Pamplona: Ediciones Salvat S.A. 1985. Tomos I a III

_____. Historia del Arte. Barcelona-México: Salvat Editores S.A. 1976. Tomos I a XII

SCHILLER Friederich. Cartas sobre la educación estética del hombre. Barcelona: Anthropos, 1990

SHAKESPEARE, William. Obras Completas. Madrid: Aguilar, 1967

SAN MARTIN Javier. Ética, antropología y filosofía de la historia. Las Lecciones de Husserl de Introducción a la ética del Semestre de Verano de 1920. in: ISEGORIA. Revista de Filosofía moral y política. Madrid: Instituto de Filosofía. #5, mayo de 1992.p.p.43 a 77.

SALDARRIAGA Alberto. Arquitectura Fin de Siglo: Un manifiesto de ausencia. Santafé de Bogotá : Editorial Universidad Nacional, 1994

SEMERANI Luciano. Racionalidad de la proyectación arquitectónica. en: Teoría de la proyectación arquitectónica. Barcelona: G.G. S.A. 1971

SPIEGELBERG H. *The Phenomenological Movement. A Historical Introduction.* The Hage: Martinus Nijhoff. Vol I and II.

STEINER G. *En el Castillo de Barba Azul. Aproximaciones a un nuevo concepto de Cultura.* Barcelona: Gedisa, 1991

_____. *Largo viaje de un día hacia la luz.* in: *Gaceta*, # 12. Bogotá 1991-92

STEINITZER Max. *Beethoven.* México: Breviarios Fondo de Cultura Económica, 1975

SULLIVAN, L. *Charlas con un Arquitecto*

TAFURI Manfredo. *Las estructuras del lenguaje en la Historia de la Arquitectura Moderna.* en: *Teoría de la proyectación arquitectónica.* Barcelona: G.G. S.A. 1971

_____. *Teorías e historia de la arquitectura (Hacia una nueva concepción del espacio arquitectónico)* Barcelona: LAIA

TEDESCHI E. *Teoría de la Arquitectura.* Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1982

TILLICH Paul. *Teología del expresionismo.* in: *Revista Argumentos* # 8-9. *Santafé de Bogotá : Fundación Editorial Argumentos, Agosto de 1984.* p.p. 95 a 119

TORO Jorge Hernán. *Luz e iluminismo: dialéctica de la revelación. Ensayo sobre el concepto fichteano de luz.* in: *Revista Argumentos* # 31-32. *Santafé de Bogotá : Fundación Editorial Argumentos, 1994* p.p. 11 a 28

VALERY Paul. *Una visión de Descartes.* in: *A propósito de René Descartes y su obra.* Bogotá : Norma, Colección Cara y Cruz. 1992.

VIARIOS. *Sergio Rabade. Razón y Método. Una investigación filosófica de la historia de la modernidad.* in: *Revista Anthropos* # 108. Barcelona: Anthropos, 1990

VATTIMO Gianni, ROVATTI Pier Aldo (eds) *El pensamiento débil.* Madrid: Cátedra, 1990

_____. *El fin de la Modernidad.* Barcelona: Gedisa, 1985

_____. *La sociedad transparente.* Barcelona: Paidós, 1990

_____. *En torno a la postmodernidad.* Barcelona: Anthropos, 1990

_____ .Hermenéutica y Racionalidad. Bogotá : Norma 1994

VENTURI R. Complejidad y Contradicción en Arquitectura

VILLALBA Julio César. Zaratustra, una presentación. in: Revista Argumentos # 6-7 Santafé de Bogotá : Fundación Editorial Argumentos, Diciembre de 1983. p.p. 91 a 144

VIVIESCAS Fernando y GIRALDO Fabio (comps). Colombia: El despertar de la Modernidad. Santafé de Bogotá : Foro Nacional por Colombia, 1991. Todos los artículos.

_____ .El medio ambiente urbano en Colombia: El espacio para una convocatoria ciudadana. in: Revista NOVUM # 13. Curso de Contexto Modernidad-Postmodernidad. Manizales: Universidad Nacional Seccional Segundo Semestre de 1994

VON MARTIN Alfred. Sociología del Renacimiento. México: Fondo de Cultura Económica, s.f.

WALEY Daniel. Las ciudades-república italianas. Madrid: Guadarrama, 1969

WAISMAN M. La Estructura Histórica del entorno. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

WEISBACH Werner. El barroco de la contrarreforma. Madrid: Espasa Calpe, 1948

WILLET John. El rompecabezas expresionista. Madrid: Guadarrama, 1970

WOLFFLIN Heinrich. Renacimiento y barroco. Barcelona: Paidós. 1989

WORRINGER ,W. Naturaleza y abstracción. México: Fondo de Cultura Económica

WRIGHT ,. F.LI. The Future of Architectura

ZERBST Rainer. Antoni Gaudí.España: Taschen, 1991

ZEVI, B. Poética de la Arquitectura Neoplástica.

_____ .Saber ver la Arquitectura . Buenos Aires: Editorial Poseidón, 1951

Esta edición se terminó de imprimir en los Talleres del Centro de Publicaciones de la Universidad Nacional de Colombia Sede Manizales, en el mes de agosto de 1998