

“...como a un caballo grande y noble pero entorpecido por su misma grandeza y que necesita ser agujoneado por una especie de TÁBANO, así el dios me ha colocado junto a la ciudad para despertarlos, persuadirlos, y reprocharlos uno a otro...”

Platón

Apología de Sócrates

Centro de Estudiantes de Filosofía
Facultad de Filosofía y Letras
Pontificia Universidad Católica Argentina

Av. Alicia Moreau de Justo 1500 P.B.
Edificio San Alberto Magno
C.P. 1107
Buenos Aires
Argentina

Dirección electrónica: revista_tabano@uca.edu.ar
<https://erevistas.uca.edu.ar/index.php/TAB>
Teléfono: (5411) 4338-0686 (int. 686)

Revista indizada en el Catálogo LATINDEX, DOAJ, MLA - Modern Language Association Database, Philosopher's Index, REDIB, CORE, LatinREV, Núcleo Básico de Revistas Científicas Argentinas y ERIH PLUS. Puede consultarse también en el Repositorio Institucional de la universidad (<https://repositorio.uca.edu.ar>), asociado a la Base de Datos Unificada del SIU y a EBSCO Host.

Los autores de los artículos publicados en el presente número ceden sus derechos a la editorial, en forma no exclusiva, para que incorpore la versión digital de los mismos al Repositorio Institucional “Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina” como así también a otras bases de datos que considere de relevancia académica.

ISSN 2591-572X

TÁBANO

Revista de Filosofía

Buenos Aires

ISSN 2591-572X



Número 21

Enero-junio

2023

Centro de Estudiantes de Filosofía
Facultad de Filosofía y Letras
Pontificia Universidad Católica Argentina

La Revista "Tábano" es la publicación anual del Centro de Estudiantes de Filosofía de la UCA.

Aspira a ser un verdadero reflejo de las inquietudes filosóficas de los estudiantes de nuestra Facultad, tratando de no constreñirse a ningún área, tema o corriente particulares. Busca, abrevando de la tradición, abrirse a los más diversos pensamientos filosóficos hasta convertirse en un lugar de encuentro vivo, un hogar para quienes hoy se atreven a pensar trascendiendo: pensar al hombre, su mundo y su Dios.

"Tábano" es una revista de frecuencia semestral. Las opiniones vertidas por los autores reflejan su criterio personal, por lo que la revista no se hace responsable por las mismas.

AUTORIDADES DE LA PONTIFICIA
UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA

RECTOR

Dr. Miguel Ángel Schiavone

VICERRECTORES

Dra. María Clara Zamora

Pbro. Gustavo Boquín

AUTORIDADES DE LA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DECANA

Dra. Olga Lucía Larre

SECRETARIO ACADÉMICO

Lic. Gustavo Hasperué

DIR. DEL DEPTO. DE FILOSOFÍA

Dr. Federico Raffo Quintana

“TÁBANO”

REVISTA DE FILOSOFÍA - PUBLICACIÓN DEL CENTRO DE ESTUDIANTES DE FILOSOFÍA DE LA UCA
REVISTA DE FILOSOFIA - PUBLICAÇÃO DO CENTRO DE ESTUDANTES DE FILOSOFIA DA UCA
ISSN 2591-572X

DIRECTOR

Mateo Belgrano

EDITORES RESPONSABLES

Juan Solernó y Felipe Matti

EDITOR EJECUTIVO

Mauro Guerrero

SECRETARÍA DE REDACCIÓN

Francisco Llambías, Bianca Agostinelli, Facundo Torres Brizuela

COMITÉ EDITORIAL INTERNO

Juan I. Blanco Ilari (*Universidad Nacional General Sarmiento, Argentina*)

Oscar M. Esquisabel (*Universidad Nacional de la Plata - Universidad Nacional de Quilmes, Argentina*)

Martín Grassi (*Universität Bonn, Alemania*)

Marcos Jasminoy (*Universidad de Buenos Aires - Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires, Argentina*)

Olga Larre (*Pontificia Universidad Católica Argentina, Argentina*)

Marisa Mosto (*Pontificia Universidad Católica Argentina, Argentina*)

Luis R. Rabanaque (*Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires - Pontificia Universidad Católica Argentina, Argentina*)

Federico Raffo Quintana (*Pontificia Universidad Católica Argentina, Argentina*)

María G. Rebok (*Universidad Nacional de San Martín, Argentina*)

Ignacio Silva (*Universidad Austral, Argentina*)

Martín Buceta (*Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires, Argentina*)

Juan Torbidoni (*Pontificia Universidad Católica Argentina, Argentina*)

COMITÉ ASESOR EXTERNO

Jean Grondin (*Université de Montréal, Canadá*)

Mauricio Beuchot (*Universidad Nacional Autónoma de México, México*)

Ildelfonso Murillo y Murillo (*Universidad Pontificia de Salamanca, España*)

Ricardo Vélez Rodríguez (*Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil*)

Jacob Buganza (*Instituto de Filosofía, Universidad Veracruzana, México*)

Román Alejandro Chávez Báez (*Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México*)

Aníbal Fornari (*Universidad Católica de Santa Fe, Argentina*)

Néstor Corona (*Pontificia Universidad Católica Argentina, Argentina*)

Luis Balaña (*Pontificia Universidad Católica Argentina, Argentina*)

SUMARIO

TÁBANO 21 (ENERO-JUNIO 2023)

ARTÍCULOS

Atravesando vida y pensamiento.

La teoría de imaginación cíclica de Gilbert Simondon

Kristupas Sabolius.....8

Hacia una arqueología del Sí mismo.

Variaciones sobre la pasividad en la fenomenología de Michel Henry

Micaela Szeftel.....26

La triple funcionalidad del acontecimiento.

Juan Pablo Esperón.....43

La obediencia como rebelión.

L’homme révolté de Albert Camus a 70 años de su publicación (1951-2021)

Marisa Mosto.....51

Photogénie o qué expresa la imagen del cine mudo

Felipe A. Matti.....64

Reseñas bibliográficas.....81

KRISTUPAS SABOLIUS

INSTITUTE OF PHILOSOPHY – VILNIUS UNIVERSITY

ATRAVESANDO VIDA Y PENSAMIENTO. LA TEORÍA DE IMAGINACIÓN CÍCLICA DE GILBERT SIMONDON

TRAVERSING LIFE AND THOUGHT. GILBERT SIMONDON'S THEORY OF CYCLIC
IMAGINATION

kristupas.sabolius@fsf.vu.lt

Recepción: 17/03/2022

Aceptación: 05/05/2022

Traducción de Felipe A. Matti (Pontificia Universidad Católica
Argentina)¹
mattifelipeandres@uca.edu.ar

RESUMEN

La pobremente examinada teoría de la imaginación de Simondon revela interesantes posibilidades. Por un lado, basando la función de las imágenes en la idea de ciclo, ella provee un intento de reconciliación entre las posturas que privilegian ya sea la reproducción o la creatividad. Por otro lado, su mirada podría también ser concebida como una seria alternativa a varias posiciones teóricas que caracterizan el problema de la imaginación estrictamente a partir de la dicotomía entre el sujeto individual y los imaginarios sociales. El artículo propone una lectura de las conferencias de Simondon dadas entre 1965 y 1966 en Sorbona en el más amplio contexto de su pensamiento y delinea el rol de la imaginación que excede al sujeto imaginante, así como también establece el modo de correlación con el medio asociado, el cual realiza el condicionamiento de su potencialidad. Rechazando la primacía de la representación, la mirada de Simondon le permite a uno desarrollar la conclusión que la imaginación puede ser atribuida a todos los seres vivientes y concebida como la función de la vida.

PALABRAS CLAVES

Imaginación, medio, potencialidad, imagen, ciclo, anticipación, simbolización, invención.

ABSTRACT

Be aware Simondon's poorly examined theory of imagination reveals a number of interesting possibilities. On the one hand, by grounding the function of images within the idea of a cycle, it provides an attempt of reconciliation between the assumptions that privilege either reproduction or creativity. On the other hand, his

¹ El presente artículo fue originalmente publicado en inglés en: Sabolius, K. (2019). Traversing life and thought: Gilbert Simondon's theory of cyclic imagination. *Social Imaginaries*, n. 5.2, pp. 37-57.

view might also be conceived as a serious alternative to various theoretical stances that characterize the problem of imagination strictly within a dichotomy between individual subject and social imaginaries. The paper proposes a reading of Simondon's lectures given between 1965 and 1966 in Sorbonne in the broader context of his philosophy and outlines the role of imagination that exceeds imagining subject as well as establishing the mode of correlation with associated milieu, which performs the conditioning of its potentiality. Rejecting the primacy of representation, Simondon's take enables one to draw the conclusion that imagination can be attributed to all living beings and conceived as the function of life.

KEYWORDS

Imagination, milieu, potentiality, image, cycle, anticipation, symbolization, invention.

I. INTRODUCCIÓN: ¿QUÉ YACE ENTRE REPRODUCCIÓN Y CREATIVIDAD?

En *Imaginación e invención* (2012),² basado en las conferencias dadas en Sorbona entre 1965 y 1966, Gilbert Simondon se embarca en sugerir una nueva teoría de la imaginación, la cual había sido previamente analizada de manera insuficiente. Ya desde el comienzo, el texto manifiesta su resolución a descartar los argumentos que caracterizan el problema de la imaginación estrictamente en términos de mente individual, teoría de las facultades o el presunto problema del sujeto. Tal como se lee en las primeras líneas de la introducción, Simondon (2013, p. 13) busca oponerse a las observaciones articuladas por Jean Paul Sartre, quien, en su influyente trabajo *Lo imaginario*, enfatiza el rol hermético de la consciencia y la función "irrealizante" de la imaginación que emerge en su plano. De acuerdo con este, hay cuatro principales características que definen el particular estatus de la imagen: 1) la imagen es una forma de la consciencia; 2) la imagen es un fenómeno cuasi-observacional; 3) la consciencia de la imaginación propone su objeto como inexistencia; 4) la consciencia de la imaginación es espontánea (Sartre, 1964, pp. 10-28). Imaginar es concebido como una alineación intencional, nihilista y espontánea, que se constituye sobre la base de actos separados, de manera que la imaginación no se mezclaría con la percepción, como el agua y el aceite.

Pensar la imaginación como determinada en relación y en contraste con la percepción, significa no sólo reducir el problema de la imagen al campo de la consciencia individual; sino que también presupone la imperfección intrínseca de la imaginación como la función de la insuficiencia, que parece contradecirse con tanto las capacidades epistemológicas o cognitivas más privilegiadas (la percepción, la intelección) y el estatus ontológico (lo real, el Ser o la verdad). Tal como Sartre sabidamente señaló,

el objeto de la percepción desborda constantemente de la consciencia; el objeto de la imagen nunca es nada más que la consciencia que de aquello se tenga; se define por esta consciencia: de una imagen no se puede aprender nada que no se sepa ya. (Sartre, 1964, p. 20)

Por el contrario, ha habidos frecuentes intentos de restaurar el valor de la imaginación a partir de su potencia creativa. En esta perspectiva, el concepto de imaginación productiva de Immanuel Kant fue un punto de inflexión en la historia de la filosofía. Al describir el rol de

² Para las referencias bibliográficas que no sean artículos se emplearán traducciones disponibles en la lengua castellana. Dado que el autor del artículo trabaja con la bibliografía en su lengua original, la misma se mantendrá en las referencias bibliográficas, siendo las utilizadas en la traducción explicitadas en un anexo bibliográfico. [N.T].

Einbildungskraft a través de la función del esquematismo trascendental, que delinea las trayectorias de la percepción *a priori*, esbozando la multitud sensorial en modelos de unidad sintetizada, también sentó las bases para el reconocimiento de la imaginación como la capacidad que precede la percepción y, consecuentemente, escapa a la función de la mera reproducción. Sin entrar en mayor detalle sobre los varios desarrollos de esta premisa (desde el entendimiento del “primer agente” en los escritos de Coleridge hasta la idea de imaginario radical de Cornelius Castoriadis), uno puede recordar un caso particular de imaginación creativa que ganó considerable importancia dentro del contexto de la filosofía francesa y que presumiblemente influyó el pensamiento de Simondon. Si bien no hay claras referencias a Gaston Bachelard en *Imaginación e invención*, el comentarista Jean-Yves Chateau (2008, p. XXI) señala que todos los trabajos de Bachelard, con particular énfasis en *Psicoanálisis del fuego* (Bachelard, 1966), fueron incluidos en la bibliografía recomendada del curso dictado en Sorbona. Simondon puede haber simpatizado con la postura de Bachelard en torno a la imaginación poética y material, como emergente de la fluidez y capacidad de maleabilidad del desarrollo creativo, el cual es un contrapeso de los patrones reproductivos del comportamiento psíquico, así como también de la primacía de las formas perceptuales. Tal como leemos en *La tierra y los ensueños de la voluntad*, la imagen puede preceder la percepción, “como una aventura de la percepción” (Bachelard, 1991, p. 10). Richard Kearney señala que “mientras que Sartre usualmente parece ver a la imaginación como un modo particular de intencionalidad, que lleva al descubrimiento del fundamental poder de negación de la consciencia, Bachelard revierte el énfasis y ve a la negación como uno de tantos poderes de la imaginación” (Kearney, 1998, p. 92). Como será discutido más adelante, es primordialmente la apertura de las estructuras mentales, articuladas dentro de la imaginación, la que constituye el principal interés de la teoría de la imagen de Simondon. Si la existencia imaginativa es para Sartre “fundamentalmente ipsorelativa”, Bachelard propone la modalidad de la imaginación como “aliorelativa”, es decir, “intencionalmente dirigida hacia el otro, en vez de a sí misma” (Kearney, 1998, p. 92). Esta tendencia de concebir la imagen como un mecanismo para incluir la otredad juega un rol crucial en *Imaginación e invención*.

Más allá de un posible interés en las miradas de Bachelard, ellas fueron tan solo parcialmente suficientes para explicar la complejidad de la teoría de la imaginación de Simondon. El no estaba satisfecho con aceptar en su totalidad ninguna de las dos perspectivas que presumen una polaridad pre-constituida entre imitación y novedad. El objetivo de *Imaginación e invención* consiste en los esfuerzos para luchar contra todas las posturas teóricas que destacan solamente una función prominente de la imaginación -ya sea de la reproducción o de la pura creatividad. Uno puede fácilmente notar que su punto de partida descansa en un genuino interés en el origen de la invención. La invención, sin embargo, no debería pensarse ingenuamente, sin considerar su relación dialéctica con la reproducción. El rechazo de esta dicotomía resuena en los debates contemporáneos acerca de la naturaleza autónoma de las imágenes, los cuales son articulados por los partidarios de la “teoría de lo imaginal” en oposición al “imaginario social” o “imaginación subjetiva”. Partiendo mayormente de la tradición filosófica musulmán sufista (Corbin 1979) “el concepto de lo imaginal enfatiza la centralidad de las imágenes, y no la facultad o el contexto que las produce; por lo tanto, no se asume nada respecto de la característica individual o social de dicha facultad” (Bottici, 2014, p. 5). Es principalmente esta “tercera” naturaleza de la imaginación la que ofrece a Simondon el respaldo fundamental que le permite escapar al círculo vicioso de la repetición y la innovación. En este sentido, su postura es aún más radical, en tanto que no se limita solamente a la dialéctica de lo social y lo individual. El primer capítulo de la introducción traza el

estatus de la imagen como una realidad intermediaria entre “objeto y sujeto”, “concreto y abstracto”, “pasado y futuro” (Simondon, 2013, pp. 13-25), llevando, hacia el final del libro, al reconocimiento de la imaginación como fundamental y, sobre todo, como una relacionalidad que define la interacción creativa entre todos los seres vivos y sus medios. Por otro lado, es precisamente debido a esta última tendencia, tal como señala Daniela Voss, que, si bien Simondon “presta bastante atención a la lógica interna de la invención, desarraiga completamente el contexto socio-político y económico” creando una “concepción cuasi-biológica de la evolución técnica” (Voss, 2019, p. 1). En efecto, Simondon no considera las motivaciones económicas y los intereses socio-políticos que incitan directamente la invención, limitando su análisis a una interpretación de aquello que se destaca como medio.

En lo que respecta al empleo terminológico, es menester remarcar una cosa desde el principio. Si bien Simondon abre su análisis introduciendo las polémicas en torno al significado de “imaginación”, atrapada en la órbita de la función psicológica, raramente emplea este término a lo largo del texto; en cambio, el término “imagen” puede encontrarse en prácticamente todas las páginas del libro. Simondon no provee una clara explicación para tal elección, su intención puede vislumbrarse en su interacción con las controversias de la postura sartreana. El texto *Imaginación e invención* puede interpretarse como un intento emancipatorio – el ir más allá de la “consciencia imaginante” (Simondon, 2013, p. 13), como formuló célebremente Sartre. El énfasis es claro – la ambigüedad de la palabra “imagen” permite concebirla como una entidad tanto mental como material, un *medium* verdaderamente transitorio que puede incluir los dominios tanto del individuo como de su entorno [*milieu*]. Es posible que, para Simondon, “imaginación” tenga connotaciones de naturaleza subjetiva, mientras que “imagen”, al cumplir el rol intermediario mencionado más arriba, puede ser visto como un ente independiente de lo individual, y por lo tanto que actúa como el mecanismo de inclusión de la alteridad. Sin embargo, “la teoría de las imágenes” puede verse como “la teoría de la imaginación”, que requiere una renovación del mismísimo significado de la imaginación.

Por otro lado, esto provoca importantes consecuencias: el plantea la cuestión de entender en qué sentido imagen puede tener una ontología mental y material —un problema que ha sido estudiado en el contexto de los estudios visuales. A expensa de la larga tradición desde Platón hasta W. J. T. Mitchell y Gottfried Boehm, la pregunta es cómo sobrevenir la naturaleza “indicativa” de las imágenes. Como Emmanuel Alloa sugiere (2015, p. 19), la indicativa es

ciertamente no sólo la única modalidad de la imagen; sino que parecería ser también el subjuntivo otra modalidad: la imagen abre el espacio de la posibilidad entre un ‘era este camino’ y un ‘nunca será este camino’. Esto concierne obviamente el dominio de las imágenes artísticas en general, y especialmente aquellas de la modernidad, donde los valores como la ambigüedad, la indeterminación y la apertura han devenido de la mayor importancia. (Alloa, 2015, p. 19)

Como veremos a continuación, la característica semi-determinada de las imágenes es también el corazón de la teoría de Simondon, quien añade a esta apertura un trasfondo casi biológico.

2. EL CICLO DE IMÁGENES

Incluso en sus más tempranos textos, Simondon notó que la imaginación puede pensarse como el puente que conecta los dominios del pensamiento y materia. En lugar de considerarla en

términos de disociación, el poder que forma el entrelazamiento de la mente y su medio material definitivamente amerita una mayor atención y detallado análisis, el cual, entre otras cosas, observa el factor del medio asociado. Hay un extraordinario pasaje de *El modo de existencia de los objetos técnicos* (2013b) que traza una línea paralela entre el vínculo imaginación y vida y una cooperación intrínseca entre los órganos de un cuerpo:

La imaginación ha sido mal analizada hasta hoy porque las formas fueron investidas de un privilegio de actividad y consideradas como si tuvieran la iniciativa de la vida psíquica y física. En realidad, existe un parentesco enorme entre vida y pensamiento: en el organismo vivo, toda la materia viva, coopera para la vida; no son solamente las estructuras más aparente, las más claras, las que, en el cuerpo, tienen la iniciativa de la vida; la sangre, la linfa, los tejidos conjuntivos tienen su parte en la vida; un individuo no está hecho solamente de una colección de órganos vinculados con sistemas; está también hecho de lo que no es órgano, ni estructura de la materia viviente en tanto que constituye un medio asociado para los órganos; la materia viviente es el fondo de los órganos; los vincula unos con otros y con ellos constituye un organismo; es ella la que mantiene los equilibrios fundamentales térmicos, químicos, sobre los cuales los órganos hacen advenir variaciones bruscas pero limitadas; los órganos participan en el cuerpo. (Simondon 2013b, pp. 80-81)

Al recoger la idea de esta relacionalidad, la cual revela el parentesco entre las imágenes mentales y la materia, el texto de sus lecciones impartidas entre 1965 y 1966 es primordialmente el análisis de los procesos de circulación de las imágenes y las transformaciones que de ello resultan. Como ya ha sido enfatizado, el rol de la imaginación puede ser correctamente comprendido una vez que esas dos funciones —reproducción y creatividad— son reconocidas como permanentemente interrelacionadas. Por lo tanto, ambas acciones imitativas e innovativas emprendidas por la imaginación deben ser pensadas en términos de unidad genética, como partes que se pliegan unas sobre otras dentro del mismo proceso. El mero hecho de que la imagen puede ser interpretada como un organismo dotado de génesis³ implica que su origen y evolución resiste a su reducción a un significado singular, a un rol singular o a un estatus singular. Una imagen es un embrión que adquiere diferentes funciones en tanto que crece y muta. Este es el motivo por lo que Simondon presenta su trabajo como una teoría del ciclo genético de las imágenes, consistiendo de cuatro (o tres más una) fases clave:

- Anticipación. Una imagen funciona como un mero vitalismo, un conjunto de tendencias motoras, o la anticipación de una experiencia de un objeto. Está cargada con el comportamiento genético pre-programado que da respuestas espontáneas. La motricidad que coordina la orientación de las experiencias de todos los seres vivientes depende del “ciclo” y marca su comienzo y término formal. No obstante, también señala un modo inventivo de integración al medio [*milieu*] que va más allá de la función de la mera respuesta [*responsivity*].⁴ Tal como será señalado más abajo, la anticipación ya aparece como una propuesta creativa para interactuar con las cambiantes y no del todo determinadas condiciones medioambientales. Acumula conocimiento vital e inconsciente cuyo rasgo inesperado es asumido por las dialécticas ejercitadas por la imaginación.
- Percepción. Una imagen es la manera de aceptar el medio [*milieu*] en el sentido de que la información es recibida y las señales son captadas gracias a los patrones que definen las

³ Procesos genético [N.T]

⁴ Es decir la respuesta a un estímulo – *Response* [N.T].

respuestas al estímulo. La percepción es, de este modo, dependiente de las imágenes intra-perceptuales –los subconjuntos formados por la imaginación. Como señala Simondon, las imágenes mentales pueden ser percibidas como “subconjuntos estructurales y funcionales de esta organizada actividad psíquica” (Simondon, 2013, p. 25). Al ser formaciones de la consciencia de menor nivel, las imágenes realizan una función similar a aquella descrita por el esquematismo trascendental kantiano: ellas no deberían pensarse en términos de expresión visual, más bien deberían proveer un modo de recepción de las señales de información que vienen del entorno, así como una fuente de respuesta a estos estímulos.

- **Recolección–simbolización.** Las imágenes son organizadas y sistematizadas en el dominio mental, que suele estar reforzado con experiencias afectivas y emocionales. Bajo la influencia de esta resonancia, un giro estructural tiene lugar en el orden de las imágenes – de este modo ganando los seres vivientes la posesión de una versión análoga del entorno externo. Formando otro medio [*milieu*], el cual es a su vez similar y estructuralmente distinto del medio externo, la simbolización da lugar a la invención. Mas este proceso debe primero atravesar la fase de la memoria. De hecho, es también éste un momento que marca la ruptura de la interacción motriz y de respuesta con el medioambiente y una transición hacia un verdadero “espacio mental”. Paradojalmente, este desprendimiento del atrapamiento sensorial es absolutamente necesario para la *psyché* para que pueda ser reintegrada al medio a través de los nuevos órdenes reorganizados de las imágenes. Un podría afirmar que este proceso se basa en un conocimiento intrínseco de que la simbolización no es un procedimiento de replicación de las formas [*shapes*] de los objetos, sino más bien el poder de producir cambios estructurales que abren nuevos modos de relacionarse con los medios. Asimismo, esto vincula la simbolización con la invención técnica en tanto que función de lo real, de la realización. La organización análoga de los símbolos ocurre bajo la condición de saturación, cuando “está saturado, no pudiendo ya acoger experiencia nueva, el sujeto debe modificar su estructura para encontrar dimensiones de organización más vastas, más «potentes», capaces de superar las incompatibilidades experimentadas. El fracaso del cambio de estructura del universo de los símbolos se manifiesta en modalidades patológicas cuando la invención, como cambio de nivel, no puede producirse y desarrollar un nuevo ciclo” (Simondon, 2013, p. 28).
- **Invención.** Esto ocurre principalmente como respuesta al problema de “la interrupción de un obstáculo, una discontinuidad” en el proceso de la realización del proyecto que hace al ser viviente enfrentar la situación en la que “el hiato y la incompatibilidad son los dos modos problemáticos fundamentales” (Simondon, 2013, p. 157). Sin embargo, esta situación provoca un cambio en la organización del sistema de imágenes –un sujeto es capaz de enfrentar su medioambiente con nuevas anticipaciones. Por lo tanto, “la invención es la aparición de la compatibilidad extrínseca entre el medio y el organismo y de la compatibilidad intrínseca entre los subconjuntos de la acción” (Simondon, 2013, p. 158). La “restauración del balance externo e interno” es el fin de un ciclo antiguo, y el comienzo de uno nuevo. El excedente –pensado también como un *changement d'ordre de grandeur* [*cambio de orden de magnitud*] –engendra el novedoso régimen de compatibilidad y posibilita a un ser viviente a reconectarse con un medio. También ocurre

como una apertura que permite a un individuo trascender los rasgos sistemáticos de la vida mental y psíquica. “La invención se distingue de las imágenes que la preceden por el hecho de que opera un cambio de orden de magnitud; no permanece en el ser viviente, como una parte del equipamiento mental, sino que atraviesa los límites espacio-temporales del viviente para empalmarse con el medio que ella organiza” (Simondon, 2013, p. 210). La invención actualiza un deseo implícito de superar al sujeto individual como contenido dentro de sus propios límites. No obstante, esta tendencia es ya rastreable en las tres etapas previas del ciclo de imágenes como movimiento de amplificación: “En ninguno de los tres estadios de su génesis, la imagen mental es limitada por el sujeto individual que la porta” (Simondon, 2013, p. 210).

Por medio del énfasis de la dinámica interactiva entre la anticipación, la percepción, la memoria y la innovación, el ejercicio de la imaginación no se dirige hacia la irrealización - permanece en la situación de constante transición con respecto a lo que podría llamarse lo real. No solamente simbolizar la actividad, sino también futuras anticipaciones, encuentros empíricos y una habilidad de recordar, en contra de la creencia popular, no pueden yuxtaponerse a la imaginación, todas estas funciones permanecen componentes del mismo proceso. Es menester señalar algunas instancias innovadoras de esta teoría.

Primero, según Simondon, la imaginación debe descubrirse dentro de las funciones materiales y biológicas de cada ser viviente, no necesariamente humano.

Segundo, la imaginación puede pensarse como cíclica solamente en la medida en que es concebida como un modo de interacción entre el organismo y su medio. Esto significa que, si bien tendemos a tratar la imaginación como la función mental que más se distancia y se disocia (el factor que nos induce a la ilusión), para Simondon, es aquello lo que señala la creatividad pre-individual del mundo que excede a cualquier mente individual, ya sea humana o de otra especie, y por lo tanto funciona como la intrusión de la novedad de lo real en lo mental.

En tercer lugar, aunque el entretrejo de la imaginación y la percepción se destaca a raíz de la descripción del rol de las imágenes intra-perceptivas (las cuales podrían compararse con los supuestos de Kant sobre el esquema trascendental), una verdaderamente novedosa profundización es propuesta por la reconsideración fundamental del rol de la anticipación de Simondon.

Desde este punto de vista, Simondon es partidario de una interpretación del vitalismo muy subversiva. Dado que, en un sentido biológico, el rol de la imaginación tiene ya sus raíces en funciones orgánicas como la anticipación sensorio-motriz que precede la adaptación, puede también asociarse a una tendencia de la materia de expandir y amplificarse ella misma, tendencia que es representada dentro de la mente con la producción de tensión interior. Simondon establece un claro relieve –el hecho de que la motricidad precede a la sensación implica que el esquema estímulo-respuesta no puede pensarse como primario (Simondon, 2013, p. 37). El rol de la imaginación debe entender, principalmente, como una modificación proliferante, cuya trayectoria implica no sólo la mezcla con los medios, sino también la receptividad creativa que caracteriza como “actividad endógena” (Simondon, 2013, p. 10). Por ende, para Simondon, la anticipación aborda el desafío de la adaptación ejercitando una cierta disponibilidad para con la transformación imaginativa, una disposición *a priori* e inarticulada de acercarse al cambio de condiciones del medio a través de la mutación, en vez de acatando al entorno. Esto significa que las imágenes

preceden la percepción (recepción de las señales provenientes del medio), ellas son motores, relacionadas con los más simples comportamientos por medio de los cuales los seres vivos rebasan la posesión del medio y prosiguen a la primera identificación de los objetos (vivos o no) que encuentra. (Chateau, 2008, p. XXII)

Basado en el análisis etológico del comportamiento en diferentes especies, Simondon describe la capacidad de los organismos de inventar la acción mientras la realizan, incluso sin tener suficiente cantidad de datos para ello. En esencia, ser en un contexto implica la incompletitud del ser, un constante estado de semi-determinación que requiere de la integración creativa y el diseño preliminar. Este es el motivo por el que, por ejemplo, una avispa [*philanthus*] se arroja sobre su presa —la abeja— incluso antes de haber obtenido toda la información necesaria (Simondon, 2013, pp. 75-76).

En el análisis de la primera fase del ciclo de imágenes también se encuentra un muy interesante pasaje que une la materia, la anticipación y la alucinación. La adaptación nunca termina con los mismos resultados, sino que produce constantemente desviaciones y bifurcaciones. El proceso de cambio, iniciado antes de la recepción de los datos sensoriales o lo que podría llamarse “estímulo externo”, puede devenir una fuerza incontrolable hacia la amplificación, la cual puede ser descrita como una tendencia que produce alucinaciones. Para ponerlo en términos de Meillassoux ([2006] 2008), pensar, imaginar anticipaciones pone en práctica la materia “más allá de la correlación” dentro del dominio de la mente. Su tendencia a tergiversar y amplificar se una a factores del cambio del territorio que nunca son del todo determinados. La imaginaria primordialmente nace de un vitalismo inconsciente, motriz y descontrolado. Las imágenes se manifiestan como una fuerza incontrolable que “dinamiza” el psiquismo y se adelanta constantemente a las estructuras mentales. Sin ir más lejos, el propio Simondon llama anticipación imaginaria al campo que elude la subordinación de la mente:

Cada imagen, embrión de actividad motriz y perceptiva, se desarrolla aquí por sí misma, como una anticipación no controlada por la referencia externa a la experiencia del medio, y en estado libre, es decir sin correlación estrecha con los demás subconjuntos de la organización psíquica. Ella muestra preadaptaciones pero no adaptaciones. Luego, la imagen deviene un modo de recepción de las informaciones provenientes del medio y una fuente de esquemas de respuestas a dichas estimulaciones; en la experiencia perceptivo-motriz, las imágenes devienen efectiva y directamente funcionales; se organizan y se estabilizan en agrupamientos interiormente correlacionados según las dimensiones de la relación entre el organismo y el medio. (Simondon 2013, p. 26)

Por lo tanto, las imágenes funcionan como los componentes de la mente material —la materia que se resiste a obedecer la estructuración de la mente consciente. Empero, esto no determina que la imaginación, como el poder de la materialidad, provee algún tipo de representación adecuada. Se trata justamente de lo contrario, dado que su rasgo intrusivo opera como una contra-actividad [*counteractivity*] modificante opuesta a la determinación racional que produce el denominado elevado nivel de la organización psíquica. Razón por la cual la fase de la anticipación parece ser menos coextensiva respecto de las demás estructuras mentales. Nuevamente, es esto lo que más alinea la anticipación con la alucinación. De permitir su desenfreno, la facultad para preceder la percepción puede devenir una delusión incontrolable.

La versión de Simondon de la teoría de las imágenes propone tratar la alucinación como la resistencia por medio de la cual la materia escapa la determinación de la mente consciente. Otra manera de llamarla sería una forma de materia que desobedece al pensamiento. En la situación de

desbalance, la consciencia puede retirarse hacia la completa distorsión de los límites, lo cual se manifiesta como la proclividad hacia lo monstruoso, de manera tal que los objetos son rastreados en una divergencia y en un exceso. Al mismo tiempo, es mayormente este poder de amplificación antes de la experiencia (por ejemplo, la alucinación *a priori*) la que permite a los individuos acoger la mutabilidad de los entornos.

3. INDEPENDENCIA DE LAS IMÁGENES

Al proponerse el objetivo de desarrollar una nueva y compleja ontología de la imaginación, Simondon le atribuye a la imagen el rol de un organismo dentro del organismo, una entidad casi independiente que podría no estar totalmente determinada por las funciones subjetivas de la consciencia. *L'image est un échantillon de vie [la imagen es una muestra de vida]*, señala Simondon (Simondon, 2013, p. 16). Pero ¿qué significa que la imagen sea una 'muestra de vida'? Según Simondon, es necesario reconocerles una cierta independencia a las imágenes, ya que así ellas se manifiestan como entidades transitorias que nunca llegan a permanecer completamente a un sujeto. Y aunque nuestro objetivo es controlarlas, la mente consciente es capaz de sobrepasarlas solamente de forma indirecta. Por lo tanto, las imágenes son descritas como organismos parasitarios, "mónadas secundarias" (Simondon, 2013, p. 15), resistiendo a la completa subordinación y determinación del centro de la consciencia. Hasta cierto punto "Conteniendo en cierta medida voluntad, apetito y movimiento, aparecen casi como organismos secundarios en el seno del ser pensante" (Simondon, 2013, p. 15). Uno puede presumir que "este carácter a la vez objetivo y subjetivo de las imágenes traduce de hecho este estatus de cuasi-organismo que posee la imagen, habitando el sujeto y desarrollándose en el con una relativa independencia por relación a la actividad unificada y consciente" (Simondon, 2013, p. 15).

Resulta que la heterogeneidad y autonomía deben considerarse como clave para reforzar el sentido de veneración hacia la compleja realidad de las imágenes así como también para facilitar su correcto entendimiento, sin caer en interpretaciones reduccionistas que privilegian solamente una función de entre tantas otras. También se asegura así la postura de la imaginación como aquello que siempre ocurre, al menos parcialmente, más allá de la consciencia imaginante. Las imágenes terminan quedando entre lo concreto y la abstracción, entre el ego y el mundo, entre la subjetividad y la objetividad. La dimensión intermediaria es también un foro de interacción, un punto de tensión carente de neutralidad. Sin ir más lejos, la imagen es precisamente aquello que entra en contacto directo con nuestra mentalidad, pero que no depende enteramente en su capacidad creativa. En la medida que construimos imágenes, no seremos propiamente creativos. Ya sea como incitadora de su aventura o como integradora de la imagen en sus estructuras, la mente experiencia un encuentro con la alteridad que se ejercita a través de la resistencia a replegarse en las leyes categóricas de la intelección o la especulación. Además, la heterogeneidad intrínseca produce un efecto de unificación: una síntesis proveniente del afuera. Una conocida cuestión acerca de la vivacidad de la imaginación puede formularse casi por entero en términos simbióticos: ¿Cómo coexistir con nuestra alteridad interior? "En este sentido, la imagen, como intermediario entre lo abstracto y lo concreto, sintetiza en algunos trazos cargas motrices, cognitivas, afectivas" (Simondon, 2013, p. 16). La independencia de las imágenes, paradójicamente, condiciona la organización sistemática de la vida mental a través de la institución de la dimensión de compatibilidad y medida: es esta la forma en que la imaginación, como la fuerza de la exterioridad, permite la capacidad de elección:

“porque cada imagen tiene un peso, cierta fuerza, y es por eso que podemos pesar y comparar imágenes, pero no conceptos o percepciones” (Simondon, 2013, p. 16).

En el análisis que prosigue, Simondon busca demostrar que ya desde la primera fase del ciclo —la anticipación del esquema motriz— la imaginación debe pensarse no como un resultado, así como tampoco un acto separado (en el sentido de la fenomenología de Sartre), sino como un *germen* que mantiene la función genética del devenir. El dinamismo de las imágenes se relaciona a su “complejo modo de existencia” y su propensión a la “*proliferation*” (Simondon, 2013, p. 22), siendo así su esencia la que emerge como pura potencialidad. En otras palabras, las imágenes nos abordan como el poder de actuar, como la preparación de la *psyché* humana para los procesos de devenir real.

Esto nos lleva a dos conclusiones importantes: primero, que la imagen debe ser pensada fuera de su contenido visual o hasta mental; segundo, que la otredad de la imagen debe asociarse con su carácter potencial. Ambas características se vinculan a un problema de representación, o bien de la irrepresentabilidad intrínseca y parcial que se desarrolla en el proceso de la imaginación. Las imágenes mentales parecen ser derivados de la imaginación, que proveen puntos importantes [*landmarks*] y facilitan la navegación imaginaria; sin embargo, ellas también señalan un excedente de potencialidad que nunca es debidamente dado en términos articulados. Para ponerlo de otra manera, uno debe reconocer que la imaginación abre los campos de potencialidad solamente en la medida que su carácter de semi-determinada es reconocido. Tal como lo esboza bellamente Fichte, el poder de previsión [*envisioning*] y creativo puede no asumir una posición estable y por lo tanto ser él mismo sujeto de una permanente oscilación —así, la imaginación aspira a la determinación, y nunca la alcanza:

La imaginación es una facultad que oscila pendularmente en el punto medio que hay entre la determinación y la no-determinación, entre lo finito y lo infinito; y, por consiguiente, determina ciertamente A+B a la vez [217] por el determinado A y por el indeterminado B; tal es la síntesis de la imaginación, de la que acabamos de hablar. (Fichte, 2005, p. 142)

De este modo, es posible decir que la determinación permanece como una fase, que funciona en parte como una fórmula, y que constantemente incluye y legitima su sombra de indeterminación. La debilidad de la imaginación —por ejemplo, la incapacidad de captar adecuadamente las formas de las cosas a través de su clara y distinta determinación— puede ser reformulada como la fuerza *impulsora* que prepara el camino para legitimar su poder, como estrategia para abordar las realidades de las cosas que no pueden ser totalmente determinadas. La lógica de la imaginación definida como “A+B”, donde la A determinada es constantemente desarrollada por B, es la lógica de la validez de las contradicciones; es decir, la lógica que no descansa en la verdad universal instituida por el intelecto del sujeto pensante, sino que asume la posibilidad de ser determinada por otro tipo de verdades, que existen fuera de la mente humana.

4. IMAGINACIÓN COMO POTENCIALIZACIÓN

Para Simondon, esto significa que la imagen es siempre un mecanismo de inclusión que crea vínculo con su medio asociado a través de la proliferación, por ejemplo expandiendo sus límites estructurales preestablecidos. Así, se refiere a la importancia de la postura *hazlo-tu-mismo* [*DIY – Do It Yourself*], la cual surge como la afinación de la organización de una disponibilidad operacional permanente de las herramientas y materiales para el trabajo con una apertura potencial

hacia las nuevas maneras de interacción con un entorno dado. También provee una descripción de cómo estos dos aspectos —lo imaginario y lo potencial— se relacionan:

La imaginación como anticipación no es entonces así una función que se despegue de la realidad y se despliega en lo irreal o en lo ficticio; inicia una actividad efectiva de realización, ya que el sujeto que proyecta la imagen es el propietario de los instrumentos de producción y el poseedor de la materia laborable necesaria. La modalidad de lo imaginario es la de lo potencial; solo se convierte en la de lo irreal si el individuo está privado del acceso a las condiciones de realización. (Simondon, 2013, p. 66)

Como se puede ver, en este pasaje, Simondon intenta conceptualizar la ontología transitoria de la imagen, la cual funciona casi como un procedimiento técnico que tanto pre-concibe la transformación como también se prepara para el proceso de devenir real, produciendo nuevos modelos de conectividad. Ciertamente, para los humanos, no hay apertura creativa más allá de las articulaciones imaginales [*imaginal*].⁵ Nuestra interfaz intelectual y sensorial está profundamente sujeta a la visualidad, ya que las prácticas creativas usualmente requieren representaciones pictóricas —vislumbramos posibilidades y vemos ideas; la potencialidad humana tiende a articularse en términos visuales. La imagen es el umbral de nuestra imaginación, limitando y abriendo la estructura del *umwelt* humano. No obstante, más allá de la visualidad hay una forma de la imaginación de potencialidad que indica la creatividad que no podría ser captada necesariamente en el régimen de las imágenes. Para Simondon, la potencialidad de la imaginación marca el umbral entre lo real e irreal, el límite donde la distinción en sí misma es, si no inválida, al menos pensada por fuera de su definición visual. Es el campo de la imaginación el que busca transformar estructuras e instituir nuevos campos de posibilidades que no pertenecen a ningún individuo específico, más bien son ejercidos como una relacionalidad con el medio asociado.

En el pensamiento de Simondon, el medio es descrito como “asociado”, puesto que acumula las tensiones y relaciones entre el ser viviente (u objeto técnico) y el campo de potencialidad que lo rodea. La fórmula empleada frecuentemente por Simondon nos dice: el medio condiciona la entidad, así como también es condicionado por ella (Simondon, 2013b, p. 78). En este sentido, el medio, en la medida en que está verdaderamente asociado, es también fundamentalmente correlacional; aunque esta correlación opera incluyendo niveles de intensidad, haciendo el sistema de virtualidades constantemente presente en la asimilación de formas representadas. El medio es primordialmente el potencial de un individuo de exceder su individualidad —potencial que no pertenece a la esencia o substancia (en términos aristotélicos, en referencia al famoso pasaje del *dynamis* a la *enérgeia*), pero que es constantemente hallado “fuera del sujeto”. En otras palabras, *dynamis* no es una parte constitutiva del *hypokeimenon*, sino que es la correlación de éste, señalando el entrelazamiento creativo con el medioambiente. Al mismo tiempo, el medio, como factor condicionante, debe permanecer en mayor cercanía posible de los seres vivientes, principalmente para ser parte de ellos, dado que siempre participa de la organización de su *setting* estructural. Si se permite usar un vocabulario anticuado, el medio es la parte exterior de cada interioridad. Simondon también hace una atinente observación que ubica el factor del medio en el corazón del problema de la invención e imaginación:

⁵ Para preservar el énfasis en distinguir lo imaginal de lo imaginario que emplea el autor en el texto, se ha optado por traducir manteniendo la voz anglicana. [N.T]

Lo viviente puede inventar porque es un ser individual que lleva consigo su medio asociado; esta capacidad de condicionarse a sí mismo está en el principio de la capacidad de producir objetos que se condicionan ellos mismos. Lo que se le ha escapado a la atención de los psicólogos en el análisis de la imaginación inventiva no son los esquemas o las formas, o las operaciones, que son elementos espontáneamente sobresalientes y en relieve, sino el fondo dinámico sobre el cual se enfrentan dichos esquemas, se combinan, y del cual participan. (Simondon, 2013b, p. 79)

En este contexto, las imágenes aparecen en el centro mismo de la interacción entre el ser viviente y el medio. Siguiendo a la psicología de la Gestalt, Simondon traza aún más la analogía entre figura y fondo, viéndola como la relación de tensión entre fuerzas. Si el medio puede interpretarse como fondo, este adquiere el rol de poderoso dinamismo que produce la emergencia de formas representadas:

La relación de participación que vincula las formas con el fondo es una relación que atraviesa el presente y difunde una influencia del porvenir sobre el presente, de lo virtual sobre lo actual. Porque el fondo es el sistema de virtualidades, de potenciales, de fuerzas que caminan, mientras que las formas son el sistema de la actualidad. (Simondon 2013b, p. 79)

Pero ¿cómo es esta relación entre seres vivientes y sus medios ejercida en la imaginación? En el análisis de la tercera fase, Simondon asevera que la emergencia de lo nuevo es posible solamente cuando las imágenes-recuerdo alcanzan el estado de sobresaturación, descrito como la condición metaestable. Significa que el cambio condicionado por el medio debe resonar dentro del dominio de la organización mental, produciendo una modalidad específica de tensión inherente a la estructura de la mente y destacando la disponibilidad de transformación. Las “imágenes-símbolo”, en sí mismas, devienen posibles únicamente por el cambio estructural que ellas inducen en la re-organización de componentes contradictorios. El proceso de condensación, ganando poder actual por emparejamiento de elementos incompatibles, establece la imaginación como una forma de constante y renovable poder de conectividad con el entorno. Esta es la manera en la que el símbolo puede describirse como “el camino hacia el objeto” —como un medio para evocar y restaurar un objeto con sus rastros, sin una pretensión de correspondencia con su integridad.

Esta pareja de cualidades incompatibles y sin embargo ligadas expresa el estado de sobresaturación de la imagen-recuerdo, estado metaestable que es la condición necesaria de la invención, es decir de un cambio de estructura, que restituye la compatibilidad en un sistema nuevo. (Simondon 2013, p. 141)

La teoría de las imágenes de Simondon le permite a uno decir que la dialéctica entre la potencialidad y las condiciones de realización depende en la producción de coordinadas simbólicas. Y es particularmente a través del poder de generar símbolos —los campos de intensidad donde heterogeneidades se encuentran— que la lógica de la imaginación sobrepasa la lógica de la representación y reproducción.

Si bien el texto *Imaginación e invención* no provee una más amplia elaboración del concepto de metaestabilidad, es menester señalar que esta noción —recurrente en la filosofía de Simondon— se emplea primordialmente en termodinámica cuando se busca definir un estado que no es ni estable ni enteramente inestable. La tensión entre ambos polos en esencia marca la susodicha “condición sobresaturada” en la que el sistema está presto al cambio. La metaestabilidad se dirige al momento liminal en que la tensión alcanza su más alto punto —esta es la condición de

un sistema en la que cualquier entrada [*input*]⁶ que venga de afuera puede producir una transformación ora interna ora externa. También ella expresa cierto momento de intensidad de cambio entre un individuo y su medio. Este es el estado que posee suficiente energía potencial inmanente para producir un cambio brusco en todo el sistema. Según Simondon, este término puede usarse para describir “la realidad de lo individual”, es decir ni su carácter substancial, ni un mero campo de relaciones. Si individuos reales existen, ellos deben permanecer al “sistema donde un estado metaestable es producido” (Simondon, 2015, pp. 83-84). Bajo condiciones metaestables, sistemas complejos mantienen el tipo de balance que puede ser fácilmente quebrado tras la aparición de un solo estímulo insignificante, por ejemplo, cuando la energía o información entra el sistema. Como señala Muriel Combes:

De un sistema físico se dice que está en equilibrio metaestable (o falso equilibrio) cuando la menor modificación de los parámetros del sistema (presión, temperatura, etc.) basta para romper dicho equilibrio. Es así que, en agua subfundida (es decir agua que permanece líquida a una temperatura inferior al punto de congelación), la menor impureza que tenga una estructura isomorfa a la del hielo juega el rol de un germen de cristalización y basta para hacer solidificar el agua en hielo. Antes de toda individuación, el ser puede comprenderse como un sistema que contiene una energía potencial. Aunque existente en acto en el seno del sistema, esta energía es llamada potencial puesto que necesita para estructurarse, es decir para actualizarse según estructuras, una transformación del sistema. El ser preindividual y, de una manera general, todo sistema que se encuentre en un estado metaestable, contiene potenciales que, debido a que pertenecen a dimensiones heterogéneas del ser, son incompatibles. (Combes, 2017, pp. 28-29)

En este sentido se podría decir —bajo la luz de las condiciones metaestables— que el medio asociado representa la realidad del individuo a través de la imaginación. La imagen es el punto [*locus*] de la interacción entre el medio y el organismo que produce desviaciones del sistema teleológico. Concebido como un campo de intensidades, el medio adscribe a la imaginación el rol de conexión por medio de constante recreación [*refabrication*] de los límites existentes y no el acatamiento de reglas de devenir lineal. La correlación organismo-medio queda aquí como lo más importante, implica la mutua determinación sin el modelo de la subordinación. El medio asociado puede describirse no sólo como un entorno auto-regulante que pertenece al organismo, sino también como el factor que cumple el rol de modulador que facilita la individuación. Entre otras cosas, ante todo precisa el entrelazamiento de los elementos heredados e innovadores.

Por otra parte, el concepto de medio podría ser debidamente entendido al considerar solamente el momento de escalación. Aquí, el punto de partida no es un sujeto separado del mundo, ni tampoco el mundo independiente al sujeto, no es un individuo, sociedad, consciencia, ni siquiera su contexto cultural, más bien se trata de un medio que incorpora las fuerzas del mundo correlacionado. Es ese mínimo fragmento del entorno que incluye el mundo —es decir, el conjunto concreto de tensiones y relaciones del medioambiente— en el ser viviente.

El medio engloba las tensiones de relaciones espaciotemporales que comprenden los cambios entre seres vivientes, sus especies orgánicas acompañantes e incluso la materia inorgánica. También implica la supremacía de la correlacionalidad, la cual puede entenderse como un nivel mínimo de involucración manual, basado en interdependencia y creatividad. El medio

⁶ Cabe señalar que Simondon suele emplear el término anglicano “*input*” en sus escritos, por lo que forma parte de su red conceptual filosófica y su traducción podría perder este cariz. [N. T]

puede describirse como un intento de unir la brecha entre el mundo y lo individual, señalando el espacio concreto de mutua determinación que acontece cuando ocurre un intercambio entre los dos. Opera señalando la primacía de la relacionalidad, la cual puede medirse como el mínimo fragmento de sistematicidad que se basa en interdependencia y co-creación.

5. SISTEMAS DE COMPOSIBILIDADES

En este punto deberíamos añadir al análisis de Simondon la fórmula de la tercera perspectiva —por ejemplo, aceptando la idea de que la lógica de la imaginación se basa en una ley fundamental: *Tertium est semper datur* [lo tercero está siempre dado]. De esta forma, la estricta alternativa entre lo correcto y lo erróneo es substituida por la permanente posibilidad de la tercera opción, la cual se manifiesta en la imaginación ambos como un principio común y el enérgico estímulo que la compromete. Para Simondon, la imaginación puede conjugar la compatibilidad con la composibilidad [*composibilité*]. La función anticipatoria de una imagen se presenta como una atención y predisposición a experimentar cosas, que luego habilita y crece en la percepción. No obstante, la mismísima imagen no deviene un acto de realización de la experiencia, sino más bien opera como una condensación específica de tensión —una aproximación que apunta a combinar elementos supuestamente incompatibles: “esto explicaría el carácter de amplia compatibilidad de las imágenes, que no conlleva lógica alguna del tercero excluido; son los principios de una lógica de clases como sistema de composibilidad” (Simondon, 2013, p. 83).

La percepción implica una cierta receptividad que se vuelve posible cuando la “ley del tercero excluido” es suspendida. En este sentido, la imaginación está siempre dispuesta a buscar una perspectiva que esté más allá de la alternancia “ya sea.../o bien”. Esto significa que el trabajo de la imaginación es de lo más prominente precisamente cuando la división entre dicotomías estrictas carece ya de valor alguno. Consecuentemente, la presteza de un ser vivo a ajustarse a su entorno se muestra como una búsqueda de la composibilidad. Fue Leibniz quien trajo la noción de composibilidad a la terminología metafísica, tras considerar la problemática del mundo actual como parte de varios mundos posibles. Según Leibniz,

No todos los posibles son composibles. Por lo tanto, el universo es solamente una cierta recolección de composibles, y el universo actual es la recolección de todos los posibles existentes, es decir, aquellos que forman el compuesto más rico. Y dado que hay diferentes combinaciones de posibilidades, algunas de ellas mejores que otras, hay muchos universos posibles, cada recolección de composibles componiendo uno de ellos. (Leibniz [1875-90] 1960, III, p. 573)

Leibniz señala que no todos los posibles pueden tratarse como actuales, porque no todos son composibles con las sustancias actualmente existentes. Cualquiera de los mundos posibles unifica en sí mismo composibilidades interrelacionadas. Esta noción toma mucha relevancia para Simondon debido al concepto de relacionalidad [*relatedness*]: en un mundo definido, las posibilidades no permanecen individuales, independientes o separadas, sino más bien que se conectan, sedimentan y definen las unas a las otras. Aún más, es precisamente la posibilidad de una composibilidad lo que esencialmente caracteriza la correlación. Aquello que es comúnmente posible es ya hilvanado por las relaciones de mutua coexistencia. Por lo tanto, la inmersión en el mundo deviene posible como una definición de la mutua combinación de posibilidades.

Aquí es importante mencionar dos cosas: primero, Simondon substituye el mundo de sustancias de Leibniz con las relaciones entre seres vivos y objetos ya integrados en sus

medios vivientes —es decir, las relaciones que manifiestan todas las composibilidades; segundo, la relación con el dominio de las composibilidades se establece por medio de la imaginación, lo que significa una vez más que la función de la imaginación es relacional, en vez de disociativa. Esto nos lleva a otra importante observación: la imaginería de la imaginación —en lugar de las funciones perceptivas, cognitivas o especulativas de la mente— es responsable de la apertura de dominios donde los espacios o campos neutrales de acción devienen medios asociados. En otras palabras, el dominio de la imaginación aparece no sólo como productivo y proyectivo, sino también como capaz de recibir, reconocer e integrar las composibilidades —esto es, se revela como un poder que supera un individuo en sí mismo porque, al circunscribir los campos comunes de potencialidad, constantemente enriquece la existencia del individuo con las “posibilidades ajenas”.

Podríamos ser incluso más radicales y afirmar que la compatibilidad que propone Simondon es la condición básica de autoplaticidad (en los términos de Catherine Malabou) —la necesidad preliminar de cambiar en función de permitir la integración al medio experimental. Quiere decir que cualquier organismo, incluido el humano, debe cambiar, aunque sea parcialmente, para entender su medioambiente. Esto también significa que el medio debe transformarse él mismo para ser comprendido. La noción de imaginación está basada en la idea de que ninguna entidad tiene sus potencialidades determinadas totalmente —es decir, por completo presentes—, sino que estas deben ajustarse constantemente por vía de la inclusión de los campos de posibilidades donde las entidades se encuentran con sus medios. Por ende, la temática de la composibilidad transpone la cuestión de la percepción como una base empírica del nivel donde los campos de potencialidades se encuentran y expanden. En este sentido, la imaginación de los medios es una constante creación del campo de composibilidades, y también la verificación y búsqueda de nuevas posibilidades, mientras la composibilidad en sí misma es un cierto llamado a actuar e involucrarse en una relación —corrige y ata sus propias posibilidades con las de otros. Esta conexión busca abarcar y legitimar las inconsistencias, puesto que la estricta disyunción no permitiría tal suerte. La imaginación, siendo un poder de composibilidad, es la relación de posibilidades incompatibles. Deviene como la realización de mutua determinación, aunque este proceso nunca pueda llevar a una determinación completa.

En el contexto de este proceso, la imaginación puede verse como la coordinadora de los sistemas de composibilidad —implica seres vivientes designados solamente a través de la iniciación de tensas relaciones con las posibilidades ya existentes en sus medios. Gracias a estas potencialidades solapantes, la imaginación es liberada de la lógica puramente subjetiva. Esta labor con la potencialidad libre de entes permite que se entienda a la imaginación como aquello que sobrepasa la totalidad de las capacidades individuales. La imaginación incluye a todo organismo viviente dentro de la lógica de la semi-determinación, según la cual los límites individuales son determinados únicamente por medio de la mutua interrelación. Por medio de la constante exclusión de los campos de posibilidades que exceden los límites del individuo, la imaginación realiza la relación entre la mente y el mundo como aquello ya no subordinado al pensamiento humano. Bajo este aspecto, comenzamos a imaginar las cosas solo cuando paramos de designar y construir el mundo —por ejemplo, cuando nos volvemos susceptibles al encuentro de las posibilidades. La imaginación de los medios implica una constante reflexión de las posibilidades que ni poseemos ni creamos.

Un medio es la zona donde las posibilidades se encuentran unas con otras — es el sitio donde las posibilidades individuales devienen composibilidades. Sin embargo, dominar el sistema

de condiciones compositibles lleva a la ampliación de la percepción individual. Simondon da el ejemplo de una madre capaz de decir si su hijo está enfermo antes que el doctor, porque ella tiene a su disposición “la riqueza de la imagen de la compositibilidad de los estados del niño que solo la madre posee” (Simondon, 2013, p. 89). Dicha receptividad y sensibilidad hacia las compositibilidades puede solamente llamarse intuición. Una imagen se hace rica cuando involucra una máxima variedad de estados compositibles. Simondon emplea ejemplos de medicina; por ejemplo, cuando, bajo cuidado clínico, se torna importante observar el estado individual del paciente como una dimensión dentro de un sistema de compositibilidades.

6. CONCLUSIÓN

El pensamiento de Simondon muestra que la dimensión de la vida nunca es restringida a la aprehensión receptiva de entornos, sino que también debe atribuirse el poder de mutar e innovar dentro de los sistemas de creatividad compartida. La razón por la que cualquier ser viviente es capaz de invención descansa en el reconocimiento de la agencia del medio asociado. Los organismos están abiertos a las fuerzas que intervienen desde el fondo, están listos para responder a las propuestas dinámicas que los alcanzan desde los más cercanos entornos.

La imaginación precede la función de la formación de imagen, concebida estrictamente en términos humanos; estas creaturas no producen representaciones mentales *sensu stricto*. La imagen no es el campo de la representación, sino de la conectividad. La imagen es más bien un mecanismo de inclusión, tal como lo describe Simondon, que señala la intensidad de involucramiento dentro de un medio asociado.

Este es el motivo por el que la imaginación, para Simondon, en vez de estar asociada a las representaciones mentales, es primordialmente el campo de intermediación y transición, el cual, operando en ciclos, produce el excedente. Asimismo, ella ejercita el momento de tensión entre la mente y su entorno, completando así la apertura sistemática del ser viviente, permitiendo a la información circular sin caer en el régimen referencial.

Biológicamente hablando, la imaginación anticipa la dimensión de la mente como incrustada en la mente y señala el potencial de correlacionarse creativamente con medios viables. El sistema de visión es más bien un producto derivado de la anticipación creativa. La potencialidad del organismo viviente nunca es totalmente determinada, sino semi-determinada. Esta es la manera en la que opera la imaginación, como técnica de apertura hacia la singularidad de lo desconocido e incierto. Esto permite a las alteridades encontrarse y transportar el conocimiento abstracto que acumulamos en los modos de convivialidad hacia el dominio de los horizontes sensoriales.

El pensamiento de Simondon también provee un intento de pensar la imaginación como un único poder de producir imágenes simbólicas que permite a los individuos pensar contradicciones, no reduciendo al antagonismo, mas bien permitiendo divergencias en metaestabilidades cargadas energicamente. Es decir que los seres vivientes están predispuestos a evolucionar a través de la tensión de contradicciones que se ejercita y condensa en la imaginación.

Finalmente, *Imaginación e invención*, muestra que la correlación organismo-medio, a la luz de las nociones de metaestabilidad y compositibilidad, implica mutua determinación sin el modelo de subordinación. El medio asociado puede ser descrito no solo como un entorno auto-

regulador que pertenece al organismo, sino que además se lo debe concebir como dentro de la potencialidad de la imaginación inventiva. La imaginación es una función de la vida.

SOBRE EL AUTOR

Kristupas Sabolius es profesor de Filosofía en el Instituto de Filosofía de la Universidad de Vilnius (Lithuania) e investigador afiliado del MIT (Climate Visions). Sus recientes publicaciones incluyen *Swamps and the New Imagination: On the future cohabitation in Art, Architecture and Philosophy* (2020, eds. Nomedá & Gediminas Urbonas, Kristupas Sabolius, MIT Press, Sernberg Press), *Matter and Imagination. Hybrid Creativity between Science and Art* (2018, Vilnius University Press, ed.), *Proteus and the Radical Imaginary* (2015, Bunkier Sztuki, CAC), *The Imaginary* (2013, Vilnius University Press).

BIBLIOGRAFÍA

- Alloa, E. (2015). Iconic Turn. A Plea for Three Turns of the Screw. *Culture, Theory & Critique*, vol. 53, no. 3, pp. 1–24.
- Bachelard, G. (2002 [1948]). *Earth and Reveries of Will: An Essay on the Imagination of Matter*. Dallas: Dallas Institute Publication.
- Bottici, C. (2014). *Imaginal Politics. Images Beyond Imagination and the Imaginary*. Nueva York: Columbia University Press.
- Corbin, H. (1979). *Corp spirituel et terre celeste*. Paris: Buchet-Chastel.
- Chateau, J-Y. (2008). Présentation. Une théorie de l’image à la lumière de la notion d’invention et de l’invention à la lumière de la notion d’image. En G. Simondon, *Imagination et invention* (1965-1966). Chatou: Éditions de la Transparence, pp. VII-XXXIII.
- Combes, M. (2012). *Gilbert Simondon and the Philosophy of the Transindividual*. Cambridge: The MIT Press.
- Fichte, J. G. (1982 [1794/95]). *Science of Knowledge. With the First and Second Introductions*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kearney, R. (1998). *Poetics of Imagining: Modern to Post-Modern*. Nueva York: Fordham University.
- Leibniz, GW. (1960 [1875–90]). *Die Philosophische Schriften von Gottfried Wilhelm Leibniz*. Olms: Hildesheim.
- Meillassoux, Q. (2008 [2006]). *After finitude: an essay on the necessity of contingency*. Londres: Continuum.
- Sartre, J. P. (2004 [1940]). *The Imaginary: A Phenomenological Psychology of the Imagination*. Londres: Routledge.
- Simondon, G. (2007 [1989]). *L’individuation psychique et collective*. París: Editions Aubier.
- Simondon, G. (2008). *Imagination et invention (1965-1966)*. Chatou: Éditions de la Transparence.

Simondon, G. (2017 [1958]). *On the Mode of Existence of Technical Objects*. Minneapolis: Univocal Publishing.

Voss, D. (2019). Invention and Capture: A Critique of Simondon. *Culture, Theory and Critique*, Vol. 60, no. 3–4, pp. 279–299.

BIBLIOGRAFÍA LENGUA CASTELLANA

Bachelard, G. (1966). *Psicoanálisis del fuego*. Madrid: Alianza.

Bachelard, G. (1991). *La tierra y los ensueños de la voluntad*. Méjico, D.F: Fondo de Cultura Económica.

Combes, M. (2017). *Simondon: una filosofía de lo transindividual*. Buenos Aires: Cactus.

Fichte, J. G. (2005). *Fundamento de toda la doctrina de la ciencia*. Pamplona.

Sartre, J. P. (1964). *Lo imaginario: psicología fenomenológica de la imaginación*. Buenos Aires: Losada.

Simondon, G. (2013). *Imaginación e invención*. Buenos Aires: Cactus.

Simondon, G. (2013b). *El modo de existencia de los objetos técnicos*. Buenos Aires: Prometeo.

Simondon, G. (2015). *La individuación a la luz de las nociones de forma y de información*. Buenos Aires: Cactus.

MICAELA SZEFTTEL

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES - CONSEJO NACIONAL DE INVESTIGACIONES
CIENTÍFICAS Y TÉCNICAS – UNIVERSIDAD NACIONAL GENERAL SARMIENTO

HACIA UNA ARQUEOLOGÍA DEL SÍ MISMO.

VARIACIONES SOBRE LA PASIVIDAD EN LA FENOMENOLOGÍA DE MICHEL HENRY

TOWARDS AN ARCHEOLOGY OF THE SELF. VARIATIONS ON PASSIVITY IN MICHEL HENRY'S PHENOMENOLOGY

micaelaszefitel@gmail.com

Recepción: 08/02/2022

Aceptación: 22/04/2022

RESUMEN

Michel Henry declaró en múltiples ocasiones que la meta de su filosofía es esclarecer el sentido de la subjetividad. Este tema persiste a lo largo de su producción filosófica, aunque las perspectivas y los elementos que lo definen se modifican sensiblemente. Para echar luz sobre estas modificaciones, el presente artículo se concentra fundamentalmente en las variaciones del concepto pasividad que surgen en el contexto de una creciente preocupación por la relación entre la Vida absoluta o Dios y los vivientes, tan característica de los escritos henrianos posteriores a la década de los noventa. Se intentará probar que lejos de agotarse en esa preocupación, la filosofía tardía de Henry busca descubrir una “arqueología del Sí mismo”, dando con un nuevo tipo de pasividad y, de este modo, con las capas más profundas de la ipseidad y de la corporalidad.

PALABRAS CLAVES

Michel Henry, pasividad, vida, ipseidad.

ABSTRACT

Michel Henry stated in many occasions that the goal of his philosophy is to clarify the meaning of subjectivity. This theme persists throughout his philosophical work, although the perspectives and elements that define it change significantly. In order to shed some light on these modifications, this paper concentrates fundamentally on the variations of the concept of passivity that emerge in the context of a growing concern about the relation between absolute Life or God and the livings, so characteristic of the Henrian writings of the nineties. I would claim that this period cannot be reduced to this concern, but that Henry's late philosophy seeks to discover an “archeology of the Self”, by finding a new kind of passivity and, thus, the deepest layers of ipseity and corporality.

KEYWORDS

Michel Henry, passivity, life, ipseity.

1. INTRODUCCIÓN

Según el mismo Henry lo apunta en sus manuscritos preparatorias a *La esencia de la manifestación* (en adelante, *EM*), la tarea fundamental de su fenomenología es elucidar el sentido de la subjetividad (Henry, 2012, p. 123) o, como lo formula en la versión definitiva de la obra, el sentido del ser del *ego* (Henry, 2015, p. 15). Este propósito es acompañado por un rechazo a la preeminencia metodológica y fenomenológica del *cogito*, sujeto, espíritu o razón (Henry, 2015, p. 45), el cual es rastreable en muchos de sus escritos sobre el método fenomenológico. Una declaración, proveniente de los manuscritos mencionados, ofrece un clave para esclarecer cómo conviven ambas posturas: “la tarea de la filosofía de la subjetividad es exorcizar para siempre el subjetivismo” (Henry, 2012, p. 98). Esto es, si la filosofía henriana pretende ser una filosofía de la subjetividad, entonces tendrá que poder echar por tierra las bases del pensamiento subjetivista, es decir, los principios de las teorías que infundadamente toman al sujeto como el punto de partida de la reflexión fenomenológica y ontológica. Por lo tanto, la fenomenología debería antes que nada elucidar la estructura ontológica de la manifestación en general, independientemente de cualquier posición óptica o particular, incluyendo la del sujeto.

La inauguración del abordaje radical de la subjetividad presupone entonces “arrancar el *Wie* originario del subjetivismo haciendo de ese *Wie el ser* mismo de la subjetividad; de modo que este *Wie* como forma pura que es Ser y contenido no tiene nada que ver con el fenómeno a menudo descrito por Husserl y que es el par de una evidencia y un contenido” (Henry, 2012, p. 161). Según el filósofo francés, el fenómeno descrito por Husserl, la subjetividad trascendental constituyente, solo deviene evidente gracias a un proceso de reflexión que, en tanto tal, implica una elucidación progresiva. El “intuicionismo” –así lo llama Henry– hace depender lo dado de la estructura intencional de la conciencia, es decir, de un proceso mediato de captación, y, por lo tanto, no posee un carácter absoluto, sino que es relativo a un horizonte indeterminado. Lo primordial para Henry es, como se dijo, descubrir la vida del sujeto que escapa a la mirada de la intuición, pero que, simultáneamente, se experimenta íntima e inmediatamente como el principio pasivo de la subjetividad. De este modo, la esencia de la revelación henriana, el *Wie* o cómo de la manifestación, no mienta otra cosa más que la subjetividad, pero, en su tratamiento, Henry evita identificarla directamente con el sujeto para no aludir así a una sustancia intuitiva y autónoma. Es por este motivo que, además, Henry prefiere referirse al Sí mismo, a la ipseidad, pues esta figura designa esa forma fenomenológica marcada por el puro sentirse a sí de manera pasiva, por la experiencia constante de estar dado a sí.

Esto último es lo que atañe especialmente a la presente investigación: el examen del Sí mismo a la luz de sus estratos pasivos. Se trata de una temática que está presente en múltiples instancias de la reflexión henriana, pero que no siempre fue abordada siguiendo las mismas premisas. Se mostrará precisamente que sobre este punto existe una diferencia fundamental entre la filosofía henriana que comienza a gestarse hacia mitad de siglo y culmina magistralmente con la aparición de *EM*, y aquellas reflexiones que aparecen a partir de la década de los noventa y que se hacen presente en los textos de la denominada “trilogía cristiana”. Mientras que en *EM* la pasividad es definida como la imposibilidad de romper el vínculo que ata al ego a sí mismo, en los escritos tardíos el concepto de pasividad aparece también en primer plano, pero principalmente para describir el lazo que une la vida con los vivientes. Es decir, la pasividad designa el modo en

el cual la vida subjetiva, la vida del ego, recibe el don del poder de la vida que le adviene sin posibilidad de rechazarlo. Estos dos períodos que presentaremos a continuación en dos secciones distintas responden a intereses diferentes que conforman, sin embargo, una progresión en la metodología henriana y un intento de refundación del Sí mismo.

El pensamiento tardío de Henry no se agota entonces en un discurso sobre la Vida o Dios, como si se tratara meramente de una trascendencia metafísica, tal como lo han sugerido algunos autores. Entre ellos podemos mencionar a Dominique Janicaud, quien en su ya clásico breve libro *Le tournant théologique de la phénoménologie française*, sostiene que Henry, pero también Jean-Luc Marion y Emmanuel Levinas, habrían utilizado su inicial formación en fenomenología como un “trampolín hacia la trascendencia divina” (Janicaud, 1991, p. 57). Por su parte, Rudolf Bernet es insistente en que la teo-fenomenología de Henry comienza con Dios, no con el hombre, y que además el verdadero objeto de la fenomenología es “la vida divina experimentándose a sí misma en su ipseidad y en su autoafección, dando luz a Cristo y a los hombres como sus hijos” (Bernet, 1999, p. 325). También la lectura de Ángel Garrido Maturano sigue esa línea. Para él, en los escritos tardíos de Henry “ya no se describe la relación del viviente con la Vida desde la perspectiva del viviente, sino de la Vida con el viviente desde la perspectiva de la Vida misma” (Garrido Maturano, 2012, p. 53). Todas estas interpretaciones contienen algo de verdad, pero no prestan atención a cómo se modifica la estructura fenomenológica de la subjetividad. Nuestro objetivo es remendar esa falta por medio de la elucidación de los cambios en el concepto de pasividad, bajo la hipótesis de que ella permite una reelaboración de la fundación de la ipseidad, una profundización de sus capas y una complejización de sus operaciones.

2. LA FUNDACIÓN DE LA IPSEIDAD EN LA IMPOTENCIA

2. A. LA PASIVIDAD COMO NO-LIBERTAD EN *LA ESENCIA DE LA MANIFESTACIÓN*

Una de las definiciones más claras de la pasividad que proporciona Henry se relaciona estrechamente con una idea clave en *EM*, la no-libertad. En el § 37, el filósofo escribe: “Lo que no tiene ya ningún poder respecto de sí y de su propia realidad revela ser en su naturaleza más íntima esencialmente pasivo. *La pasividad es la determinación ontológica estructural de la esencia originaria de la revelación, es decir, del ser mismo considerado en su realidad interna como fundamentalmente determinado en sí por la esencia de la no-libertad*” (2015, p. 289). En este párrafo, así como a lo largo de toda la primera sección, Henry todavía no enuncia la cuestión de la pasividad como propiedad esencial de la subjetividad porque aún se encuentra en un nivel de análisis pre-subjetivo, intentando rastrear la forma de la esencia de la revelación, antes de asegurar que ella se identifica efectivamente con el propio ego. Reparemos aquí en que la esencia de la revelación es presentada por medio de la negación de dos notas, por lo demás, directamente emparentadas: la esencia no tiene poder ni libertad. Esta falta de poder y de libertad son las particularidades que, a pesar de expresarse de modo negativo, definen la pasividad de la esencia en su positividad.

En primer lugar, la esencia carece de poder y, consecuentemente, de toda posible potencialidad. Es, por lo tanto, pura actualidad. Esto también puede expresarse diciendo que a la esencia le falta la negatividad que está siempre supuesta en un poder, en un deseo o en una acción,

es decir, ese vacío que nos enfrenta a una irrealidad, a algo que no es, pero puede ser. Esto significa que la esencia no posee ningún elemento extraño a ella ni necesita de uno para realizarse. La esencia está desde siempre realizada y es ajena a todo proceso de cumplimentación. Por eso, puede añadirse también que la esencia es impotente porque es pura simplicidad, unidad y coincidencia consigo misma. En este sentido, escribe Henry: “la esencia no quiere nada, no se propone nada. No tiene proyecto ni deseo. Porque no quiere nada, porque no tiene ni proyecto ni deseo, porque no hay en ella nada de lo que esté separada, también todo en ella es reposo; ella es, en esta ausencia de perturbación, sin nada que la divida, la calma de su absoluta simplicidad” (2015, p. 280).

En segundo lugar, la pasividad de la esencia es también su no-libertad. Ahora bien, ¿de qué no es libre la esencia? Si entendemos que todo poder supone una cisura en el ser mismo, un cierto sobrepasamiento de lo actual, entonces la esencia no tiene libertad para poder. La esencia es incapaz de vivir en la no-adecuación, en la no-coincidencia del ser consigo en la totalidad de su realidad. En suma, el poder que le falta a la esencia es el poder de escaparse o “liberarse” de sí. Esto debe entenderse adecuadamente: cuando se afirma que ese lazo pasivo consigo mismo no puede ser quebrado hay que subrayar que no es la existencia física y espiritual la que no puede ser involuntaria o voluntariamente interrumpida –pues esto naturalmente puede suceder–, sino la relación pasiva que se mantiene con uno mismo, y eso es justamente lo que define la subjetividad en la filosofía de Henry.

Esta pasividad no supone la receptividad de la alteridad ni se enuncia en el contexto de una relación con la actividad (ya sea ésta de total oposición o de complementación), puesto que la pasividad tal y como la entiende Henry subyace tanto a la receptividad como a la actividad.¹ Para decirlo de otro modo, Henry describe una pasividad desde adentro o, como lo expresa acertadamente Natalie Depraz, una pasividad “no-dual”, la cual, según la autora, está emparentada con el pensamiento místico de Meister Eckhart (cf. Depraz, 2001, pp. 259-269).² La pasividad no-dual prescinde de una oposición entre dos elementos, uno que afecta y el otro que es pasivamente afectado y tampoco implica una sustancialización. En *EM*, por lo tanto, la pasividad no implica la separación entre algo afectante y algo afectado, sino que es, en definitiva una auto-afección.

2. B. PASIVIDAD Y AFECTIVIDAD

Cuando Henry llega a la sección IV de *EM*, titulada “Interpretación fenomenológica fundamental de la esencia originaria de la revelación como afectividad”, lo hace con la certeza de que la manifestación del fundamento de la revelación está dada de manera autónoma, auto-afectiva,

¹ En el último capítulo de *Filosofía y fenomenología del cuerpo*, Henry se distancia finalmente de Maine de Biran, quien identifica el cuerpo subjetivo con el esfuerzo. Le critica pues “la ausencia total de toda teoría ontológica de la pasividad” (Henry, 2007, p. 223), ya que la afectividad, la sensación y la imaginación no pueden ser entendidas según la lógica del esfuerzo y quedan en una oscuridad fenomenológica total. En verdad, para Henry, “la actividad y pasividad son más bien dos modalidades diferentes de un único y mismo poder fundamental que no es sino el ser originario del cuerpo subjetivo” (p. 229), que se caracteriza precisamente por ser ontológicamente pasivo.

² La autora francesa distingue cinco elementos de inspiración eckartiana que definen la inmanencia henriana: la pobreza (entendida como desnudez y nadiación del sí mismo), el desinterés (la esencia no tiende hacia la trascendencia), la soledad (entendida como la inmediata relación de la esencia consigo misma y la exclusión de todo elemento ajeno a ella), la simplicidad (como unidad y plenitud) y la no-libertad (como la imposibilidad de la esencia de escaparse de sí) (Depraz, 2001, pp. 261-266).

invisible e inmanente, es decir, sustrayéndose a la luz de la trascendencia mundana. Pero aún tiene una preocupación capital: la auto-afección inmanente no parece ser “más que la negación formal y vacía de este mundo que es el nuestro, y de la manifestación que lo constituye” (Henry, 2015, p. 435). Por eso, Henry se pregunta: ¿puede lo invisible darse como un contenido manifiesto? Ante ese interrogante, el autor llega a la afirmación de que la auto-afección, que había sido determinada de modo formal por la estructura de la inmanencia, en tanto posibilidad de que la esencia se manifieste a sí misma pasivamente y sin mediación, alcanza su efectuación en la afectividad. Así, Henry sostiene que “la afectividad es la esencia de la auto-afección, su posibilidad no teórica ni especulativa sino concreta, la inmanencia misma captada ya no en la idealidad de su estructura sino en su efectuación fenomenológicamente indudable y cierta” (2015, p. 440). Mientras que la auto-afección describe la estructura ontológica pasiva de la esencia de la revelación, la afectividad alude a su carácter fenomenológico. Con respecto al vínculo de la pasividad con la afectividad, Henry señala que esta última, “al realizarse conforme a la estructura que la hace posible, en la pasividad original del ser respecto de sí, reviste necesariamente en ésta la forma por la cual, vuelta fenomenológicamente efectiva y concreta, se propone a nosotros y se impone y, dándose testimonio a sí misma con la fuerza de su fenomenalidad propia, no se deja en absoluto cuestionar” (2015, p. 446). En otras palabras, si la pasividad ontológica originaria alcanza su realidad fenomenológica en la afectividad, inversamente, la afectividad obtiene su estructura de la pasividad, del sentirse a sí sin posibilidad de inadecuación y en una perfecta transparencia.

La noción de “afectividad” ocupa un lugar clave en la elucidación del ego que Henry lleva adelante en *EM* y es la que lidera la batalla contra el subjetivismo que el filósofo francés busca superar. Ella designa la naturaleza auto-manifestante de las vivencias, es decir, el hecho de que cada vivencia se siente a sí misma de modo inmediato y es afectada, no por otra cosa, sino por ella misma, permitiendo de este modo que ella misma pueda aparecer. Como lo expresa Dan Zahavi en su comentario a la filosofía henriana, “todas las experiencias conscientes están esencialmente caracterizadas por el hecho de que tienen un ‘sentir’ subjetivo, esto es, una cierta cualidad de ‘cómo se siente’, o cómo se ‘siente’ tenerlas” (1999, p. 227). Por eso la afectividad lleva también el nombre de “sentirse-a-sí-mismo” o de “sentimiento”. Ella mienta el aparecer puro, la forma fenomenológica originaria, pero, a la vez, el contenido de la afectividad se me aparece desde el principio como algo concreto, como allí en mi sentir, sin la necesidad de un momento intencional que aprehenda lo dado en él. Por este motivo, el concepto de auto-manifestación ínsito en la afectividad es muy distinto del concepto reflexivo de auto-manifestación que alude a la percatación de la pertenencia de los actos que llevo adelante a una misma esfera yoica, es decir, a mi yo. La afectividad en el sentido henriano es, por el contrario, la condición de posibilidad de que yo efectivamente pueda volverme sobre la fuente de mis actos y de que haya en general un “sí” sobre el cual volverme que haya hecho o “sentido” la experiencia del caso.

Además de cumplir con la realización efectiva de la auto-afección, la afectividad proporciona la estructura que permite todo tipo de afección (Henry, 2015, p. 536) y, por lo tanto, todo fenómeno y toda representación en general (p. 444, ver también p. 507). La afección, entendida como “el surgimiento inmediato de un dato y, precisamente, su pre-donación pasiva, tal como se cumple con anterioridad a toda operación de conocimiento” (p. 437), se da en la afectividad sin mediación, sin “distancia fenomenológica”. Por este motivo, tanto la sensibilidad como el sentido interno son ontológicamente dependientes de la afectividad y nada puede alcanzar

la afectividad si ella primero no surge en el seno de una subjetividad como revelación absoluta, independientemente de toda relación con la exterioridad. En otras palabras, “*lo que sucede no es lo que determina la afectividad, sino que la afectividad hace posible la llegada de lo que llega y lo determina, determina lo que sucede como afectivo*” (p. 465). Pero la afectividad no sólo está a la base de toda donación intencional trascendente, sino de todo poder concreto del cuerpo subjetivo: es el sentirse a sí misma de la visión, es el saber mover las manos para pasar las hojas de un libro, es el poder poner en funcionamiento la máquina de una fábrica, etc. Si abordamos la fenomenología del cuerpo desde esta perspectiva, se puede afirmar que la vivencia de un determinado poder corporal (por ejemplo, levantarme de la silla en la que estoy sentado) antecede a la ejecución de dicho poder; mi “Yo puedo” afectivo se hace patente en su interioridad y antes de su despliegue concreto. El ser de la acción es la no-acción, la acción misma en tanto que se siente a sí misma originariamente (pp. 453-454).

La afectividad no es una mera forma o una pura posibilidad, sino que se presenta concretamente como la pasión de sí misma o, en los términos preferidos por Henry, como sufrimiento. En el sufrir, dice Henry, se forma la “espesura” del sentimiento o el tejido de la existencia y el lugar donde la vida se vuelve viva (p. 449, p. 626). Este sufrimiento pasivo refleja la impotencia de la esencia con respecto de sí y está en sintonía con la definición de pasividad que analizamos anteriormente. Ahora bien, la imposibilidad de arrancarse de sí de la esencia implica, paradójicamente, la mayor de las libertades, pues, por un lado, supone el rechazo de la imposición de una exterioridad y, por otro, la sitúa en plena posesión de sí. La impotencia del sufrimiento es la condición para su potencia, pues, gracias a su adherencia perfecta consigo mismo, el sentimiento puede tener experiencia de sí y gozar de sí.

2. C. LA IPSEIDAD: CULMINACIÓN DE LA PASIVIDAD

Partiendo de la presentación de la pasividad y del sufrir entendidos como el núcleo de la afectividad subjetiva, estamos ahora en posición de introducir una última característica que nos conduce a la especificación de la noción henriana de subjetividad tal como es desplegada en *EM* y en los textos de la época: la afectividad, en su adherencia perfecta consigo misma funda la ipseidad de la subjetividad, es decir, la posibilidad de que una vida subjetiva se experimente como propia, como dada a sí misma a cada momento como un sufrir de sí. Sin embargo, que la afectividad se realice concretamente como ipseidad no significa que esta sea un mero resultado de los procesos afectivos, sino que es interior a ellos. Según Henry, la afectividad o, lo que es lo mismo, el sentimiento, reviste necesariamente una forma monádica, dado que la identidad entre lo afectante y lo afectado sólo puede tener lugar en el seno de una experiencia interna (Henry, 2015, p. 57). Esta coincidencia, que se da en la afectividad como auto-afección pasiva, funda pues una ipseidad. Henry agrega entonces: “Porque la afectividad es la esencia de la ipseidad, todo sentimiento es en cuanto que tal, como sentimiento de sí, un sentimiento del Sí-mismo; deja-ser, revela, constituye el ser de éste” (p. 443).

Se debe tomar una precaución que aclarará qué significa que la afectividad sea la esencia de la ipseidad, pues Henry es a menudo ambiguo con respecto al vínculo que existe entre ambas nociones. Sin ir más lejos, al final del fragmento recién citado, el filósofo establece que el sentimiento es tanto lo que revela el ser del Sí como aquello que lo constituye. Si se considera la

primera opción, es decir, si se sostiene que el sentimiento revela el ser del Sí, es necesario aclarar que no lo hace en virtud de una vuelta reflexiva sobre él. Pues, el Sí no es un sustrato originario al cual el sentimiento se vuelve como a su condición de posibilidad. Por lo tanto, si es posible afirmar que la ipseidad es revelada por la afectividad, sólo lo es en tanto esto no implique el descubrimiento de la ipseidad, como algo que antes se encontraba oculto. Pero tampoco podemos afirmar sin más que la afectividad “constituye” la ipseidad, puesto que ello reintroduciría la distancia intencional que quería dejarse atrás, sino que es preferente decir que la ipseidad es la auto-afección misma. Gabrielle Dufour-Kowalska se refiere a esta ambigüedad y asegura que la estructura del sentimiento contiene una “doble determinación”. Por un lado, el Sí se determina como afectividad, la tiene a esta como fundamento. Pero por otro lado, la afectividad es simultáneamente una “operación” del Sí o, en otras palabras, es el Sí el que en definitiva se siente a sí mismo (Dufour-Kowalska, 1980, p. 55).

Resumiendo: ¿en qué consiste el pasaje del “sentimiento de sí” al “sentimiento del Sí”, esto es, de la afectividad a la ipseidad? En primer lugar, si el sentimiento de sí es una experiencia inmanente e inmediata que supone necesariamente la identidad perfecta entre lo sentido y lo sintiente, entonces es menester renombrar esa “identidad” y darle el nombre de “unidad”. Esto es, la afectividad como auto-afección completa sólo puede ocurrir si ella se entiende estructuralmente como una “mónada”. En segundo lugar, el pasaje se torna indiscutible e incluso se acerca a una tautología si subrayamos que el sentimiento del Sí es el sentir el sentimiento de sí, es decir, no es más que la ratificación de la experiencia pasiva de sí, experiencia que es, para Henry, la ipseidad misma. Esta es la forma más seminal de la subjetividad y debe ser entendida como auto-manifestación, como auto-captación no-intencional, y no supone en absoluto una tematización reflexiva de sí o un autoconocimiento. En otras palabras, la ipseidad no es más que el sufrirse a sí mismo en la inmanencia, no es más que el continuo e ingénito experimentar que se es.

Como anunciamos en la “Introducción”, estas no son las últimas palabras de Henry con respecto a la esencia y la forma de la ipseidad, sobre todo en lo que refiere al origen fenomenológico de la pasividad. A partir de la década de los noventa, tendrá lugar una complejización y profundización de la estructura fenomenológica de la subjetividad que, como se advertirá en la sección siguiente, van de la mano de una diversificación del concepto de vida, pasividad y auto-afección.

3. LA FUNDACIÓN PASIVA DE LA IPSEIDAD EN LA VIDA

3. A. BREVE CONTEXTUALIZACIÓN BIBLIOGRÁFICA DEL CONCEPTO HENRIANO DE “(V)VIDA”

Henry declara en la sección introductoria de *EM* que el objetivo de esa obra es mostrar que es posible dar con la esencia incondicionada de la revelación y que ella no está ligada a un modo particular de la existencia, sino al “medio mismo de la existencia, la esencia de la vida” (Henry, 2015, p. 59). Si tenemos en cuenta lo elaborado en la sección anterior, donde se estableció la preeminencia de la afectividad respecto de todo aparecer y, por lo tanto, respecto de todo ser, entonces, la afectividad y la vida son en el mismo sentido la esencia incondicionada de la revelación. Esta relación se confirma más adelante en la misma obra, donde Henry escribe que “*lo que tiene la experiencia de sí, lo que goza de sí y no es más que este puro gozo de sí mismo, esta pura experiencia de sí, es la vida*” (p. 354). Algunos años después, Henry enfatiza esto en el

artículo “Qu’est-ce que cela que nous appelons la vie?”. Allí, la vida es la forma misma de la auto-afección, es decir, no es más que la posibilidad de darse a sí mismo de manera perfecta. La vida no es, entonces, algo que *además* tendría la propiedad de auto-afectarse, sino que todo su ser y su esencia se agotan en esa auto-afección (Henry, 2003, p. 49).

Posteriormente, la noción de vida comienza a adquirir propiedades que exceden el plano de la afectividad subjetiva, al aparecer como un fondo trascendental que subyace a las distintas ipseidades singulares y posee una precedencia absoluta con respecto a estas. Este aspecto comienza a tomar forma hacia 1987, en la conferencia titulada “Para una fenomenología de la comunidad”, luego publicada en *Fenomenología material*. Con el principal propósito de darle una solución no-representacionista y no-intencional al problema fenomenológico de la intersubjetividad, Henry coloca la relación primitiva con el otro en un nivel previo a la apertura del mundo, es decir, en el nivel de la vida. Se conforma así una comunidad trascendental de vivientes, entendiendo por estos las ipseidades humanas en su calidad de pertenecientes a y dependientes de la vida que les da la vida.

En un artículo que escribe para la revista *Alter* en 1994, llamado “Phénoménologie de la naissance”, Henry sostiene, en primer lugar, que el viviente deviene tal gracias a su engendramiento en la vida, de la cual no puede despegarse ni un instante, y no a su aparición en el horizonte ekstático del mundo. En segundo lugar, este texto atribuye a la vida una naturaleza productiva (Henry, 1994, p. 311). Ella es auto-afectiva porque es la continua e ininterrumpida experiencia de sí, pero además posee, en virtud de su carácter auto-afectivo, una fuerza productiva irrefrenable. Dos años después, con la publicación del libro *Yo soy la verdad* (en adelante, *YSV*), el primero de la llamada “trilogía cristiana” (que incluye también *Encarnación* y *Palabras de Cristo*), el aspecto productivo de la vida pasa a primer plano para esclarecer cómo es el lazo entre la vida y los vivientes.³ A partir de este momento, la vida puede también escribirse con mayúscula y significa, en ese caso, Dios o Vida absoluta.⁴ Esta asociación se encuentra en lo que Henry denomina la “primera ecuación fundamental del cristianismo” que deriva de algunas indicaciones presentes en el Nuevo Testamento: “Dios es Vida, Él es la esencia de la Vida, o, si se prefiere, la esencia de la Vida es Dios” (Henry, 2004b, p. 38). Si dejamos de lado por un momento la irrupción de la terminología cristiana en *YSV*, no se advierten hasta aquí modificaciones con respecto a lo tratado por Henry en “Phénoménologie de la naissance”: en ambos escritos, la Vida es descrita como la eterna auto-revelación que precede y funda a los vivientes y que además es la fenomenalidad pura. Las diferencias surgen cuando evaluamos otros aspectos, como la disociación entre la Vida absoluta y la vida finita de los hombres (cf. Henry, 2005, pp. 17-18),⁵ lo que conlleva además a la bifurcación en el sentido de pasividad que ya anticipamos y que ahora exponemos con mayor detalle.

³ Este aspecto juega también un papel central en el análisis de las formas de la praxis y de la cultura que Henry lleva adelante en *La barbarie* (ver especialmente: Henry, 1996, pp. 19-37).

⁴ Nosotros seguiremos en este artículo la distinción que establece Henry con respecto al término “vida”: “Digamos aquí simplemente que cuando va con mayúscula se refiere a la vida de Dios, y cuando va con minúscula se refiere a nuestra propia vida, la referencia a una u otra condición (divina o humana) es la que se indicia mediante estas variantes de la terminología. Tomada en un sentido indiferenciado, escribimos la palabra vida con minúscula” (2004b, p. 38, nota 1).

⁵ Es importante remarcar que la referencia corresponde a una entrevista del mismo año que la publicación de *YSV*.

3. B. LA VIDA Y LOS VIVIENTES: DOS MODOS DE LA AUTO-AFECCIÓN Y LA PASIVIDAD

A pesar de que la vida aparece como fondo y, más tarde, como Dios o Vida absoluta, Henry se ocupa de dejar en claro que ella no es una entidad universal que pueda realizarse y subsistir como una realidad en general, sino que solo puede existir en tanto se da singularmente, en los vivientes. Así lo expresa el filósofo en *Fenomenología material*:

La vida da de una manera que le es propia, de manera completamente particular, aunque este modo de donación singular sea universal. La vida da de tal manera que lo que da lo da a sí misma; de tal manera que lo que ella se da a sí misma jamás se separa de sí, por poco que sea, de modo que lo que ella se da es ella misma. La vida es la auto-donación en un sentido radical y riguroso, en el sentido de que es ella quien da y lo que es dado. Puesto que es ella quien da, sólo en ella tenemos parte de ese don. (2009, p. 211)

La vida, que es universal y común a los vivientes, se da a sí misma a cada instante de manera singular, pero aquello que es dado y aquello que recibe lo dado es la vida como tal. Además, “el viviente es coextensivo al Todo de la vida en él”, tiene a la vida como Fondo, pero “este Fondo no es diferente a él, es la auto-afección en la que se auto-afecta y con la que, de esta forma, se identifica” (Henry, 2009, p. 230). La idea de que el Fondo de la vida no se diferencia del viviente encuentra también un lugar en la fenomenología henriana del cristianismo desplegada en *YSV*: “En cuanto al hombre, engendrado en la vida y a partir de ella, tomando de ella su posibilidad y su esencia ya que es un viviente, tampoco hay en él nada más que esa esencia de la Vida” (2004b, p. 118), o directamente, “engendrado en la Vida, el engendrado tiene los caracteres de esta Vida” (p. 120).⁶ Con todo, Henry agrega en varias ocasiones que otra tesis decisiva del cristianismo –y que él adopta– es que la Vida es más que el hombre entendido como viviente (p. 63). Es decir, el hombre es la Vida por entero, pero la Vida es más que el hombre. La responsabilidad de aclarar dónde radica ese desequilibrio y cuál es su origen recae en una distinción que Henry recién introduce en *YSV*, en 1996: la distinción entre auto-afección en sentido fuerte y auto-afección en sentido débil.

La auto-afección en sentido fuerte sólo es apropiada para referirnos a la Vida absoluta y alude a que ella misma se da la condición de su auto-afección. Ella está presente en todos los momentos de esa auto-donación: ella es lo dado, lo donante y lo que recibe la donación. A propósito de esto Henry sostiene:

Por pasiva que sea esta experiencia que la vida tiene constantemente de sí en su abrazo patético, no es producida en menor medida por la vida misma, y es ella, además, la que pone el contenido por el que es afectada –ella la que afecta y la que se afecta–. Ese concepto fuerte de la auto-afección es el de la vida fenomenológica absoluta y no es apropiado sino a ella, es decir, a Dios. (p. 125)

En contraposición a la Vida absoluta, el viviente trascendental y singular no se da a sí mismo el hecho de auto-afectarse, sino que tal condición es puesta por la Vida, de modo que en

⁶ Aquí se reconoce fácilmente la influencia de Meister Eckhart en el filósofo francés, y particularmente, la marca de su sermón alemán 7, al cual Henry hace múltiples alusiones: “El Padre engendra a su Hijo sin pausa, y digo aún más: él me engendra como su Hijo y el mismo Hijo. Todavía digo más: él no sólo me engendra como su Hijo; él me engendra como él (*er gebiert mich als sich*) y se engendra como yo (*und sich als mich*) y a mí como su ser y su naturaleza” (Meister Eckhart, 1927, p. 185). Al engendrar a los vivientes, la Vida les confiere sus propios caracteres, universalizándolos, mientras que, al auto-engendrar, se singulariza.

realidad “no me afecto en absoluto sino que, para decirlo con rigor, soy y me hallo auto-afectado” (p. 125). La capacidad del viviente de experimentar la propia vida que efectivamente tiene no es su obra, no remite a él como su origen y por eso sólo puede hablarse de auto-afección en un sentido débil, secundario o derivado.

Con todo, la radical diferencia entre la auto-afección fuerte y la débil no separa la Vida absoluta de los vivientes como si fueran dos esferas distintas de la realidad, sino que deja entrever que la identidad que habita en el centro de cada ipseidad es la identidad entre lo que afecta y lo afectado puesta por la Vida y, por lo tanto, es la vida misma. Entonces, cuando Henry se pregunta cuál es el vínculo que existe entre una y otra auto-afección contesta: “el Sí singular que soy no se experimenta a sí mismo más que en el interior del movimiento por el que la Vida se establece en sí y goza de sí en el proceso eterno de su auto-afección absoluta” (pp. 125-126. Traducción modificada).

La distinción entre el sentido débil y fuerte de auto-afección es la antesala para la delimitación de dos sentidos de pasividad, que no solo especifican el lazo entre la Vida y los vivientes, sino que además introducen una estratificación en el viviente mismo. En una cita que vale la pena reproducir *in extenso*, Henry afirma:

Así, se ilumina la pasividad de ese Sí singular que yo soy, pasividad que lo determina de arriba abajo. Pasivo, no sólo lo es respecto a sí mismo y a cada una de las modalidades de su vida, al modo en que cada sufrimiento es pasivo frente a sí y no es posible sino como tal, no tomando su tenor afectivo más que de esa pasividad cuyo tenor fenomenológico puro es la afectividad como tal. El Sí es pasivo en primer lugar respecto al proceso eterno de la auto-afección de la Vida que lo engendra y no cesa de engendrarlo. Esta pasividad del Sí singular en la Vida es la que lo pone en acusativo y hace de él un yo (*moi*) y no un yo (*Je*), ese Sí que no es pasivo frente a sí sino porque lo es en primer lugar respecto a la Vida y a su auto-afección absoluta. (p. 126)

Entonces, si tenemos en cuenta esto y además recordamos nuestra primera caracterización de la pasividad como no-libertad, podemos advertir que aquella definición se corresponde con la pasividad del *Je* y que éste, a su vez, se vincula directamente con la auto-afección débil.⁷ Pero el *Je*, dice Henry, “no es dado a sí mismo sino porque es un yo (*moi*), un yo (*moi*) trascendental viviente dado a sí mismo en la auto-donación de la Vida absoluta” (p. 160). Esta otra pasividad de la subjetividad, la originaria, es la pasividad del *moi*, puesto en acusativo por Henry para expresar que su experiencia auto-afectiva es pasivamente recibida desde la Vida. Así, el *Je* es pasivo con respecto a sí sólo porque es pasivo con respecto a la Vida, es decir, sólo porque es un *moi*. Considerando la perspectiva que decidimos adoptar desde el comienzo de la investigación, podemos afirmar que este es el punto de inflexión que caracteriza la última filosofía henriana y la lleva a una estratificación de la subjetividad que tiene a la figura de la Primera Ipseidad como uno de los momentos clave.

3. C. LA PRIMERA IPSEIDAD

Ya fue mencionado arriba que, para Henry, concebir la realidad de la vida independientemente de su individualización es absurdo, pues “una vida sin individuo en ella es

⁷ A partir de este punto se utilizarán directamente los términos en francés *Je* y *moi* para evitar confusiones y la incomodidad de aclarar cada vez la equivalencia con el vocablo en español.

una vida sin ipseidad –sin Sí–, es una vida que no se experimenta a sí misma y que se encuentra imposibilitada de hacerlo” (p. 141). En una entrevista que le realiza Olivier Salazar-Ferrer en 1991, se evidencia la intensidad con la que el filósofo trabajaba sobre el tema. Allí sostiene: “nosotros somos en la vida que es a la vez una Vida universal y cada vez la mía. Es un misterio –un problema muy difícil que yo intento resolver desde hace muchos años: esta Vida, al mismo tiempo universal y mía, está habitada por una ipseidad que se singulariza en usted o en mí” (2005, p. 67).⁸ Pero, ¿qué quiere decir Henry cuando afirma que la Vida “está habitada por una ipseidad que se singulariza en usted o en mí”, es decir, en cada uno de los vivientes? Esta ipseidad que la Vida “libera” se realiza, además, de manera *singular* en cada viviente. Entonces, la ipseidad en la que la Vida se realiza, ¿no es finalmente mi propia ipseidad? Lo novedoso de este despliegue fenomenológico de la Vida es que en ella, en su auto-afección, se manifiesta una Primera Ipseidad, una ipseidad ontológicamente anterior a la de los vivientes, la cual, acorde a este nuevo contexto de acercamiento a la teología cristiana, recibe el nombre de Cristo.

Entonces, cuando Henry dice que la Vida se auto-engendra hay que entender tal auto-engendramiento como la realización de la Vida en y como Cristo, pues ese es el núcleo y la posibilidad ontológica de su auto-engendramiento. El movimiento por el cual la Vida se experimenta a sí misma implica necesariamente el surgimiento de una Ipseidad inherente a ese movimiento, de modo que la Vida está siempre ipseizada, es decir, el Padre es siempre y desde el comienzo el Hijo. Así lo manifiesta Henry en *YSV*:

Esta identidad de lo experienciante y lo experienciado es la esencia original de la Ipseidad. Desde ahora, tampoco puede escapársenos esto: en el proceso de auto-generación de la vida como el proceso por el que la vida viene a sí, se aplasta contra sí, se experimenta a sí misma y goza de sí, está implicada una Ipseidad esencial como la condición sin la cual y fuera de la cual nunca se produciría ningún proceso de este tipo. (2004b, pp. 68-69)

Este proceso según el cual la vida se siente y viene a sí misma engendrando incesantemente una Ipseidad trascendental es, finalmente, lo que Henry denomina nacimiento trascendental, *Archi-nacimiento* o *proto-nacimiento* (*Ur-naissance*, utilizando el prefijo alemán). Por lo tanto, si bien puede asegurarse que la Vida genera el Primer Viviente, no hay que olvidar que éste no se diferencia de ella, sino que forma parte de su esencia fenomenológica. Esto es, entonces, lo que hay que destacar, “lo que no se nos puede escapar”: que la Ipseidad implicada en el proceso divino de auto-afección es interior al proceso mismo y no un mero desprendimiento. Por ese motivo, aclara Henry, Cristo debe ser llamado *Archi-hijo* y no *Hijo originario*, pues no es simplemente el primer hijo de Dios, sino aquel que habita en el comienzo y se engendra en el proceso mismo por el cual el Padre se auto-engendra.

⁸ Es llamativo que aquí encontremos la Vida escrita en mayúscula, pero eso es fácil de entender si se tiene en cuenta que se trata de una entrevista y no de un texto escrito por Henry. Por ejemplo, en ningún momento aparece en “*Phénoménologie de la naissance*”, la Vida escrita en mayúscula. Con todo, hay que aclarar que el período que va de 1991 a 1996, es intelectualmente turbulento para Henry, debido fundamentalmente a la incorporación de elementos de la tradición cristiana, gracias a los cuales se forja lentamente una nueva manera de expresión y de pensamiento. Por lo tanto, si bien es cierto que, en general, la Vida refiere a Dios esa equivalencia no siempre fue tan exacta.

El esquema fenomenológico que, según Henry, se deriva del cristianismo se completa con el nacimiento de los vivientes, de los hijos u hombres.⁹ En *Encarnación* precisa que el punto de partida para su comprensión es la encarnación en sentido cristiano, es decir, en el sentido contenido en las palabras que pronuncia Juan cuando dice que “el Verbo se hizo carne” (Ju 1, 14). De acuerdo con esto, Henry describe el nacimiento de los vivientes en el corazón del movimiento de encarnación del Verbo de Dios. Por lo tanto, el auto-engendramiento de la Vida como Primer Viviente da aquí un paso más en su despliegue y se define como el sitio de la “mediación” entre el auto-movimiento de la Vida absoluta y el nacimiento de los vivientes en la Vida, en tanto devenir carne del Verbo divino. Dicho más propiamente, el Archi-Hijo está en el viviente como su carne, siendo uno con ella y, de este modo, el Archi-Hijo y los hijos comparten la misma carne, la cual revela plenamente la vida. Por eso, Henry puede afirmar que “la obra del Verbo, la de cumplir la revelación de Dios, proseguiría en cierto modo en el interior de la carne, en lugar de chocar con ella como si se tratase de un término opaco y extraño” (2001, p. 25). Esto es, el Verbo no se da en el cuerpo de Cristo como si se tratara de una mágica bifurcación de sí mismo, por medio de la cual repentinamente abandonaría el plano de lo invisible o espiritual y se emplazaría en lo visible y material.

Hay que resaltar el carácter plenamente ontológico que adopta la corporalidad en estas indagaciones y su distinción con respecto a aquel ente mundano al que habitualmente denominamos cuerpo y que tiene una presencia material. Para Henry “carne y cuerpo se oponen como el sentir y el no sentir: por un lado, lo que goza de sí; por otro, la materia ciega, opaca, inerte” (2001, p. 11). Nada que esté en la carne puede recluirse en la oscuridad. Ella es continuamente patencia y nada hay en ella que no se me pueda dar por completo. Por el contrario, el cuerpo es una masa escorzable y relativa a la que no accedo de manera completa ni actual ni potencialmente. Por estar en continuo contacto patético consigo misma, la carne indica aquí la posibilidad del “Yo puedo” o la unidad de los poderes del cuerpo orgánico que funda todo sentir y actuar (p. 196). Así lo expresa Henry en el § 45 de *Encarnación*: “todas las realizaciones intencionales, las de nuestros sentidos por ejemplo, todas las operaciones y las síntesis activas o pasivas en las que estas realizaciones se llevan a cabo, no son posibles más que dadas originalmente a sí mismas en la auto-impresionabilidad de nuestra carne” (p. 299).

3. D. EL EGO: UNA “ILUSIÓN” TRASCENDENTAL

Por un lado, el viviente extrae su condición fenomenológica de la vida y posee, como ya lo vimos antes, la vida en el mismo sentido que la tiene Dios. Pero, por otro lado, tal como lo adelanta el fragmento recién citado, el viviente también se manifiesta en el “afuera” del mundo, volcado intencional y activamente a los entes. Esta duplicidad queda expresada en el último momento de la estratificación de la subjetividad que proponemos aquí. Se trata del “ego de la ilusión trascendental” que habita en el nivel más superficial, fundado en la pasividad con respecto a la Vida del *moi* y en la pasividad con respecto a sí mismo del *Je*. Así lo describe Henry:

⁹ En principio, el concepto de “nacimiento trascendental” solo le cabe al proceso por el cual se manifiesta el Archi-Hijo (Henry, 2004b, p. 71). Sin embargo, en tanto el hombre es también hijo de la vida fenomenológica (p. 115), su nacimiento es también en cierto sentido trascendental, en la medida que alude a la venida de la Vida y no a su aparición en el mundo como trascendencia.

Al experimentar cada uno de sus poderes mientras los ejerce, y principalmente el poder que tiene de ejercerlos, el ego se toma desde ese momento por su fuente, por su origen [...] *Así nace la ilusión trascendental del ego, ilusión en virtud de la cual este ego se toma por el fundamento de su ser. Ser él mismo, ser ese Sí que es, es considerado por él como su propio hecho de ahora en adelante como lo que proviene de él y, a fin de cuentas, sólo a él remite* (2004b, p. 163).

El ego lleva adelante una suerte de “falsificación” de su propio origen y, en virtud de que se ha apropiado de lo que no le pertenece, le cabe la calificación de “ladrón y salteador” (p. 138). Ahora bien, si el ego, en la ilusión trascendental de sí mismo, desconoce que la Vida es la que le ha dado sus poderes no es por puro capricho o accidente, sino que esta situación responde a la esencia de la Vida, en tanto ella “lo inunda todo de un Olvido radical” (Henry, 2001, p. 243). Dado que responde a las características esenciales de la Vida, es decir, a su disimulo o su ocultamiento y al propio olvido que provoca en los vivientes, la ilusión es trascendental, remite a una verdad trascendental y, por consiguiente, “la ilusión trascendental del ego no es totalmente ilusoria [...] Dado a sí, el ego está realmente en posesión de sí mismo y de cada uno de sus poderes, en condición de ejercerlos: es realmente libre. Haciendo de él un viviente, la Vida no lo ha hecho un pseudo-viviente. No recoge con una mano lo que ha dado con la otra” (Henry, 2004b, p. 164).

De este modo, la vida misma no sólo es la condición de su realización, sino también de su olvido, pues es ella la que le proporciona los poderes y la libertad al viviente para que actúe en posesión de sí y pueda llevar adelante cuantas acciones quiera y del modo que quiera. Esto lo resume Henry diciendo que “el ocultamiento de la condición de Hijo coincide de manera a primera vista paradójica con la génesis misma de esta condición” (p. 157). Esto es, sólo en este olvido de la vida pueden los Hijos devenir vivientes, es decir, recibir la potencia de la vida y estar en condiciones efectivas para desarrollarla afectiva, práctica e intelectualmente. Gracias a este olvido, escribe Henry, es que:

toda nuestra vida práctica se efectúa con la soltura, facilidad y libertad que atribuimos al «instinto» misterioso, o a un mecanismo de procesos fisiológicos inconscientes. Este «silencio de los órganos» no es más que un nombre de la inmanencia radical de la que el «yo puedo» saca su primer poder, ese *poder poder* que permite ponerse en marcha a cada uno de los poderes de nuestra carne, en sus movimientos más lentos o más rápidos, con la prontitud de un relámpago. (2001, p. 244. El subrayado es nuestro).

Para que la carne actúe “con la prontitud de un relámpago”, para que el ego engendrado pueda disponer de tales poderes a su gusto, es condición indispensable que el *Je* viva en la constante auto-donación pasiva de sí, es necesario que el “poder poder” esté dado sin mediación ni intervalos.

4. CONCLUSIONES: HACIA UNA ARQUEOLOGÍA DEL SÍ MISMO

En este punto es necesario remarcar que los análisis del nacimiento siempre trataron de la subjetividad y, en cierta medida, no trataron de otra cosa más que de la subjetividad. En algunas ocasiones, el mismo Henry lo aclara de modo explícito: “de lo que se trata es de proseguir el análisis del nacimiento trascendental del Hijo de la Vida lo suficientemente lejos como para que los caracteres trascendentales que definen la esencia verdadera del hombre sean fundados y al mismo tiempo aprehensibles en su inteligibilidad” (2004b, p. 122). Es decir, el momento de

generación del viviente a partir de y en la vida debe ser considerado como la oportunidad para fundar fenomenológicamente la “esencia verdadera del hombre”, en lugar de como la ocasión para un discurso sobre lo divino trascendente.

Recordemos la hipótesis de esta investigación: por medio de la reelaboración y diversificación del concepto de pasividad –que supone la del concepto de auto-afección–, Henry logra desarrollar una teoría de la subjetividad que descubre los estratos que se encuentran a la base de la configuración de la vida como un Sí mismo. La afirmación de que Henry lleva adelante una tal profundización no es antojadiza, sino que él mismo sostiene, en diálogo con Roland Vaschdale, que su pensamiento tardío, más precisamente, la teoría de “la Generación de una Ipseidad fundamental en la inmanencia recíproca de la Vida al viviente” intenta “retrazar una verdadera arqueología del Sí trascendental –que se sitúa antes del *moi* o del ego– [que] no se encuentra en la *Ética*, ni tampoco todavía en *La esencia*” (2005, p. 19).¹⁰ Pero no por venir *antes* ese nuevo nivel es ajeno a la ipseidad o la carne, sino que, por el contrario, le es interior a ellos, es su condición más propia. En este mismo sentido se expresa Henry cuando ofrece un diagnóstico de sus primeras dos obras de la “trilogía cristiana”:

Se trataba de saber cómo el *moi* viene a sí. Es así que yo concebí este libro sobre el cristianismo [se refiere aquí a *YSV*], que es de hecho un libro de fenomenología radical, al tratar de aquello que viene antes de nuestra vida pero que está en nuestra vida –una suerte de lectura que se remonta río arriba, que parte de la investigación de un antes del sujeto, de un antes del *moi*. *Encarnación* es un libro sobre el “antes de la carne”. (p. 121)

Nuevamente: si Henry enuncia la necesidad de llevar adelante una arqueología de la subjetividad no es para buscarle a la subjetividad un fundamento trascendente que oficie de su causa eficiente, sino para rastrear sus capas más profundas. En sentido, Henry subraya que la “*Trascendencia designa la inmanencia de la Vida en cada viviente*” (2001, p. 161).

Con respecto a las capas descubiertas por ese trabajo “arqueológico”, es necesario ordenar lo trabajado y establecer cómo quedan distribuidos esos niveles y de qué modo se interrelacionan. El primer nivel, el del *moi*, es el punto exacto en el cual la Vida se experimenta a sí misma y se revela revelándose como *moi*. Entonces, desde el punto de vista de la Vida estamos todavía dentro de su propio despliegue fenomenológico, acorde a sus propias reglas y a su auto-afección en sentido fuerte. En esta instancia se manifiesta la Ipseidad originaria, el Primer Viviente, aquel sin el cual ningún viviente podría venir a la vida. Allí se trata, según Henry, de definir el supuesto y la condición para la formación del ego, entendido aquí en sentido amplio¹¹, es decir, como ego viviente:

Antes que el ego [...] lo que opera en última instancia no es precisamente él, sino la Ipseidad absolutamente originaria en la que la Vida absoluta viene a sí en el Sí de su Verbo. Igualmente, antes que la carne, allí donde ésta se une a sí en el pathos de la Vida, está la Archi-carne, la Archi-pasibilidad

¹⁰ Aquí la referencia a la *Ética* de Spinoza se vincula con la afirmación henriana según la cual para la escritura de *YSV* retornó al autor al cual le había dedicado su memoria de maestría en 1942, *La felicidad de Spinoza*, y cuyo concepto de “causalidad inmanente” lo ayudó a comprender la inmanencia absoluta de la vida en cada viviente.

¹¹ La utilización del término “ego” en los escritos tardíos de Michel Henry no es regular. En ocasiones designa todo el ámbito de la subjetividad, incluyendo en él tanto el *moi* como el “Yo puedo”, y otras veces refiere exclusivamente al “Yo puedo”. El nivel que inequívocamente lleva el nombre del ego es en el que se sitúa el ego de la ilusión trascendental.

sin la cual no es concebible ningún «vivir». De ahí que el «Antes-del-ego» y el «Antes-de-la-carne» sean sólo uno: es un mismo abrazo patético el que hace de la carne una carne y del ego un ego, *la auto-impresividad de la primera y la Ipseidad del segundo* (p. 223).

Desde el punto de vista de la Vida, entonces, el *moi* es anterior al mundo y anterior al tiempo y es, en consecuencia, no-creado. Pero desde la perspectiva del viviente, el *moi* es el punto de origen del ego y de todas sus realizaciones trascendentales. Ahora bien, ¿en qué consiste exactamente ese punto de origen? En primer lugar, de acuerdo con lo dicho, es el nivel en el que adviene pasivamente la vida a la subjetividad, es la pura vida que nos mantiene vivos a cada momento y que nos engendra a cada instante. En segundo lugar, es el plano en el cual se manifiesta la carne, pero no como añadido sintético del *moi*, puesto que el *moi* y la carne son una sola cosa, no siendo más que las modalidades fenomenológicas según las cuales la vida viene a sí y se encuentra siendo la vida (2004b, p. 163). En tercer lugar, el *moi* contiene ya una cierta ipseidad, en tanto recibe aquella Ipseidad originaria que se gesta en la auto-afección fuerte de la Vida.

El segundo nivel descubierto tiene con respecto al *moi* una diferencia sutil, aunque significativa. Se trata del nivel del *Je*, de cómo la generación del *moi* deviene un ego. En YSV puede leerse: “engendrado en la auto-afección de la Vida absoluta, el *moi* se experimenta pasivamente a sí mismo sobre el fondo de la Ipseidad original de la Vida que lo da a sí mismo y hace de él a cada instante lo que es, ese *moi* resulta ser al mismo tiempo mucho más que aquello que se designa como un *moi*” (p. 158). Aquello que excede al *moi*, aquello que es más que el *moi* es el *Je* o, lo que para Henry es lo mismo, el “Yo puedo” entendido como la posesión de la totalidad de sus poderes. No es, entonces, la acción efectiva, sino la capacidad de actuar que, recordemos, solo existe porque el *Je* está dado pasivamente a sí y sin posibilidad de retirada. Como se advierte, el “Yo puedo” también se encuentra estrechamente vinculado con la libertad. Ella, asegura Henry, “no es una idea abstracta, una afirmación gratuita, es este poder concreto, efectivamente probado y vivido de poner en juego los poderes que de este modo están a nuestra disposición. Nuestra libertad no es sino una con este ‘Yo puedo’ fundamental que habita en cada uno de los poderes tanto de nuestra carne como de nuestro espíritu” (2004a, p. 136). Luego agrega que tales poderes son diversos en su “tenor específico”, pero la capacidad inherente de pasar al acto es común a todos ellos. Justamente en el nivel del “Yo puedo”, que descansa a su vez en la carne, se funda la posibilidad de la corporalidad y, con ella, la de la constitución trascendental del mundo. Esto es, el ego o el “Yo puedo” se define como el eslabón necesario para articular la inmanencia de la pasividad con la apertura del ego hacia las efectuaciones concretas que lo exceden cada vez. Mientras que el “Yo puedo” sólo mienta la evidencia de estar en condiciones de llevar a cabo determinado movimiento, el “poder poder”, la corporalidad es el conjunto de nuestros poderes concretos: el “poder moverse”, “poder tocar”, “poder ver”, etc.

El tercer nivel refiere precisamente a este pasaje a la concreción, donde toma forma el ego de la ilusión trascendental, es decir, el ego que se toma a sí mismo como principio y origen de sus poderes. Si bien algo ya se dijo sobre sus propiedades, aquí puede comprenderse su naturaleza de una manera más cabal. El ego de la ilusión trascendental fue definido como aquel que ha olvidado su condición de hijo. A partir de estos últimos análisis se comprende lo que ello supone en el estricto plano de la subjetividad vivida en su donación fenomenológica. Aquel ego supone el olvido de la génesis que le cabe en tanto carne y, fundamentalmente, implica el desconocimiento de la

fuerza primera de sus poderes actuales y concretos, esto es, el “Yo puedo” que solo es tal porque es *impotente* ante la Vida.

En resumen, cuando Henry dice que los análisis del nacimiento tienen como meta definir la verdadera esencia del hombre también quiere decir que su propósito es dar cuenta de la génesis de la auto-afección, de qué es lo que garantizó y garantiza que yo pueda darme a mí mismo. Esto implica reconducir la afectividad, redefinida como auto-afección en sentido débil, a su origen en la auto-afección en sentido fuerte. La pasividad del *moi*, esto es, el ser afectado por la Vida, antecede y funda la no-libertad. En *EM* se aseguraba la pertenencia de la no-libertad a la pasividad ontológica originaria, pero quedaba en la oscuridad qué era lo que garantizaba la plenitud de cada vivencia, es decir, el hecho mismo de que cada vivencia pueda darse a sí misma en el seno de la afectividad. Por su parte, la ipseidad se encontraba remitida a la afectividad como su lugar de revelación, mientras que la afectividad descansaba sobre una indeterminación en lo que refiere a la posibilidad de auto-afección. En el período de la “trilogía cristiana” Henry reelabora la ipseidad tal y como había sido presentada en *EM*, es decir, como dependiente de la estructura de la auto-afección de la afectividad y la ubica en un nivel más originario, en la Ipseidad primaria inherente a la Vida que aparece en el viviente como su carne.

SOBRE LA AUTORA

Es doctora en Filosofía por la Universidad de Buenos Aires y becaria postdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) de Argentina. Su investigación actual se inscribe en el área de la fenomenología de la afectividad, con especial énfasis en la dimensión intersubjetiva de las emociones en la filosofía de Michel Henry y Edmund Husserl. Entre sus publicaciones se destacan el libro *Subjetividad y autoafección: la problemática de la temporalidad en la fenomenología de Michel Henry* (Teseo, 2016), la co-edición (junto a Celia Cabrera) de la antología *Fenomenología de la vida afectiva* (Sb, 2021) y los artículos “Emociones, comunidad y cultura. Una lectura de la dimensión intersubjetiva de la afectividad a partir de la fenomenología de Michel Henry” (*Devenires*, 2021), “El problema de la inmanencia en Michel Henry. Una interpretación trascendental a partir del análisis de los sentimientos” (*Anuario filosófico*, 2022), entre otros. Dicta clases de filosofía en la UNLZ y en la UNGS y es integrante del Grupo Husserl, del Programa de Estudios Michel Henry (UNGS) y de SEGAP (Seminario sobre género, afectos y política).

BIBLIOGRAFÍA

- Bernet, R. (1999). Christianity and Philosophy. *Continental Philosophy Review*, N° 32, pp. 325-342.
- Depraz, N. (2001). En quête d’une métaphysique phénoménologique: la référence henryenne à Maître Eckhart. En A. David y J. Greisch (eds.), *Michel Henry, l’épreuve de la vie: actes du Colloque de Cerisy, 1996* (pp. 255-280). Paris: Cerf.
- Dufour-Kowalska, G. (1980). *Michel Henry, une philosophie de la vie et de la praxis*. Paris: J. Vrin.

- Garrido Maturano, Á. (2012). ¿Fenomenología o gnosis? El límite fenomenológico del acceso a la relación religiosa en la filosofía del cristianismo de M. Henry. En Á. Garrido Maturano (ed.), *¿Dónde estás señor?: el acceso al fenómeno religioso en la filosofía fenomenológica, hermenéutica y existencial* (pp. 49-66). Buenos Aires: Biblos.
- Henry, M. (1994). Phénoménologie de la naissance. *Alter*, N° 2, pp. 295-312.
- Henry, M. (1996). *La barbarie*. Madrid: Caparrós Editores.
- Henry, M. (2001). *Encarnación: una filosofía de la carne*. Salamanca: Sígueme.
- Henry, M. (2003). Qu'est-ce que cela que nous appelons la vie?. En *Phénoménologie de la vie*, Vol. I: De la phénoménologie. Paris: Presses universitaires de France.
- Henry, M. (2004a). *Palabras de Cristo*. Salamanca: Sígueme.
- Henry, M. (2004b). *Yo soy la verdad. Para una fenomenología del cristianismo*. Salamanca: Sígueme.
- Henry, M. (2005). *Entretiens*. Paris: Sulliver.
- Henry, M. (2007). *Filosofía y fenomenología del cuerpo*. Salamanca: Sígueme.
- Henry, M. (2009). *Fenomenología material*. Madrid: Encuentro.
- Henry, M. (2012). Notes préparatoires à L'essence de la manifestation: la subjectivité. *Revue internationale Michel Henry*, N° 3, pp. 93-279.
- Henry, M. (2015). *La esencia de la manifestación*. Salamanca: Sígueme.
- Janicaud, D. (1991). *Le tournant théologique de la phénoménologie française*. Combas: Editions de l'Eclat.
- Meister Eckhart (1927). *Deutsche Predigten und Traktate*. Ed. Friederich Schulze-Maizier. Leipzig: Insel.
- Zahavi, D. (1999). Michel Henry and the Phenomenology of the Invisible. *Continental Philosophy Review*, N° 32, pp. 223-240.

JUAN PABLO ESPERÓN

CONSEJO NACIONAL DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS Y TÉCNICAS – UNIVERSIDAD DEL SALVADOR –
UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA MATANZA – CENTRO DE ESTUDIOS FILOSÓFICOS DE LA ACADEMIA
NACIONAL DE CIENCIAS DE BUENOS AIRES

LA TRIPLE FUNCIONALIDAD DEL ACONTECIMIENTO

THE TRIPLE FUNCTIONALITY OF THE EVENT

juanpabloesperon@gmail.com

Recepción: 02/07/2022

Aceptación: 14/08/2022

RESUMEN

La noción de acontecimiento se presenta como uno de los conceptos filosóficos fundamentales para comprender e interpretar la realidad. En este artículo nos proponemos mostrar las funcionalidades críticas que se encuentran sintetizadas en la noción de acontecimiento con anclaje en la posición teórica heideggeriana. Sostenemos que estas tres funciones que recogemos en torno al acontecimiento resultan ser un aporte relevante y original para las reflexiones filosóficas contemporáneas.

PALABRAS CLAVES

Acontecimiento, funciones, Heidegger.

ABSTRACT

The notion of event is presented as one of the fundamental philosophical concepts to understand and interpret reality. In this article we propose to show the critical functionalities that are synthesized in the notion of event anchored in the Heideggerian theoretical position. We maintain that these three functions that we collect around the event turn out to be a relevant and original contribution to contemporary philosophical reflections.

KEYWORDS

Event, functions, Heidegger.

1. INTRODUCCIÓN

Habitamos y vivimos en un mundo cada vez más globalizado y colonizado por el desarrollo tecnológico extremo, por una cultura patriarcal y un modo de vida capitalista, que ha llegado al extremo de poner en riesgo la posibilidad misma de la vida sobre el planeta. En este sentido, resulta imperativo para toda la humanidad pensar y construir una nueva vida comunitaria que resguarde y respete también el lugar que nos ha tocado habitar. Sin embargo, en medio de este contexto signado además por la pandemia del COVID-19, podemos advertir que las funcionalidades que sintetiza la noción de acontecimiento resultan ser relevantes para construir una nueva comunidad que no destruya sus propias condiciones de supervivencia, por un lado; pero también, resignificando el sentido de nuestra existencia individual y colectiva cuyo eje central conduzca a la emancipación y autodeterminación de los pueblos.

2. DIFERENCIA ONTOLÓGICA

Para comenzar, debemos hacer notar que la noción de acontecimiento, en la posición teórica heideggeriana, está íntimamente vinculada a la noción de diferencia. Entonces, preguntamos, ¿qué es la diferencia ontológica para Heidegger? Es la diferencia entre ser y ente. En nuestro lenguaje, en nuestras relaciones, a todo aplicamos la palabra ser. De todo decimos que es. Pero este ser se terminó confundiendo con un fundamento. Se terminó reduciendo la multiplicidad de entes a un ente supremo. Pero el ser no es el fundamento. El ser no es la idea, ni dios, ni el sujeto. Cuando hablamos de filosofía, en sentido estricto, tenemos que apuntar a cuestionar qué es el ser, y dejar claro que el *ser es diferente* de lo ente, ya sea un solo ente supremo y fundamental, ya sean muchos entes. Ése es el planteo del problema de la diferencia ontológica en Heidegger. Heidegger sostiene que en la historia de la filosofía (comenzando por Sócrates y Platón, pasando por la filosofía cristiana y la filosofía moderna y culminando con Nietzsche) se confundió al ser con un ente fundamental, con un ente supremo sobre la base del principio de identidad (v. g. Idea, Dios, Razón, Voluntad). Pero ese ente supremo no es el ser. El ser es diferente que lo ente. Entonces, *la pregunta por el ser abre al problema de la diferencia* entre el ser y el ente. Y ése es el problema propiamente filosófico que plantearon los pensadores presocráticos para Heidegger. Pero, a su vez, el olvido de la diferencia posibilitó el desarrollo de la historia occidental como desarrollo tecno-científico, cuyas consecuencias son devastadoras.¹ A este desarrollo histórico, Heidegger lo denominó “Historia de la Metafísica” y es entendida onto-teo-lógicamente. Heidegger no está en contra del desarrollo de la ciencia o de la técnica, pero advierte que terminamos siendo cosificados y dominados por ese desarrollo científico. El problema que plantea Heidegger abre una nueva manera de pensar: *pensar la diferencia*. Pensar la diferencia entre el ser y lo ente. Ésta es la diferencia ontológica. Hacer de la diferencia un problema va a permitir una nueva relación del *Da-sein* con su medio ambiente, no de dominación tecnocientífica como único recurso sino de contemplación y recogimiento respetuoso del medio ambiente.

¹ Para un desarrollo amplio sobre esta cuestión véase: (Esperón, 2019, p. 66 y ss.).

Para Heidegger, entonces, la diferencia (*Unterscheidung*)² significa que hay que comprender al ser del ente como genitivo³ objetivo⁴ y genitivo subjetivo⁵ a la vez. Aquí está implícita siempre la diferencia en cuanto tal. Ambos, ser y ente, están vinculados, mutuamente se pertenecen. En el primer caso se indica que el ser pertenece a lo ente y, en el segundo caso, se indica que lo ente pertenece al ser mismo. Así, se convierte en asunto del pensar a la diferencia en cuanto tal, es decir, en cuanto “*diferenciante*”. El participio presente indica la donación del ser respecto a lo ente. Es fundamental comprender al “es”, en el lenguaje, como un tránsito a... El ser sobreviene en el ente y lo desoculta, pero a su vez, el ser se oculta en aquello que desoculta. Esta trascendencia del ser, como sobrepasamiento y donación en lo ente al que llega, ad-viene. Este es el sentido propio del participio presente; es una tensión que se “da” *entre* (*Zwischen*) ambos y se mantiene. Así, Heidegger puede afirmar que “sobrevvenida y llegada están a la vez separadas unas de otra y referida la una a la otra” (Heidegger, 1990, p. 141).

Pero también, para Heidegger la noción de diferencia está íntimamente ligada a la noción de mismidad enunciada por Parménides: “*ser y pensar son lo mismo*”. Esta mismidad de pensar y ser, que se halla en la frase de Parménides debe ser comprendida mutua pertenencia (*Zusammengehören*)⁶ entre ambos. Esto refiere a la “mismidad” a partir de la cual tiene su lugar el pensar y el ser; desde lo cual ser y pensar se pertenecen mutuamente. El ser-humano⁷ es, en cuanto tal, pertenencia al ser, que resulta mutua porque el ser pertenece, asimismo, al hombre, ya que solo así “es”, acontece. No hay preeminencia de uno sobre el otro; hay una vinculación respetando cada uno su lugar en su mutua pertenencia; pero a su vez, en su diferencia originaria (Heidegger, 1990, pp. 68-73). De este modo, según la comprensión heideggeriana desde el pensar fundante o desde *otro modo de pensar*, la frase de Parménides dice “el ser tiene su lugar —con el pensar— en lo mismo [*Sein gehört —mit dem Denken— in das Selbe*]” (Heidegger, 1990, p. 69). Y ¿qué es ese “lo mismo” para el pensar no metafísico de Heidegger? Lo que da (*es gibt*) tanto al *ser* como al *pensar* su mismidad, es su mutua pertenencia. Ahora, ese mutuo pertenecerse acontece, para Heidegger, como *Er-eignis* (Cf. Heidegger, 1990, p. 91). En el *Er-eignis*, hombre y ser se correlacionan y copertenecen.

Para encarar el problema de la diferencia entre ser y ente, por un lado; y el problema de la mismidad de ser y pensar, por otro lado, Heidegger postula una de las nociones más relevantes de su ontología: el Acontecimiento (*Ereignis*). Pero ¿qué entiende Heidegger por Acontecimiento?

² Inter-cisión. Es la es-cisión *entre* (del latín *inter*) ser y ente, que resulta *inter* porque a su vez están referidos el uno al otro. “La diferencia de ser y ente, en tanto que inter-cisión entre la sobrevvenida y la llegada, es la resolución desencubridora y encubridora de ambas. En la resolución (*Austrag*) reina el claro (*Lichtung*) de lo que se cierra velándose y da lugar a la separación y la reunión de la sobrevvenida y la llegada” (Heidegger, 1990, p. 141).

³ El genitivo indica posesión o pertenencia.

⁴ El ser es “en tránsito a...”, recae sobre lo ente.

⁵ Se acentúa el ser mismo en su sobre-llegar a lo ente.

⁶ Heidegger dice que el pertenecer (*ge-horen*) determina lo mutuo (*zusammen*), y no viceversa (Heidegger, 1990, pp. 68-73).

⁷ En la noción *ser-humano* se devela la *relación* presente *entre* (*zwischen*) ser y hombre. Del mismo modo que se señala la íntima relación entre la identidad y la diferencia. La identidad, mismidad entre ser y hombre, es en la diferencia-diferenciante (*Unterscheidung*).

3. ACONTECIMIENTO

Hacia finales de la década de 1920 y comienzos de la siguiente, Heidegger advirtió que sus trabajos publicados en *Ser y tiempo* no habían logrado el objetivo de superar la interpretación subjetiva del movimiento hacia la comprensión del Ser que, en consecuencia, permanecía reducida a su carácter óntico. Precisamente, el “viraje” (*Kehre*) en su pensamiento consistió en abandonar esa interpretación e intentar superar la justificación trascendental, pensando la relación entre el Ser y el ente de manera que queden abarcados íntegramente por una estructura unitaria. Es a partir del “viraje” que Heidegger se encuentra con la noción de *Ereignis*, pues ya no se trata de analizar al *Dasein* buscando las condiciones de la comprensión del Ser, sino de pensar la estructura donativa del acontecimiento en su movimiento de oscilación, que lleva al Ser y al *Dasein* a lo que tienen de propio en una transpropiación y copertenencia mutua. El *Dasein* proyecta posibilidades en un horizonte de sentido, pero tal proyección requiere de la *yección* o el lanzamiento del Ser. El movimiento de oscilación *entre* el Ser y el *Dasein* se manifiesta como el conflicto entre el desocultamiento y el ocultamiento de la verdad del Ser y configura la estructura tensiva del acontecimiento.

La estructura del acontecimiento, este movimiento tensivo de oscilación, no es el fundamento de lo que es ni del conocimiento de la realidad. El *Ereignis* no puede ser reducido a fundamento o a causa explicativa. El acontecimiento acaece sin que puedan preverse causas. No es el resultado o la consecuencia a partir de otra cosa. No hay un porqué explicativo o una razón que lo fundamente, simplemente *hay* acontecimiento. El acontecimiento *se da*, como donación de ser y tiempo, que a su vez es una constelación de sentido para el hombre. El acontecimiento es la irrupción de lo extraordinario, cuyo carácter es la absoluta gratuidad. El acontecimiento es una *singularidad* ad-veniente, imprevista, y excede los límites del pensamiento onto-teo-lógico. Por lo mismo, el acontecimiento impide cualquier intento de totalización del sentido, destruyendo todo horizonte teleológico. La noción de acontecimiento mienta una estructura inmanente a partir de la cual se constituye el sentido, y también una estructura de donación fenoménica a partir de la cual se puede explicar la correlación entre Ser y entes, y entre Ser y hombres.

El *Ereignis* mienta, en primer lugar, el acontecer de la diferencia entre Ser y entes, y nombra al “entre” como “lugar” de la relación y, al mismo tiempo, de la separación entre ambos sin que se confunda con una unificación o fusión entre ellos. Hay que comprender al *entre* como aquella intimidad que correlaciona Ser y entes en un mutuo pertenecerse, pero que a la vez se yergue como separación entre ambos. El *Ereignis* como la “intimidad del ente y el Ser” es un mutuo atravesarse del Ser y del ente en su diferencia. Ser y entes *acontecen* como tales en el diferenciarse. Pero el mutuo diferenciarse es, a su vez, un mutuo pertenecerse. El Ser es *del* ente y el ente es *del* Ser. El juego mutuo *entre* diferenciarse y pertenecerse es un *mismo* juego. El *entre* no es un lugar sino el movimiento diferencial en el que el Ser desoculta al ente y, a su vez, se oculta. El *entre* hace de la *misma* relación la diferencia.

Pero no solamente hay una relación íntima *entre* Ser y ente, sino también una correlación entre Ser y hombre. En la experiencia de su condición de arrojado hay en el *Dasein* una proyección del Ser, que es también de pertenencia al Ser. El *Dasein* pertenece al Ser y, a la vez, es interpelado por éste. En el *Ereignis*, como acontecimiento de ‘propiación’, *Sein* y *Dasein* se relacionan y, a la vez, se diferencian, pues el Ser se apropia del hombre y el hombre se apropia del Ser y, de este modo, se corresponden en lo que tienen de propio el uno y el otro. En el acontecimiento de

propiación (*Er-eignis*), el *Dasein* se apropia del Ser como pro-yección y el Ser se apropia del *Dasein* desplegándolo como el “ahí” (*da*) del Ser (*sein*). El *Ereignis* puede ser comprendido como un movimiento tensivo por el cual el ser se esencia y se dona.

Con la noción de acontecimiento, Heidegger logra reelaborar el vínculo entre el Ser y el *Dasein* que había explicitado la analítica existencial de *Ser y tiempo*, con su desarrollo de las estructuras fundamentales del *Dasein* en las que arraiga la comprensión del Ser. Con esta noción, el pensamiento de Heidegger se desliza hacia el esenciarse del Ser en el que se despliega su verdad. Ya no se trata de las estructuras fundamentales del *Dasein*, sino de la donación del Ser que acaece en su verdad. Ya no se trata de las condiciones de posibilidad de la comprensión del Ser y del despliegue del sentido que se encuentran en las estructuras del *Dasein*, considerado sujeto de la comprensión, sino del *Dasein* como ámbito donde el Ser *se da* como destinación histórica en la que acaece en su verdad. El acontecimiento dispone y destina una constelación de sentido para el hombre. Con la noción de acontecimiento se trata de extraer todas las consecuencias de este giro o viraje en el pensamiento de la diferencia ontológica, rompiendo definitivamente con todos los supuestos subjetivos y ónticos, para invertir la relación entre *Dasein* y Ser en la relación entre Ser y *Dasein*. Sin embargo, el giro heideggeriano no se produce entre lo subjetivo y lo objetivo, porque el *Ereignis* tampoco puede ser considerado como una estructura objetiva o que pueda ser objetivada. El acontecimiento no se explica por causas previas ni se reduce a un estado de cosas o a los hechos como fenómenos, por lo que tampoco puede ser considerado un hecho. De este modo, aparece la problematización de la diferencia ontológica y el *Ereignis* a partir de su estatus tensivo en cuanto co-pertenencia o mutua pertenencia entre el Ser y el *Dasein* en el horizonte del tiempo. El acontecimiento abre la simultaneidad espacio-temporal, donde habitan y se hacen presentes el ente, el sentido y el hombre. Lo que acontece es, de algún modo, *la reunión en la mismidad entre el Ser y el hombre*. Esta donación del ser como destinación hacia el ahí del ser (*Da-sein*) que convergen en un mismo “lugar”, a la vez que difieren radicalmente, es lo que Heidegger denomina acontecimiento.

La dimensión originaria del acontecimiento también es expresada en la consideración heideggeriana del “cuarteto del mundo” (*Geviert*). Con ella, el pensador alemán, quiere señalar aquella dimensión esencial en donde se expresa “la contienda de cielo, tierra, mortales y divinos en que se da la verdad del ser en su juego ocultación-desocultación, donación y sustracción” (Picotti, 2010, p. 69). De este modo, el hombre puede volver a habitar el mundo a partir de una actitud contemplativa, sin ejercicio de violencia, reuniendo y cuidando estas cuatro dimensiones del acontecer propio del mundo; pues, acogiendo la apertura del cielo, salvaguardando la tierra, acompañando a los mortales y venerando lo sagrado, el *Da-sein* puede ponerse a la escucha del ser y, por ende, preparar y resguardar un lugar abierto y sagrado para que lo divino ad-venga. Ese lugar es el *entre* que hay entre el *Da* y el *sein*, el Acontecimiento.

4. CONCLUSIONES

A partir de lo expuesto podemos señalar algunas funcionalidades implicadas en la noción de acontecimiento. En primer lugar, el *Ereignis*, cumple una función crítica que hemos denominado “preontológica” porque el acontecimiento es novedad, singular y contingente, previo a cualquier intento de conceptualización. También, el estatus preontológico del acontecimiento radica en su estatus tensivo y diferencial. Esto impide que el *Ereignis* pueda ser objetivado y

utilizado como fundamento al modo onto-teo-lógico. El acontecimiento es, para Heidegger, la apertura (*Lichtung*) de ser y tiempo que, en su estatus tensivo y diferencial, se dona a la vez que el mismo acontecimiento se retrae y se retira. De este modo, el acontecimiento es apertura que abre la simultaneidad espacio-temporal donde se hace presente el ente, el sentido y el hombre en un *mismo* lugar, pero no identificándose con el acontecimiento. *La apertura y reunión en la mismidad diferencial que se da entre el ser, el tiempo, los entes y el Da-sein* es lo que acontece como acontecimiento.

Pero también, el acontecimiento cumple una función “genealógica”. Heidegger vincula el recogimiento onto-teo-lógico que el hombre occidental hace del ser como el acontecimiento decisivo de Occidente. Este acontecimiento decisivo pero oculto para el hombre (porque también el ser se destina metafísicamente en esta historia), produce un quiebre o ruptura y, a su vez, un redireccionamiento del curso de la historia respecto al recogimiento del ser que los filósofos presocráticos iniciaron. De este modo, la función genealógica permite remitirnos al origen y al comienzo de esta historia acontecimental y desocultar dos cuestiones centrales: por un lado, Heidegger muestra que hay cierto olvido del ser (*Seinsvergessenheit*) por parte del hombre (ya que la realidad es fundamentada onto-teo-lógicamente); pero, por otro lado, Heidegger atribuye esta ocultación al ser mismo (diferencia ontológica), por lo cual, el hombre también desvía su reflexión de este ocultamiento propio del ser. Entonces, para Heidegger, a partir de esta estructura acontecimental de la historia de la metafísica, es posible poner en el tapete central de la reflexión filosófica a la diferencia ontológica y delimitar a la historia occidental como una época metafísica y acabada. Acabada en cuanto la metafísica ha desplegado todas sus posibilidades de dominio técnico, control y explotación de los recursos del planeta, por un lado; pero, por otro lado, este acabamiento muestra los límites de la época metafísica. Estos límites permiten delinear un nuevo horizonte de comprensión y relación respecto del ser y el hombre porque el acontecimiento es una forma de autodonación del ser. Esta comprensión del ser como acontecimiento donativo difiere radicalmente del modo en que la historia metafísica ha conceptualizado tanto al ser como al tiempo.

Por último, y en íntima vinculación con las funciones preontológica y genealógica, se puede apreciar una tercera función del acontecimiento que hemos denominado “genética”, porque a partir de la disrupción que produce el acontecimiento es posible interpretar la génesis de la realidad; pues el acontecimiento nombra la original e inesperada aparición de la novedad que irrumpe intempestivamente y pone en suspenso a la sucesión normal de los hechos, es decir, instaura el sentido, o mejor aún, como dice Gilles Deleuze, “no hay que preguntar cuál es el sentido de un acontecimiento: el acontecimiento es el mismo sentido” (Deleuze, 1989, p. 44). Entonces, las condiciones esenciales del acontecimiento son desestabilizar y resignificar tanto el presente como el pasado, pero también abrir inconmensurables posibilidades proyectadas hacia el futuro. Por esto, Slavoj Žižek define al acontecimiento como: “algo traumático, perturbador, que parece suceder de repente y que interrumpe el curso normal de las cosas; algo que surge aparentemente de la nada, sin causas discernibles, una apariencia que no tiene como base nada sólido” (Žižek, 2014, p. 16).

Sin embargo, la noción de acontecimiento pareciera ser de muy difícil comprensión, puesto que se halla siempre en tensión: el acontecimiento es *irrupción* novedosa, pero es también el acontecer temporal en su devenir; emerge a partir de la *diferencia* y es instancia última de sentido. El acontecimiento *no preexiste* a ningún “estado de cosas”, ni tampoco emerge como una

instancia metafísica, trascendente o metahistórica. El acontecimiento solo existe en devenir permanente y abierto sin identificarse con ningún ente.

Por último, a partir de lo expuesto, debemos dejar asentadas algunas dificultades que se desprenden de la posición teórica heideggeriana; pues si el acontecimiento no puede ser reducido al estado de cosas o a los fenómenos, sino que queda oculto en el despliegue de los entes, entonces, ¿cómo se podría conocer? ¿No se trataría de una nueva versión de las esencias de la metafísica que el mismo Heidegger se propone combatir? El problema sería no solamente cómo se podría conocer, sino también cómo el lenguaje del que disponemos para ello, cuyas categorías se han constituido sobre la lógica de la identidad, podría dar cuenta de lo que lo rebasa. ¿Sería posible un pensamiento y una ciencia que no se sostengan en la identidad del fundamento sino sobre la diferencia? ¿Qué lógicas y qué protocolos de investigación debieran construirse para constituir una ciencia basada en la diferencia?

SOBRE EL AUTOR

Juan Pablo Emanuel Esperón es Profesor y Doctor en Filosofía, e Investigador del CONICET. Es profesor de Metafísica II en la Universidad del Salvador (USAL) y profesor de la materia Filosofía e Introducción a la Epistemología en la Universidad Nacional de La Matanza (UNLaM). Es director de la Revista Académica de Filosofía *Nuevo Pensamiento*, dependiente del Instituto de Investigaciones Filosóficas de la Universidad del Salvador. Es miembro del Centro de Estudios Filosóficos de la Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires. Ha publicado recientemente la obra *El Acontecimiento, la Diferencia y el "Entre"*, Ed. Anthropos, Barcelona, 2019, y ha sido editor de la obra *Acontecimiento. Un estudio crítico de las posiciones filosóficas y políticas de Rosenzweig, Heidegger, Derrida, Deleuze y Guattari*, Ed. Doble J, Sevilla, 2020, además de haber publicado numerosos artículos en libros y revistas científicas nacionales e internacionales respecto de las filosofías de Hegel, Nietzsche, Heidegger y Deleuze, que son los filósofos que estudia el autor en relación con las nociones de acontecimiento y diferencia.

BIBLIOGRAFÍA

- Badiou, A. (2008). *Lógicas de los mundos. El ser y el acontecimiento 2*. Buenos Aires: Manantial.
- Basso Monteverde, L. (2017). *La unidad de la diferencia*. Buenos Aires: Biblos.
- Deleuze, G. (2002). *Diferencia y Repetición*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Deleuze, G. (1989). *Lógica del Sentido*. Barcelona: Paidós.
- Esperón, J. P. (2019). *El Acontecimiento, la Diferencia y el "Entre"*. Barcelona: Anthropos.
- Esperón, J. P. (2016). El problema del fundamento, la verdad y sus límites en la tradición filosófica occidental a partir de la lectura heideggeriana. En Roetti, J. A. y Moro, R. (Comps.). *El fundamento y sus límites. Algunos problemas de fundamentación en ciencia y filosofía* (pp. 205-236). Londres: College Publications of London.
- Heidegger, M. (2014). *Sobre el comienzo*. Buenos Aires: Biblos.
- Heidegger, M. (2006). *Tiempo y ser*. Madrid: Tecnos.

- Heidegger, M. (2003). *Aportes a la Filosofía. Acerca del Evento*. Buenos Aires: Biblos.
- Heidegger, M. (1990). *Identidad y Diferencia*. Barcelona: Anthropos.
- Picotti, D. (2010). *Heidegger: el otro comienzo del pensar y las exigencias de nuestro tiempo*. Quadrata: Buenos Aires.
- Scannone, J. C. (2010). El nuevo pensamiento y el otro comienzo. En Scannone, J. C. (Comp.). *Un nuevo pensamiento para otro mundo posible* (pp. 7-23). Córdoba: Universidad Católica de Córdoba.
- Walton, R. (2008). Reducción fenomenológica y figuras de la excedencia. *Tópicos. Revista de Filosofía de Santa Fe*, 16, pp. 169-187.
- Xolocotzi, A. (2005). Fundamento, esencia y “Ereignis”. En torno a la unidad del camino del pensar de Martin Heidegger. *Éndoxa: Series filosóficas. Revista de la Universidad Nacional de Educación a Distancia*, 20, pp. 733-744.
- Žižek, S. (2014). *Acontecimiento*. Madrid: Sexto Piso.

MARISA MOSTO

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA

LA OBEDIENCIA COMO REBELIÓN.

L' HOMME RÉVOLTÉ DE ALBERT CAMUS
A 70 AÑOS DE SU PUBLICACIÓN (1951-2021)

OBEDIENCE AS REBELLION. *L' HOMME RÉVOLTÉ* BY ALBERT CAMUS AFTER 70 YEARS
OF ITS PUBLICATION (1951-2021)

marisamosto@gmail.com

Recepción: 24/11/2021

Aceptación: 07/12/2021

RESUMEN

El artículo presenta las principales líneas de análisis histórico filosófico de la obra de Albert Camus, *L' homme révolté* y las pone en relación con tesis similares de autores de la Escuela de Frankfurt, siguiendo los comentarios de Emilio Komar. Señala también la originalidad del pensamiento de Camus, su apuesta por proponer caminos éticos de salida para una época atravesada por la violencia que sembraron las utopías políticas del siglo XX.

PALABRAS CLAVES

Espíritu de sistema, rebeldía, límites.

ABSTRACT

The article presents the main lines of historical-philosophical analysis of the book of Albert Camus, *L' homme révolté*, and puts them in relation to similar thesis by authors of the Frankfurt School, following the comments of Emilio Komar. It also points out the originality of Camus' thought, his commitment to proposing ethical paths out of an era traversed by the violence sown by the political utopias of the 20th century.

KEYWORDS

System spirit, rebellion, limits.

“El anhelar es la luz del espíritu.”
Hildegarda de Bingen (Hass, 2000,18)
“La filosofía es la aspiración a la última claridad posible.”
Hans Cornelius (1911, 9)

1. INTRODUCCIÓN

L' homme révolté puede ser leída como una humilde propuesta de superación de una larga historia de anhelos fracasados. Al igual que a esos insectos que rebotan una y otra vez contra un vidrio intentando hallar la salida a los golpes y lo único que consiguen es lastimarse, Albert Camus nos abre de par en par la ventana y nos dice: no insistan; es evidente que la salida está en otra parte. La humildad de la propuesta radica en la justa valoración de lo real y de lo posible.

Existimos atravesados por un anhelo que nunca termina de cumplirse y a cuya impotencia no nos es dado resignarnos. La condición humana habita en esa paradoja. Al hombre nada le basta y lo que pudiera bastarle no lo puede alcanzar (Stein, 1996, p. 127). El ser humano “es la única creatura que se niega a ser lo que es” (Camus, 2003, p. 16).¹ De modo que, al final de cuentas, pareciera que no se puede ser plenamente humano sin ser rebelde.²

Camus distingue los fracasos de la gran rebelión humana en dos frentes:

El primero es el metafísico (“los hombres mueren y no son felices”. Camus, 2008, p. 107). Corresponde al anhelo frustrado de la dicha y una vida sin fin; “es el movimiento por el cual un hombre se alza contra su situación y la creación entera” (2003, p. 27).³ El orden ontológico que nos define es cuestionado.

El ser humano es incapaz de borrar y volver a dibujar su condición. Definitivamente no, y al menos hasta ahora, su condición mortal.⁴ Sin embargo, también sueña con la abolición del sufrimiento, principalmente de aquel sufrimiento que proviene de la injusticia y la opresión. Ese es el origen del fracaso en el segundo frente, la rebelión histórica; torpes ensayos políticos intentaron consumir el anhelo de justicia y libertad.

L' homme révolté, “es decir, el que se vuelve o revuelve contra algo”, “da media vuelta” y “hace frente” (2003, p. 18)⁵; dice «no» a la muerte, al sufrimiento, la injusticia y la opresión. Por

¹ “L'homme est la seule créature qui refuse d'être ce qu'elle est” (Camus, 1951, p. 22).

² Camus excluye de la categoría de rebelde al hombre religioso. Ver 2003, p. 24. Sin embargo pensamos que el hombre religioso también vive momentos de rebeldía. De ello existen numerosos testimonios, entre ellos destacamos el texto de Zvi Kolitz, 1998 y el de Elie Wiesel, 1996, p. 119 y ss.

³ “La révolte métaphysique est le mouvement par lequel un homme se dresse contre sa condition et la création tout entière.” (1991, p. 39) Y más adelante: “la rebelión metafísica es la reivindicación motivada de una unidad dichosa, contra el sufrimiento de vivir y morir [...] se niega a reconocer la potencia que le hace vivir en esa condición. El rebelde metafísico no es pues, seguramente ateo, como podría creerse, pero es forzosamente blasfemo. Sencillamente, blasfema ante todo en nombre del orden, denunciando en Dios al padre de la muerte y al supremo escándalo.” (HReL, p. 28) “la révolte métaphysique est la revendication motivée d'une unité heureuse, contre la souffrance de vivre et de mourir [...] le révolté refuse de reconnaître la puissance qui le fait vivre dans cette condition.” (1951, p. 40)

⁴ Aunque efectivamente es uno de los anhelos que actúa en el trashumanismo (Cordeiro, 2019); Sobre los anhelos del trashumanismo ver la investigación de Mariano Asla (2020).

⁵ “Le révolté, au sens étymologique, fit volte-face. Il marchait sous le fouet du maître. Le voilà qui fait face” (1951, p. 26)

lo tanto, dice «sí» a la vida, la dicha, la justicia y la libertad, pues “todo movimiento de rebelión invoca tácitamente un valor” (2003, p. 18).⁶

Este «sí» explícito y vigorosamente anunciado, que como veremos revela y se asienta en la comunión de naturaleza entre los hombres, es quizás lo que en mayor medida distingue el pensamiento de Camus y permite una teleología liberadora a la acción humana.

La constatación del fracaso histórico ha sido especialmente significativa en el siglo XX, punto de llegada de proyectos utópicos que terminaron mostrando su potencial de destrucción. Si el siglo XIX pensaba la historia como una marea irrefrenable hacia su positiva consumación, el siglo XX reveló esas aguas contaminadas con el ácido sulfúrico de la vigilancia, la intolerancia, los gulags, los campos de concentración, el materialismo y el asesinato o la mutilación de la vida humana. La civilización sigue ostentando un rostro fraticida. La vitalidad de la estirpe de Caín.

Emilio Komar distingue entre la literatura filosófica que busca comprender los motivos que llevaron a esa situación, “dos obras del siglo XX” (2011, p. 144): *El hombre rebelde* (1951) de Albert Camus y *Dialéctica del iluminismo* (1944/1947), de Theodor W. Adorno y Max Horkheimer, dos de los principales representantes de la Escuela de Frankfurt. Estas obras realizan una suerte de “examen de conciencia cuaresmal” (Komar, 2011, p. 120) sobre la historia del hombre.

El hombre rebelde, en la opinión de Komar, fue deliberadamente ignorada por la izquierda y la derecha política fuertemente nominalistas, en una suerte de “acuerdo sobre la barricada”, por reivindicar esa obra a su modo algo previo a la acción humana, una suerte de orden natural, contenido en aquél «sí», tan enfáticamente reiterado (2010, pp. 65-67).⁷

Dialéctica del Iluminismo fue desoída, aunque en menor grado; también se ocupa de desenmascarar al nominalismo y su potencial de arbitrariedad y violencia, pero no termina de definir una línea clara de salida. A excepción de Marcuse y en algún aspecto de Horkheimer, los «sí» de la Escuela tienden a ser más bien crípticos y tangenciales.

2. EL ESPÍRITU DE SISTEMA

“Había que destruir, se pensaba, el edificio antiguo, que había abrigado mal a la gran familia humana; y la primera tarea era un trabajo de demolición. La segunda era reconstruir y preparar los cimientos de la ciudad futura.”
Paul Hazard (1988, 11)⁸

⁶ “tout mouvement de révolte invoque tacitement une valeur” (1951, p. 26)

⁷ Uno de los elementos esenciales del nominalismo, doctrina gnoseológica de fines de la Edad Media, es la negación de un modo de ser propio, de una naturaleza de los seres a la cual la libertad debiera respetar.

⁸ Paul Hazard con esas afirmaciones describe el espíritu que encarnó la cultura europea a fines del siglo XVII

El primer movimiento es un gesto de rechazo. De negación. El segundo, el intento de construcción de un nuevo orden. “La rebelión más elemental expresa, paradójicamente, la aspiración a un orden” (Camus, 2003, p. 27).⁹

¿Con relación a qué construiremos el orden nuevo? Esa es la pieza clave que determinará el éxito o el fracaso de la ciudad futura. La liberación de los hombres o su nueva condenación.

Subestimar esa piedra angular fue el arrogante desacierto de la rebeldía. “El gran rebelde crea entonces con sus propias manos, y para encerrarse en él, el reino implacable de la necesidad. Después de huir de la prisión de Dios, [al rechazar la creación] su primera preocupación será construir la prisión de la historia y de la razón [...]” (2003, p. 58).¹⁰

Tal subestimación tanto para Camus como para los autores de la *Dialéctica del iluminismo* es afín a un cierto nominalismo y al *espíritu de sistemas* que empuja el nominalismo.¹¹ A propósito de esto último señala Emilio Komar:

La opresión, ¿de qué resulta? Si las estructuras, las organizaciones, las instituciones no son más que composiciones, artefactos, construcciones artificiales, necesitan un material con que llevarse a cabo. La realidad dada con que están hechos los sistemas es considerada como material, y al ser considerada como material no es contemplada en sí. (2008, p. 9)¹²

La afinidad con el nominalismo consiste en no reconocer en los seres algo a contemplar que limite, que oriente la iniciativa humana. La realidad que irrita a este tipo de rebelde es considerada un material infinitamente plástico, maleable, al que sus sueños utópicos darán forma; lo mueve imponer en ella un orden externo, artificialmente creado, *de arriba abajo*, por su imaginación. Es el ser humano el que ahora inyecta su ley, a una realidad insatisfactoria. No hay nada más allá de la acción humana que pueda señalarle su finalidad. El hombre se constituye en el señor del tiempo, sacerdote que ofrenda la víctima del presente al Moloc de un futuro imaginario. “El porvenir es la trascendencia de los hombres sin Dios” (Camus, 2003, p. 155)¹³ que se ponen a la espera de una suerte de “parusia histórica” (2003, p. 196; 1951, p. 261).

⁹ “La rébellion la plus élémentaire exprime, paradoxalement, l'aspiration à un ordre” (1951, p. 40).

¹⁰ “Le grand rebelle crée alors de ses propres mains, et pour s'y enfermer, le règne implacable de la nécessité. Echappé à la prison de Dieu, son premier souci sera de construire la prison de l'histoire et de la raison [...]” (1951, p. 105)

¹¹ Esta terminología “nominalismo”, “espíritu de sistema” quizás no se la encuentre en la obra de Camus, pero sí, creemos, los conceptos a los que estos términos apuntan. El nominalismo niega la naturaleza de los seres como dijimos en la nota 7 y a la vez afirma la necesidad de un orden artificial dado que la sociedad humana no puede vivir fuera del orden.

¹² Josef Pieper, al hacer un análisis de la responsabilidad de la filosofía en este proceso en el que autoelimina su dimensión teórica, afirma que: “Un camino recto conduce de Francis Bacon (que ha dicho: «Saber y poder son lo mismo; el sentido de todo saber es dotar a la vida humana de nuevos inventos y recursos» (*Novum Organum*, 1, 3; 1, 81) a Descartes (quien en el *Discours* ha formulado ya expresamente de forma polémica que su intención es poner en lugar de la antigua filosofía «teórica» una filosofía «práctica», mediante la cual pudiésemos hacernos «señores y poseedores de la naturaleza» *Discours de la Méthode*, 6) hasta la conocida fórmula de Karl Marx: hasta entonces la filosofía había considerado que su tarea era interpretar el mundo, pero lo importante es modificarlo” (1979, pp. 98-99).

¹³ “L'avenir est la seule transcendance des hommes sans dieu” (1951, p. 207)



Sin embargo, el espíritu de sistemas ha generado lo opuesto de lo que quería construir. “El imperio es al mismo tiempo guerra, oscurantismo y tiranía, mientras afirma desesperadamente que será fraternidad, verdad y libertad.” (Camus, 2003, p. 218)¹⁴

La *hybris* fáustica que cabalga entre los siglos XVII, XVIII, XIX, montada en su confianza en la ciencia y la razón, el primado de la acción y la transformación debe redimensionarse y reconocer su demoleedor fracaso en el siglo XX.

“El iluminismo, en el sentido más amplio de pensamiento en continuo progreso, ha perseguido siempre el objetivo de quitar el miedo a los hombres y de convertirlos en amos”, sostienen Adorno y Horkheimer al inicio de la *Dialéctica*. Se planta un «no» a aquellas fuerzas que pretenden gobernar el destino de los hombres y se prodiga un «sí» al dominio humano; sin embargo, concluyen: “la tierra enteramente iluminada resplandece bajo el signo de una triunfal desventura” (1987, p. 15).

Max Horkheimer para la misma época en que elaboran conjuntamente la *Dialéctica*, dedica un ensayo magistral, “Medios y fines” (1969, pp. 15-68), a argumentar cómo la instrumentalización de lo real por lo que él denomina la razón subjetiva o la razón formal, tiene parte en esa desventura. La razón subjetiva autónoma opera una tarea de desontologización, es ciega para las demandas propias de los seres.

Desde Guillermo de Ockham se ha instalado con claridad en la historia de la filosofía, la engañosa vinculación entre la ausencia de naturaleza y la omnipotencia creadora, divina o humana (*aut-aut*). La presencia de este *aut-aut* es constatada en la *Dialéctica*:

Pero en la herencia platónica y aristotélica de la metafísica el iluminismo reconoció las antiguas fuerzas y persiguió como superstición la verdad de los universales. El iluminismo cree aún descubrir en la autoridad de los conceptos generales el miedo a los demonios, con cuyas imágenes y reproducciones los hombres buscaban en el ritual mágico, influir sobre la naturaleza. A partir de ahora la materia debe ser dominada más allá de toda ilusión respecto a fuerzas superiores a ella o inmanentes en ella, es decir, de cualidades ocultas. (1987, 18)

En la negación de los límites a la acción humana, se niega el *lógos*, el sentido de los seres, su naturaleza, su modo de ser, con sus necesidades propias. Se expande la peste del peor pecado, “el pecado de la desmesura en los griegos” (Camus, 2003, p. 31; 1951, p. 45); toma fuerza el espíritu de sistema. Camus también lo relaciona con la negación de Dios. Y existe en la historia de la filosofía una vinculación estrecha entre Dios y el *lógos*.¹⁵

¹⁴ “L’Empire est même temps guerre, obscurantisme et tyrannie, affirmant désespérément qu’il sera fraternité, vérité et liberté” (1951, p. 289).

¹⁵ Adorno y Horkheimer reconocen explícitamente esta vinculación: “De tal suerte que también la ciencia incurre en la crítica formulada contra la metafísica. La negación de Dios implica una contradicción insuperable, en cuanto niega el saber mismo”,

Una vez derribado el trono de Dios, el rebelde reconocerá que esa justicia, ese orden, esa unidad que buscaba inútilmente en su condición tiene ahora que crearlos con sus propias manos y con ello deberá justificar la caducidad divina. Entonces comenzará un esfuerzo desesperado para fundar, al precio del crimen si es necesario, el imperio de los hombres. Esto no dejará de tener terribles consecuencias [...] Pero estas consecuencias no se deben a la rebeldía misma, o por lo menos, no aparecen sino en la medida que el rebelde olvida sus orígenes, se cansa de la dura tensión entre el sí y el no y se entrega por fin a la negación de todo o a la sumisión total. (2003, 29)¹⁶

La naturaleza que deja de ser objeto de contemplación y admiración no puede ser ya luego sino la materia de una acción que aspira a transformarla. (2003, 277)¹⁷

La negación de los límites nos sumerge en el universo del *chigalevismo* (2003, p. 162; 1951, p. 216), en el que la libertad absoluta coincide con el despotismo, o, mientras no haya un triunfador, con la ley de la selva. “La licencia para destruir supone que uno mismo puede ser destruido. Por lo tanto, habrá que luchar y dominar. La ley de este mundo no es otra cosa que la de la fuerza; su motor, la voluntad de dominio” (2003, p. 43).¹⁸

Seríamos como aquellos insectos insensatos si insistiéramos en la esperanza en un amanecer de la liberación desde esta perspectiva. “La ley del poder [...] Tiene que delimitar sin tardanza el terreno en que se ejerce, aunque haya que rodearlo con alambres de púa y miradores” (2003, pp. 43-44).¹⁹ “La libertad ilimitada del deseo significa la negación del prójimo y la supresión de la piedad” (2003, 44).²⁰

La conservación de este último elemento (la afirmación del prójimo y la piedad) es esencial para resistir a la tentación del espíritu de sistema que pervierte a la genuina rebeldía. No puede ser ignorado si el rebelde se muestra fiel “a sus orígenes”, a la tensión del «no» y el «sí».

La rebelión absoluta suponía, en efecto, la plasticidad de la naturaleza humana, su reducción posible a fuerza histórica. Pero la rebelión es, en el hombre la negación a ser tratado como cosa y quedar reducido a simple historia. Es la afirmación de una naturaleza común a todos los hombres, que escapa

(1987, p. 141). Ese es el motivo teórico fundamental pensamos, de su parálisis en la empresa del «sí». ¿Dónde fundamentar el «sí», luego de la negación del saber?

¹⁶ “Le trône de Dieu renversé, le rebelle reconnaît que cette justice, cet ordre, cette unité qu'il cherchait en vain dans sa condition, il lui revient maintenant de les créer de ses propres mains et, par là, de justifier la déchéance divine. Alors commencera un effort désespéré pour fonder, au prix du crime s'il le faut, l'empire des hommes. Ceci n'ira pas sans de terribles conséquences, dont nous ne connaissons que quelques-unes. Mais ces conséquences ne sont point dus à la révolte elle-même, ou, du moins, elles ne viennent au jour que dans la mesure où le révolté oublie ses origines, se lasse de la dure tension entre oui et non et s'abandonne enfin à la négation de toute chose ou à la soumission totale” (1951, pp. 41-42)

¹⁷ “La nature qui cesse d'être objet de contemplation et d'admiration ne peut plus être ensuite que la matière d'une action qui vise à la transformer” (1951, p. 370)

¹⁸ “La licence de détruire suppose qu'on puisse être soi-même détruit. Il faudra donc lutter et dominer. La loi de ce monde n'est rien d'autre que celle de la force; son moteur, la volonté de puissance.” (1951, p. 60)

¹⁹ “La loi de la puissance n'a jamais la patience d'atteindre l'empire du monde. Il lui faut délimiter sans tarder le terrain où elle s'exerce, même s'il fut l'entourer de barbelés et de miradors.” (1951, p. 61)

²⁰ “La liberté illimitée du désir signifie la négation de l'autre, et la suppression de la pitié” (1951, p. 62). Adorno y Horkheimer le dedican también un capítulo a este aspecto que juzgan esencial en el espíritu de dominio: la negación de la compasión. En el capítulo “Juliette, iluminismo y moral” (1987, pp. 102-145), señalan el factor común de la prohibición de los sentimientos cada uno a su modo, en la obra de Sade, Kant y Nietzsche. Por su parte Adorno en la “Educación después de Auschwitz” (1973, pp. 80-95) sostiene que Auschwitz no hubiera sido posible sin la incapacidad de identificación con sus víctimas que distinguía a los verdugos del sistema.

al mundo del dominio [...] el hombre en su rebelión pone un límite a la historia. En este límite nace la promesa de un valor. (Camus, 2003, 232)²¹

La verdadera rebelión, sus «no» y sus «sí», revela la incontestabilidad de los límites que protegen los valores que dan sentido a su resistencia y a su lucha.

3. LA MANIFESTACIÓN DEL FUNDAMENTO

“En la vigilia tenemos un mundo único y común.
Pero los que sueñan se dirigen cada uno al suyo propio.”
Heráclito²²

La experiencia íntima de la rebelión ilumina y fundamenta la argumentación de Camus. La “rebelión desempeña el mismo papel que el «cogito» en el orden del pensamiento: es la primera evidencia” (2003, p. 26).²³

Así como para Descartes el hecho de la duda revela una cantidad de elementos implicados en ella,²⁴ el hecho de la rebelión para Camus se alza desde sus propios fundamentos antropológicos.

L' homme révolté es por lo pronto el que dice «no». “Hay un límite que no pasareis” (2003, p. 17)²⁵ porque posee la impresión de que “tiene derecho a” (2003, p. 17).²⁶ *Sabe* que la razón está de su lado. De esta conciencia nace la rebelión. (2003, p. 18; 1951, p. 27)

El verdadero *révolté* está dispuesto a proteger su derecho aún a costa de su vida. Pone ese bien por encima de sí y, además, y esto es fundamental para Camus: lo reivindica para todos los hombres. La rebelión pone en evidencia la comunión de naturaleza entre los hombres. De no ser así no podría justificar el *saber* que tengo “derecho a”. Mi deseo sería un capricho arbitrario y no podría revestirlo del ropaje de un genuino derecho a defender. Por lo tanto, la experiencia de la rebelión implica que hay una naturaleza humana que debe ser respetada. Qué pone límites al obrar de un hombre con relación a otro hombre, “esta evidencia saca al individuo de su soledad. Es un

²¹ “La révolution absolue supposait en effet l'absolue plasticité de la nature humaine, sa réduction possible à l'état de force historique. Mais la révolte est, dans l'homme, le refus d'être traité en chose et d'être réduit à la simple histoire. Elle est l'affirmation d'une nature commune à tous les hommes, qui échappe au monde de la puissance. L'histoire, certainement, est l'une des limites de l'homme; en ce sens le révolutionnaire a raison. Mais l'homme, dans sa révolte, pose à son tour une limite à l'histoire. A cette limite naît la promesse d'une valeur.” (1951, pp. 306-307)

²² Citado por Robert Spaemann (1991, p. 29). En Heráclito, fr. 89, DK

²³ “la révolte joue le même rôle que le «cogito» dans l'ordre de la pensée: elle est la première évidence” (1951, p. 36).

²⁴ Nótese todo el *saber* sobre el hombre que deduce Descartes del hecho de la duda: “[Soy] una cosa que duda, que conoce, que afirma, que niega, que quiere, que rechaza, y que imagina y siente. No son pocas, ciertamente, estas cosas si me atañen todas. Pero ¿por qué no han de referirse a mí? ¿No dudo acaso de casi todas las cosas?; ¿no conozco algo, sin embargo, y afirmo que esto es lo único cierto y niego lo demás?; ¿no deseo saber algo, aunque no quiero engañarme?; ¿no imagino muchas cosas aun sin querer, y no advierto que muchas otras proceden como de los sentidos? ¿Qué hay entre estas cosas, aunque siempre esté dormido, y a pesar de que el que me ha creado me haga engañarme en cuanto pueda, que no sea igualmente cierto que el hecho de que existo? ¿Qué es lo que se puede separar de mi pensamiento? ¿Qué es lo que puede separarse de mí mismo? Tan manifiesto es que yo soy el que dudo, el que conozco y el que quiero, que no se me ocurre nada para explicarlo más claramente” (1980, pp. 59-60).

²⁵ “il y a une limite que vous ne dépasserez pas” (1951, p. 25).

²⁶ “il est «en droit de...»” (1951, p. 25).

lazo común que funda en todos los hombres el primer valor. Yo me rebelo, luego nosotros somos” (2003, p. 26).²⁷

El valor que defiende la rebeldía no es algo que se conquiste al final de la obra humana, sino que esta supuesto en ella como su fundamento.²⁸

Pero importa observar ya que este valor que existe antes de toda acción contradice las filosofías puramente históricas, en las cuales el valor es conquistado (si se conquista) al término de la acción. El análisis de la rebelión conduce, por lo menos, a la sospecha de que hay una naturaleza humana, como pensaban los griegos y contrariamente a los postulados del pensamiento contemporáneo. ¿Por qué rebelarse si no hay en uno nada permanente que conservar? El esclavo se alza por todas las exigencias al mismo tiempo cuando juzga que con tal orden se niega algo que hay en él y que no le pertenece a él solo, sino que constituye un lazo común en el cual todos los hombres hasta el que le insulta y le oprime, tienen una comunidad preparada. (2003, 19-20)²⁹

En la rebelión el hombre se supera en sus semejantes, y, desde este punto de vista, la solidaridad humana es metafísica. (2003, 20)³⁰

Es menester romper con aquel engañoso connubio del poder y la negación de los lazos de la naturaleza para devolver al poder su verdadera eficacia.

“Este límite estaba simbolizado por Némesis, diosa de la medida, fatal para los desmesurados. Una reflexión que quisiera tener en cuenta las contradicciones contemporáneas de la rebelión debería pedir su inspiración a esa diosa” (2003, 274).³¹

²⁷ “Mais cette évidence tire l'individu de sa solitude. Elle est un lieu commun qui fonde sur tous les hommes la première valeur. Je me révolte, donc nous sommes.” (1951, p. 36).

²⁸ Nótese la coincidencia con la argumentación de Robert Sapemmann: “Cuando Kant denomina al hombre fin en sí, o cuando en la tradición metafísica se considera a Dios como fin último, el fin no significa algo que haya que realizar, sino aquello que en toda realización se supone de antemano como fundamento suyo. La manifestación del fundamento es lo que aquí denominamos despertar a la realidad, o también «proceso por el que lo real deviene real para mí»” (1991, 148).

²⁹ Agrega Camus en nota al pie: “La comunidad de las víctimas es la misma que la que une a la víctima con el verdugo. Pero el verdugo no lo sabe.” “Mais il importe de remarquer déjà que cette valeur qui préexiste à toute action contredit les philosophies purement historiques, dans lesquelles la valeur est conquise (si elle se conquiert) au bout de l'action. L'analyse de la révolte conduit au moins au soupçon qu'il y a une nature humaine, comme le pensaient les Grecs, et contrairement aux postulats de la pensée contemporaine. Pourquoi se révolter s'il n'y a, en soi, rien de permanent à préserver? C'est pour toutes les existences en même temps que l'esclave se dresse, lorsqu'il juge que, par tel ordre, quelque chose en lui est nié qui ne lui appartient pas seulement, mais qui est un lieu commun où tous les hommes, même celui qui l'insulte et l'opprime, ont une communauté prête” (1951, p. 28). En nota: “La communauté des victimes est la même que celle qui unit la victime au bourreau. Mais le bourreau ne le sait pas”.

³⁰ “Dans la révolte, l'homme se dépasse en autrui et, de ce point de vue, la solidarité humaine est métaphysique” (1951, p. 29). Nótese la afinidad con el siguiente párrafo del Gorgias (508a) de Platón: “Los sabios, Calicles, dicen que un lazo común une el cielo y la tierra, a los dioses y a los hombres y este lazo común es la amistad, la templanza, la moderación y la justicia; por esta razón, oh compañero, dan a este universo el nombre de orden (*cosmos*) y no lo llaman desorden o desenfreno. Pero tú me pareces no prestar atención a estas cosas, a pesar de lo sabio que eres y te olvidas de que la proporcionalidad (ἡ ἰσότης ἡ γεωμετρικὴ) tiene mucho poder tanto entre los dioses como entre los hombres. Tú en cambio, piensas que se debe ejercitar la prepotencia (πλεονεξίαν) y descuidas la proporción (γεωμετρίαν)”. Este párrafo constata tanto la importancia de la medida en el espíritu griego como señala Camus, como la tendencia a la transgresión encarnada en Calicles.

³¹ “Cette limite était symbolisée par Némesis, déesse de la mesure, fatale aux démesurés. Une qui voudrait compte des contradictions contemporaines de la révolte devrait demander à cette déesse son inspiration” (1951, p. 366).

Por lo tanto la “revolución para ser creadora, no puede prescindir de una regla moral o metafísica que equilibre el delirio histórico” (2003, 233).³² Una moral “insumisa y fiel a la vez” que reniega de la injusticia porque afirma la naturaleza del hombre y la belleza del mundo. Es la única moral “que ilumina verdaderamente el camino de una revolución verdaderamente realista” (2003, 257).³³

Entonces: “¿Se puede, lejos de lo sagrado y de sus valores absolutos, encontrar la regla de una conducta?” (2003, 25).³⁴ Tal es la pregunta que había hecho a sus lectores al comienzo del ensayo. Y la respuesta la encuentra en el análisis mismo de la rebeldía. La rebeldía es el *Sitz im Leben* que revela el valor y la comunidad de naturaleza entre los hombres.

Camus opera un salto. Confía en la luz propia de la experiencia. Presenta el valor de la naturaleza humana y la belleza del mundo a partir del consentimiento al ser que esconde el «sí» del sentimiento de rebeldía.³⁵

Sólo Herbert Marcuse entre los autores de la Escuela de Frankfurt se animó en 1967 a hacer una afirmación similar. “¿En qué se basa el derecho a la resistencia?” le preguntó en una ocasión un alumno de la Free University, “¿Es una reliquia romántica del derecho natural, o es un derecho autopostulado y, si es así, como puede invocar la oposición un derecho que debe primero generar?”³⁶ Jürgen Habermas nos cuenta cuál fue su respuesta:

Marcuse decidió ser inconsistente más bien que irresponsable. Dejó de lado sus propias dudas sobre una razón práctica corrompida que había sido absorbida supuestamente por una totalidad de la razón instrumental. Su respuesta fue clara, sin la menor ambigüedad: «apelar al derecho a la resistencia es apelar a una ley superior, que tiene validez universal, esto es, que trasciende el derecho y el privilegio autodefinidos de un grupo particular. Y existe realmente una estrecha conexión entre el derecho a la resistencia y la ley natural. Ahora dirá usted que tal ley universal superior sencillamente no existe. Yo sí creo que existe. Hoy día no la denominamos ya Ley Natural... Si apelamos al derecho de la humanidad a la paz, al derecho a abolir la explotación y la opresión, no estamos hablando de los intereses de un grupo especial, autodefinido, sino más bien y de hecho, a los intereses que pueden demostrarse como derechos universales. (1998, p. 16)

A Marcuse le molestaba la “inconsistencia” de su argumentación y le dio vueltas al asunto hasta el final de su vida. Cuenta Habermas que estando en su lecho de muerte, le confesó retomando antiguas conversaciones: “Sabes, ya sé dónde se originan nuestros juicios de valor más básicos; en la compasión, en nuestro sentimiento del sufrimiento de los demás” (1998, p. 16).

³² “La révolution pour être créatrice ne peut se passer d'une règle, morale ou métaphysique, qui équilibre le délire historique” (1951, p. 309).

³³ “Peut-on, éternellement, refuser l'injustice sans cesser de saluer la nature de l'homme et la beauté du monde? Notre réponse est oui. Cette morale, en même temps insoumise et fidèle, est en tout cas la seule à éclairer le chemin d'une révolution vraiment réaliste” (1951, pp. 341-342).

³⁴ “Peut-on, loin du sacré, et de ses valeurs absolues, trouver la règle d'une conduite?” (1951, p. 35).

³⁵ Compárese con la siguiente afirmación de Edith Stein: “En su interioridad el alma experimenta lo que ella es y cómo es, de una manera oscura e inefable que le presenta el misterio de su ser en cuanto misterio, sin descubrirse enteramente. Por otra parte, ella lleva en su *quid* la determinación de lo que debe llegar a ser: por medio de lo que recibe y lo que hace. Siente la compatibilidad o incompatibilidad de lo que acoge en sí con su ser propio, si le es provechoso o no, si sus acciones van o no en el sentido de su ser” (1996, p. 455). En el caso de Edith Stein ese *quid* esencial es dado por Dios al ser humano. Lo que nos interesa destacar es el potencial de revelación que anida en los sentimientos.

³⁶ Citado por Jürgen Habermas, “La psique al Termidor” (1988, p. 125)

Otra vez el sentimiento. El sentimiento revelando la luz del ser. Una muestra más de que el conocimiento no es sólo una cuestión de la razón sino también de los afectos. Del corazón que no se niega a la presencia del misterio, diría Pascal. Que no desprecia los enigmas, diría Camus.

Por eso “la rebelión no puede prescindir de un amor extraño. Quienes no hallan descanso ni en Dios ni en la historia se condenan a vivir para quienes, como ellos, no pueden vivir; para los humillados [...] Esta es la loca generosidad de la rebelión, que da sin demora su fuerza de amor y rechaza sin dilación la injusticia” (2003, p. 28).³⁷

4. ¿QUÉ HACER?

“Cuando en el campo de concentración los sádicos anunciaban a sus víctimas «mañana te serpentearás como humo de esa chimenea al cielo» eran exponentes de la indiferencia por la vida individual a la que tiende la historia. En efecto el individuo era ya en su libertad formal tan disponible y sustituible como lo fue luego bajo las patadas de sus liquidadores.”

Theodor Adorno (1986, p. 362)

“En la miseria común renace la vieja exigencia; la naturaleza vuelve a alzarse ante la historia [...] hay un pensamiento del cual el mundo actual no podrá prescindir ya mucho tiempo. [...] En plena noche europea, el pensamiento solar [...] espera su aurora. Pero ilumina ya los caminos del verdadero dominio.”

Albert Camus (2003, p. 278)³⁸

En “Medios y fines” Horkheimer había denunciado la estupidez e inutilidad de una razón que es incapaz de discernir la objetividad de los fines.³⁹

Camus va más lejos “¿qué justifica el fin? A esta pregunta que el pensamiento histórico deja pendiente, la rebelión responde: los medios” (2003, p. 271).⁴⁰ Con sutil ironía da vuelta la ecuación. Si dentro de lo que llamamos el espíritu de sistema, la realidad pasaba por ser un material

³⁷ “On comprend alors que la révolte ne peut se passer d'un étrange amour. Ceux qui ne trouvent de repos ni en Dieu ni l'histoire se condamnent à vivre pour ceux qui, comme eux, ne peuvent pas vivre: pour les humiliés. [...] Cette folle générosité est celle de la révolte, qui donne sans tarder sa force d'amour et refuse sans délai l'injustice” (1951, p. 375).

³⁸ “Dans la misère commune, la vieille exigence renaît alors; la nature à nouveau se dresse devant l'histoire. [...] il est une pensée dont le monde d'aujourd'hui ne pourra se passer plus longtemps. [...] Au cœur de la nuit européenne, la pensée solaire, la civilisation au double visage, attend son aurore. Mais elle éclaire déjà les chemins de la vraie maîtrise” (1951, pp. 370-371).

³⁹ “La neutralización de la razón, que la priva de toda relación con los contenidos objetivos y de la fuerza para juzgarlos y la degrada a una facultad ejecutiva que se ocupa más del cómo que del qué, va transformándola en medida siempre creciente en un mero aparato estólido” (1969, pp. 65-66).

⁴⁰ “La fin justifie les moyens? Cela est possible. Mais qui justifiera la fin? A cette question, que la pensée historique laisse pendante, la révolte répond : les moyens” (1951, p. 361).

amorfo, un medio a merced de fines arbitrarios, en el pensamiento de Camus, cada ser humano individual, cada acontecimiento, contiene su propio valor y es de alguna manera un fin en sí mismo.

La rebelión, “se apoya en lo real”. No va del sistema a la cosa, “de arriba abajo” sino “de abajo a arriba”, “se pone en favor del verdadero realismo. Si bien quiere una revolución, la quiere a favor de la vida, no contra ella.” (2003, p. 276).⁴¹ Y el valor de la vida se manifiesta en lo singular que nos es presente, la “comuna contra el Estado, la sociedad concreta contra la sociedad absolutista, la libertad reflexiva contra la tiranía racional, el individualismo altruista, contra la colonización de las masas” (2003, p. 276).⁴² Es en “la profesión, la aldea, donde se traslucen el ser y el corazón viviente de las cosas y los hombres” (2003, p. 276).⁴³ La rebelión trabaja a favor del hombre de carne y hueso, desconoce a la humanidad abstracta (2003, p. 281; 1951, pp. 375-376).

La acción humana solo es provechosa en el aquí y ahora del sujeto real y su campo de influencia. ¿En qué otro lugar y tiempo podría serlo, si no? La verdadera revolución se opera en el corazón del hombre y del presente y de allí puede irradiar a otras esferas. “Todos llevamos en nosotros mismos nuestras prisiones, nuestros crímenes y nuestros estragos. Pero nuestra tarea no consiste en desencadenarlos a través del mundo; consiste en combatirlos en nosotros mismos y en los demás” (2003, p. 279).⁴⁴

Hace falta redimensionar la expectativa y el campo de acción real, accesible al ser humano: “quien se entrega al tiempo de su vida, a la casa que defiende, a la dignidad de los vivos, se entrega a la tierra y recibe de ella la cosecha que siembra y alimenta de nuevo” (2003, p. 280).⁴⁵

“La verdadera generosidad con el porvenir consiste en dar todo al presente” (2003, p. 281).⁴⁶

Una mezcla de grandeza y pequeñez. La plena entrega personal dentro de los límites de la situación en la que me es dado vivir y a la que pertenezco.

Pero, aun así, en la gran trama de la vida, debemos aceptar que nuestras victorias, si las hubiera, serán siempre parciales y provisionales.

Es la situación que encarna el personaje del Dr. Rieux en *La peste* quien vive su cruzada al final de cuentas como una suerte de “interminable derrota” (1995, p. 104), porque la peste volverá siempre a desafiarlo, a él o a sus descendientes. La peste, el mal, la muerte, el sufrimiento, la injusticia y la opresión seguirán dando batalla en la historia humana más allá de nuestras pequeñas o grandes luchas.

⁴¹ “Si elle veut une révolution, elle la veut en faveur de la vie, non contre elle” (1951, p. 368).

⁴² “La commune contre l'Etat, la société concrète contre la société absolutiste, la liberté réfléchie contre la tyrannie rationnelle, l'individualisme altruiste enfin contre la colonisation des masses” (1951, p. 369).

⁴³ “C'est pourquoi elle s'appuie d'abord sur les réalités les plus concrètes, la profession, le village, où transparaissent l'être, le cœur vivant des choses et des hommes” (1951, p. 368).

⁴⁴ “Nous portons tous en nous nos bagnes, nos crimes et nos ravages. Mais notre tâche n'est pas de les déchaîner à travers le monde; elle est de les combattre en nous-mêmes et dans les autres” (1951, p. 372).

⁴⁵ “Mais qui se donne au temps de sa vie, à la maison qu'il défend, à la dignité des vivants, celui-là se donne à la terre et en reçoit la moisson qui ensemence et nourrit à nouveau” (1951, p. 373).

⁴⁶ “La vraie générosité envers l'avenir consiste à tout donner au présent” (1951, p. 376).

La rebelión choca incansablemente contra el mal [...] El hombre puede dominar en sí mismo todo lo que debe serlo. Debe reparar en la creación todo lo que puede serlo. Después de lo cual los niños seguirán muriendo injustamente, hasta en la sociedad perfecta [...] la injusticia y el sufrimiento subsistirán. [...] ¿El «para qué»? de Dimitri Karamazov seguirá resonando; el arte y la rebelión no morirán sino con el último hombre. (2003, p. 280)⁴⁷

L' homme révolté aprendió que su lucha es en el fondo entonces un gesto de obediencia a su condición y a aquello que defiende más allá de los imposibles triunfos definitivos.

Este espíritu coincide también en parte con el de Adorno y Horkheimer.

Al final de su vida, al término de una conferencia sobre la historia de la Escuela, sostuvo Horkheimer: “¿En qué consiste el pesimismo que comparto con Adorno, mi fallecido amigo? Consiste, a pesar de todo ello, en intentar realizar aquello que se considera como verdadero y como bueno. Y así nuestro lema fue: ser pesimistas teóricos y optimistas prácticos” (1986, p. 70).

Quizás sea por eso que al Dr. Rieux lo conmueve la lucha ineludible del hombre rebelde consciente de sus límites y a la vez obediente al «sí» sin el cual la vida carecería de sentido. No, no hay que subestimar al ser humano, es cierto, hay en él más cosas dignas de admiración que de desprecio.

SOBRE LA AUTORA

Doctora en Filosofía por la UCA, Profesora Ordinaria por la Facultad de Filosofía y Letras (UCA). Titular de la Cátedra de Ética y de la Cátedra de Introducción a la Filosofía en la carrera de Filosofía y Profesora Adjunta de la Cátedra de Ética Filosófica en la carrera de Teología (UCA). Me interesa entender los problemas del hombre actual a la luz de los planteos de la ética clásica y de autores contemporáneos. La Escuela de Frankfurt ha sido de gran ayuda en esta tarea, así como el pensamiento de Edith Stein y Pavel Florenski. También son motivo de mi reflexión filosófica obras de la literatura. Fiodor Dostoievski y Albert Camus se encuentran en el centro de varios de mis trabajos. Actualmente estoy profundizando en el estudio de autores rusos como Vladimir Soloviov, Pavel Florenskij, Semen L. Frank. Casi todos mis escritos se pueden encontrar en <https://independent.academia.edu/MarisaMosto>

BIBLIOGRAFÍA

AA. VV. (1988). *Habermas y la modernidad*. Madrid: Cátedra.

Adorno, T.W. (1973). *Consignas*. Buenos Aires: Amorrortu.

Adorno, T.W. (1986). *Dialéctica Negativa*. Madrid: Taurus.

Adorno, T.W. y Horkheimer, M. (1987). *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires: Sudamericana

⁴⁷ “La révolte bute inlassablement contre le mal, à partir duquel il ne lui reste qu'à prendre un nouvel élan. L'homme peut maîtriser en lui tout ce qui doit l'être. Il doit réparer dans la création tout ce qui peut l'être. Après quoi, les enfants mourront toujours injustement, même dans la société parfaite. Dans son plus grand effort, l'homme ne peut que se proposer de diminuer arithmétiquement la douleur du monde. Mais l'injustice et la souffrance demeureront et, si limitées soient-elles, elles ne cessent pas d'être le scandale. Le «pourquoi?» de Dmitri Karamazov continuera de retentir; l'art et la révolte ne mourront qu'avec le dernier homme” (1951, p. 374).

- Asla, M. (2020). Transhumanismo. En C. Vanney, I. Silva y J. F. Franck (eds), *Diccionario Interdisciplinar Austral*. <http://dia.austral.edu.ar/Transhumanismo>
- Camus, A. (2003). *El hombre rebelde*. Buenos Aires: Losada.
- Camus, A. (1951). *L'homme révolté*. París: Gallimard.
- Camus, A. (1995). *La peste*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Camus, A. (2008). *Calígula*. Buenos Aires: Losada.
- Cordeiro, J. L. (2019). Transhumanismo: la humanidad rozará la inmortalidad en menos de dos décadas. *N + I*. <https://nmas1.org/news/2019/01/22/transhumanismo-cerca-inmortalida>
- Cornelius, H. (1911). *Einleitung in die Philosophie*. Leipzig/Berlin: Teubener.
- Descartes, R. (1980). *Meditaciones metafísicas*. Buenos Aires: Aguilar.
- Hass, J. (2000). *Siete dias con Edith Stein*. Valencia: EDICEP.
- Hazard, P. (1988). *La crisis de la conciencia europea*. Madrid: Alianza.
- Horkheimer, M. (1969). *Crítica de la razón instrumental*. Buenos Aires: Sur.
- Horkheimer, M. (1986). *Sociedad en transición: estudios de filosofía social*. Barcelona: Planeta.
- Kolitz, Z. (1998). *Iosl Rakover habla a Dios*. Buenos Aires: FCE.
- Komar, E. (2011). *Curso de metafísica, vol. VI Esencia y existencia*. Buenos Aires: Sabiduría Cristiana.
- Komar, E. (2010). *Curso de metafísica, vol. V Sustancia y accidente*. Buenos Aires: Sabiduría Cristiana.
- Komar, E. (2008). *Curso de metafísica, vol I, Inmanencia y trascendencia*. Buenos Aires: Sabiduría Cristiana.
- Pieper J. (1979). *El ocio y la vida intelectual*. Madrid: Rialp.
- Spaemann, R. (1991). *Felicidad y Benevolencia*. Madrid: Rialp.
- Stein, E. (1996). *Ser finito y ser eterno*. Méjico: FCE.
- Wiesel, E. (1996). *Todos los torrentes van a la mar*. Barcelona: Anaya.

FELIPE A. MATTI

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA

PHOTOGENIE O QUÉ EXPRESA LA IMAGEN DEL CINE MUDO

PHOTOGENIE OR WHAT DOES THE IMAGE OF THE SILENT CINEMA EXPRESSES

mattifelipeandres@uca.edu.ar

Recepción: 03/05/2022

Aceptación: 19/09/2022

RESUMEN

La finalidad de esta reflexión es establecer las bases de la expresión cinematográfica, es decir, qué medios utiliza el cine para expresarse. El enfoque de este trabajo estará en la imagen cinematográfica y su expresión por medio de la fotogenia. El concepto de fotogenia [*photogénie*] es de interés ya que, tal como lo remarca Louis Delluc, “la fotogenia es la ley del cine”. Asimismo, se considerará la manera en la que Jean Epstein retomará los esbozos intelectuales de Delluc y buscará señalar qué hace a una imagen fotogénica y por qué el cine hace uso de ella imagen para expresarse.

PALABRAS CLAVES

Fotogenia, filosofía del cine, Louis Delluc, Jean Epstein, imagen cinematográfica.

ABSTRACT

The purpose of this analysis is to establish the basis of the cinematic expression, that is, what means does the cinema use to express itself. The focus of this paper will be the cinematic image and its expression through *photogénie*. The concept of *photogénie* is of interest given that, as claimed by Louis Delluc, “*photogénie* is the law of cinema”. Furthermore, it will be taken into account the way in which Jean Epstein will resume the intellectual sketches of Delluc in vistas of highlighting what makes and image photogenic and why does the cinema use it in order to express itself.

KEYWORDS

Photogénie, philosophy of cinema, Louis Delluc, Jean Epstein, cinematographic image.

1. INTRODUCCIÓN

En la mirada, el pensamiento se apaga: sobre el rostro, se entumece, se vuelve ilegible. En los gestos, las torpezas –signo de voluntad, precio a pagar por la libertad– desaparecen, absorbidas por la infalible gracia del instinto animal. El hombre no es entonces sino un ser de músculos lisos, que nada en un medio denso, en el que espesas corrientes transportan y elaboran siempre ese claro descendiente de las viejas faunas marinas, de las aguas madres. [...] cuando ya no hay movimientos visibles en un tiempo suficientemente estirado, el hombre deviene estatua, lo viviente se confunde con lo inerte, el universo involuciona en un desierto de materia pura, sin rastro de espíritu. (Epstein, 2015, p. 33)

El propósito de esta reflexión es analizar el medio expresión que emplea el cine. La hipótesis central que se estudiará aquí es que el cine se expresa por medio de la fotogenia, la cual es el rasgo constitutivo de las imágenes cinematográficas. Será menester analizar los rasgos característicos del arte cinematográfico así como también los elementos que emplea para su realización, ya que la fotogenia [*photogénie*], tal como lo remarca el cineasta Louis Delluc en *Photogénie* y *Cinéma et Cie*, es “la ley del cine” (Delluc, 1919, p. 94). Sin ir más lejos, es de particular interés aquí el trabajo del cineasta y filósofo del cine Jean Epstein, quien retomará los esbozos intelectuales de Delluc y buscará dar con la génesis de esta propiedad, preguntándose ¿por qué es una imagen fotogénica, y qué implicancias tiene ello? Por ende, aquí se hará uso de los trabajos y esfuerzos de ambos pensadores franceses no sólo para dar una sucinta respuesta a la pregunta “¿qué es la fotogenia?”, sino también para reestablecer la vía de análisis del cine por medio de la génesis de sus imágenes.

¿Qué expresa el cine y qué medio emplea para su expresión? Establecer esto es esencial para definir el arte cinematográfico y, sin embargo, parecería ser que aún no se ha dado con una respuesta certera con estas preguntas. La dificultad yace en que, a diferencia de la pintura, la escultura o la poesía, el cine es un arte que se *re*-produce y que se expande en el tiempo dilatando la duración del instante. La imagen cinematográfica está compuesta de una diversidad de imágenes contiguas en el tiempo y el espacio: los fotogramas cinematográficos se depositan en un hilo continuo que ejerce presión hacia fuera y se distiende a lo largo del tiempo, siempre yendo hacia delante. Sin embargo, las imágenes fotográficas pueden estar ellas mismas unas sobre otras, constreñirse o mutilarse, y hasta luchar por el espacio de un segundo de permanencia en el tiempo de reproducción. En definitiva, la imagen cinematográfica es reproducida de tal manera que acompaña a la percepción temporo-espacial del espectador, es decir al movimiento perceptual que se ubica en el presente y se despliega hacia el porvenir y recapitula el pasado. De hecho, el filme es siempre puro presente, o duración, puesto que los acontecimientos se distribuyen de tal modo que la espectadora es siempre cautiva del punto singular en el que se encuentran los diversos protagonistas de la obra; el correr de la película imposibilita la expectación pausada, como también la aprehensión de la total riqueza de la imagen, todo se despliega simultáneamente.¹ Mas, la imagen en sí misma, también sujeta al movimiento, puede componerse con imágenes contradictorias en este sentido, siendo posible la repetición, reiteración o incluso total contradicción cuando se pasa de un fotograma a otro.² No obstante, para que haya cine, la imagen cinematográfica debe

¹ Sobre la percepción del presente como fenómeno simultáneo y singular, se recomienda la lectura del *Curso de la percepción* dictado por Gilbert Simondon, particularmente el capítulo acerca de la percepción de la duración [*durée*] (Simondon, 2014, 279-290).

² Esta propiedad es desarrollada por el Sergei Eisenstein en varios de sus escritos, particularmente aquellos que versan sobre el montaje. Es por medio de la yuxtaposición que se compone el filme, amén de la cual éste “adopta los elementos

perpetuarse en su propia duración hasta acabar en la nada. Esto implica que el cine se auto-consume en su propio espacio estético, el cuál forma con un poder envolvente que tiene una duración estricta de goce y contemplación.

El cine afecta a la espectadora y deviene con ella durante su consumo, merced de un poder afectivo intenso que excede los límites de la pantalla de proyección. De hecho, todo el cine es proyección: proyección de movimiento, proyección de sentido, proyección de expresión. El cine cuenta con un efecto envolvente que somete a la espectadora a contemplar un *zig-zag* o quiasmo temporal, donde las cosas devienen móviles y se suceden en una continuación suicida. Se trata de un arte móvil e inquieto cuya pausa significa su muerte, que capta la atención porque muestra con total agresividad una sucesión de imágenes fotografiadas que se perforan transversalmente unas a otras, se superponen o se fagocitan en un canibalismo maniático y descontrolado que, a pesar de todo, logra transmitir un sentido y expresar un afecto. El cine invade al espectador con sensaciones que difieren unas de otras: el agenciamiento de la imagen cinematográfica no se restringe a un solo método de expresión, lo que cabe preguntarse cuál es el medio cuya plasticidad permite tan diversa manifestación. El cine como medio de expresión artístico permite que el rostro fuertemente afectante de Juana de Arco transmita inmediatamente la dolorosa atmósfera que cubre toda la trama del filme [1], por ejemplo.

2. DELLUC Y LA PRIMERA FORMULACIÓN DE *PHOTOGÉNIE*

Fotogénico: el mayor elogio que se le puede dar a una cosa o a una persona juzgada por directores de fotografía. Exactamente como si un viejo general dijera de un civil: “¡Es de mi clase!” De estas sentencias las que dan derecho de ciudadanía. Una cara fotogénica es básicamente una cara que se verá bien en la pantalla. Por lo general, eso se dice de las jóvenes insignificantes. (Delluc, 1919, pp. 8-9)

La vertiginosa variedad de elementos que entran en conjunción en el arte cinematográfico demanda analizar el medio empleado en esta expresión. No obstante, debido a la complejidad de la imagen cinematográfica, esto presenta una serie de dificultades que deben ser atendidas. Por un lado, el cine es una experiencia estética donde convergen otros medios artísticos, en efecto, el arte cinematográfico es un arte compuesto y sintético. Por otro lado, el cine hace uso de la imagen fotográfica y la transforma en un objeto móvil sin que abandone su quietud específica. La composición fotográfica es de suma importancia en el cine, ya que los lentes fotográficos y cinematográficos comparten la misma demanda, una total apertura hacia la espectadora: “Solo una persona abierta al presente será capaz de percibir y de aprovechar el uso artístico de la óptica y de la acústica modernas” (Moholy-Nagy, 2018, p. 79). La insinuación de movimiento y la equívocidad de las composiciones fotográficas presentan la misma característica que la imagen cinematográfica, con la salvedad que esta última es verdaderamente móvil. No hay en el cine una

estructurales de los fenómenos” y brinda “la impresión genuinamente emocional”, tras despertar “el conjunto de sentimientos que dieron lugar a la composición” (Eisenstein, 2020b, p. 144). Esto hace que cada toma sea un trozo de celuloide en el cual está contenido “un trozo de evento” (Eisenstein, 2020b, p. 40), que se termina de figurar una vez que los pedazos sueltos se conjugan, es decir yuxtaponen, y entran en conflicto. Una imagen corre a la otra, se arroja encima de la precedente para formular una nueva dimensión, la cual nace de la incongruencia entre las imágenes pasadas y las venideras. Sobre este tema, es crucial la lectura del ensayo *Forma y contenido: práctica*, donde el cineasta ruso emplea su concepto de montaje para mostrar la construcción del ritmo y tono de un filme (Eisenstein, 2020a, p. 113-158).

necesidad de interpretar el movimiento, sino que lo interpretado debe ir más allá del movimiento, es la expresión misma de lo móvil lo que constituye el símbolo visual del cine.

El cine mismo demuestra cómo la fotografía deviene imagen cinematográfica cuando el retrato de un niño puede transformarse, por medio de cortes y manipulaciones, en un rostro móvil e irrisorio [2]. En la expresión cinematográfica las cosas *deben* durar, brincar de un instante a otro manteniendo continuidad, cada fotograma cinematográfico está condenado a moverse, sea como sea. Esto no implica una restricción para el cineasta, ni para la imagen cinematográfica, sino que es el punto inicial que hace posible el agenciamiento; que haya una continuidad en la reproducción cinematográfica no quiere decir que lo reproducido deba ser en sí continuo ni que tampoco las imágenes deben estar unas seguidas de otras limpiamente. Lo implicado aquí es una respiración continua, con sus ralentizaciones y sus agites, sus pausas y sus aceleraciones que acaban en la abrupta muerte, cuya estela afectante conmueve a la persona cautiva de la pantalla. Esto permite diversas conjugaciones del espacio estético, por ejemplo, la sucesión de fotogramas puede disiparse lentamente hasta alcanzar un aquietamiento total, lo que produce una escena de “naturaleza muerta” –tales como suele emplear Yasujirō Ozu– donde se dilata el estado de cosas y todo parece haberse detenido, en efecto, hay un vaciamiento de la acción, una pausa que estimula la percepción de la duración misma del filme.³ Pero también los ángulos de las imágenes fotográficas pueden dispararse de por doquier, como ensaya Michael Snow en *La región centrale*, el lente –representante del horizonte de percepción– es sujeto a un mareo centrífugo y alocado que desorienta totalmente al espectador, provocando un jaloneo inacabable que desajusta la composición y provoca caos total.

Cabe preguntarse si es la fotografía el medio de expresión del cine. Si esto fuera así, el cine perdería varias de sus características principales. Una de ellas, por ejemplo, es la de su narración. El cine establece una narrativa que se expande junto con su reproducción y cuyo fin es simultáneo. A diferencia de la fotografía, donde el objeto contiene toda la riqueza de las interpretaciones posibles, el significado de la obra de arte cinematográfica no descansa en un solo fotograma, sino que demanda la pluralidad. El cine siempre parte de la base de que se ubica en un tiempo reproducible, donde hay estructuras fijas de continuidad contra las que debe batallar en pos de donar a su sentido una mayor flexibilidad. La cinematografía implica que la fotografía se diluya en algún medio y se mezcle en la solución de la sucesión de imágenes que luego se proyecta hacia y en la pantalla.

Es aquí donde cabe introducir el concepto de *photogénie*. La fotogenia es a menudo considerada como “una noción difusa” (Challine y Gautier, 2019, p. 418) que comparten la historia de la fotografía y el cine. De hecho, el término ve su nacimiento como noción vinculada a la fotoimpresión, dado que con él se denunciaba la atracción visual que poseían los objetos representados por los diversos procesos fotográficos, como por ejemplo la heliografía, el daguerrotipo e incluso el “dibujo fotogénico” [*dessin photogénique*]. En un sentido etimológico,

³ A esto alude Gilles Deleuze cuando desarrolla el concepto de espacio-vacío (en conjugación con el espacio-aliento). El espacio vacío es un espacio que está vaciado alrededor del objeto, es un espacio donde el objeto parece estar flotando: “El espacio cualquiera llevado, a su vez, hasta el vacío. Más aún, pareciera que el espacio cualquiera obtiene aquí una nueva naturaleza. Ya no es, como hasta ahora, un espacio definido por partes cuyo ajuste y orientación no están determinadas de antemano y que pueden obtenerse de infinidad de maneras. Ahora es un conjunto amorfo que ha eliminado lo que sucedía y actuaba en él” (Deleuze, 2013, p. 174)

lo central de la fotogenia es el empleo de la luz como principal descriptor de la figura representada, ya que se trata de una imagen que nace de la interacción de una máquina fosforescente que registra el estado de cosas que describe un medio determinado. Lo visual del arte fotogénico proviene de la sensibilización que sufren los cuerpos opacos u oscuros, que se muestran envueltos en tinieblas y claridades diversas. No obstante, el concepto de fotogenia fue rápidamente adoptado por los cineastas y teóricos del cine, puesto que se trata de una “noción operativa que sirve para analizar lo que muy pronto se designó como un nuevo lenguaje” (Challine y Gautier, 2019, p. 419), a saber, el lenguaje cinematográfico. Un lenguaje cuya primera sílaba emergió “sin romper el silencio” (Epstein, 1974, p. 142), cuya expresividad no descansa en la lectura sino en la vista, el “ejercicio más matizado, más sutil, más excitante y el más específico de los ejercicios visuales” (Epstein, 1974, p. 142). En definitiva, el cine devino el método para expresar esta nueva *Langue d'or* extremadamente visual y, por ende, fotogénica. Uno de los primeros en analizar el concepto de fotogenia en relación con el cine fue Louis Delluc, quien en 1920 publica un libro bajo el título de *Photogénie*. Allí, Delluc se propone establecer la fotogenia como la ley del cine, esto es, como su principal medio de expresión. Para llegar a ese punto, Delluc debe primero quitarse de encima la equívocidad del término, puesto que de la fotogenia parecería nacer el adjetivo “fotogénico” [*photogénique*]. Este término se emplea para denotar aquellas personas, seres o cosas, que devienen visualmente placenteras cuando son captadas por el lente fotográfico. No es inusual oír alguien decir que alguien “es muy fotogénico” cuando se intenta señalar que “va bien” con la cámara, que su imagen parece siempre “quedar bien” bajo la sobria mirada del lente. Esta atribución de la fotogenia a las cosas y su interacción con el ojo artificial detenta contra el alcance del verdadero concepto de fotogenia, puesto que solamente se enfoca en la persona y su accidente, sin reparar en la interacción que se entabla entre el objeto, la maquinaria de representación y el efecto que tiene en la espectadora. Ya Delluc denunciaba la superficialidad de este empleo coloquial del término:⁴

Pocas personas han entendido el interés por la fotogenia. De hecho, ni siquiera saben lo que es. Me encantaría que supusiéramos el misterioso acuerdo entre la fotografía y el genio. ¡Pobre de mí! El público no es tan tonto como para creer eso. Nadie lo persuadirá de que una imagen puede tener la intención de genialidad, porque nadie, que yo sepa, está convencido de ello. En la jerga sombría de los directores de fotografía, la fotogenia indica mediocridad o, más bien, disculpe, el término ‘medio feliz’. Declaramos de fotogénica a la señorita Robinne que es bonita, declaramos de fotogénica a la señorita Huguette Duflos que es bonita, declaramos de fotogénico señor Mathot que es, en definitiva, un chico bonito. Fotogénicos, vea usted, son lo ‘fáciles de llevar’, los que se pueden incorporar audazmente en cualquier película; si falta la luz, si el operador está histérico, si el director es un comerciante de vinos o un tornero, si el guion es del conserje o de un académico, todo esto tiene un solo significado: una importancia secundaria; todo se salva cuando los *performers* son fotogénicos (Delluc, 1920, p. 9).

Esto tiene como consecuencia que lo bonito devenga lo feo (Delluc, 1920, p. 11), sin que necesariamente sea fotogénico:

El filme paisajista [*filme de paysage*] es, por ahora, una multiplicación por cero. Uno está en busca de lo pintoresco. Lo pintoresco en el cine es cero, nada, nulo. Es igual que hablarle del color a un

⁴ En *Cinéma et cie* se puede observar la ironía con la que Delluc aquejaba la superflua utilización de “fotogénico” para designar a las cosas cinematografiadas: “Su forma de pensar a menudo me persigue en el cine. Las payasadas americanas a menudo incluyen en el ajetreo y el bullicio de su ausencia o trance, visiones académicas, sugerencias mezquinas. Muchas playas y piscinas, muchos bañistas, muchos trajes de baño, mucha piel blanca y camisetas alborotadas. ¡Es tan fotogénico!” (Delluc, 1919, p. 130).

ciego. El filme no es susceptible más que a la fotogenia. Pintoresco y fotogénico no coinciden más que por casualidad. (Epstein, 1974, p. 95)

Esto es así puesto que la fotogenia no es algo que se adhiere al objeto como el color a la imagen en blanco y negro; la belleza o la fealdad poco y nada tienen que ver con la fotogenia, lo importante es la continua expresión cinematográfica, que se compone de fotogramas y que habita dentro de un cierto espacio y duración. La fotogenia es el doble agenciamiento de la imagen: afecta a la cosa representada haciéndola fotogénica y afecta a la espectadora, que siente el incremento de intensificación del objeto representado (Delluc, 1920, p. 20). La fotogenia es el carácter *visual* [*visual*] de la cosa captada por el lente (Delluc, 1920, p. 68), es el elemento más atractivo y agresivo de la representación fotográfica que revela la constitución caótica del mundo donde diversas líneas, sombras y contornos figurales convergen. Preguntarse qué es la fotogenia [*photogénie*] resulta esencial para pensar el corazón del arte naciente, ya que el punto de encuentro de lo capturado por el lente, su reproducción cinematográfica y su recepción afectiva es, en esencia, lo fotogénico. Esto permite a Delluc establecer una distinción entre la imagen fotográfica y la cinematográfica: la primera será un elemento constitutivo de la segunda; transfiriendo así la fotogenia de la fotografía al cine.

3. LA IMAGEN CINEMATOGRAFICA. EL ANÁLISIS DE EPSTEIN

Si bien a fotografía “amplía los límites de la representación y utiliza la luz como factor creativo, claroscuro en lugar de pigmento” (Moholy-Nagy, 2018, p. 11) ésta no posee el mismo campo de representación que el cine. Este último ofrece la “reproducción dinámica del movimiento” (Moholy-Nagy, 2018, p. 63) mientras que aquella solamente nos proporciona una perspectiva imparcial del espacio que se construye a partir de “la sutileza de la gama de grises” (Moholy-Nagy, 2018, p. 11). La primera implica poses largas y rostros rígidos que se enfrentan a un lente inmóvil que no va más allá de su propio encuadre, se trata de “vida petrificada” que al ser capturada “ya no es vida” (Delluc, 1920, p. 6). Y sin embargo, hay una cierta cualidad en la fotografía que es agradable de ver, una narrativa interpretable en la conjunción de sombras. El cine es la ebullición de esta cualidad, empleando ese “a punto de” estático que latente en la foto. La fotogenia es “la unión del cine y la fotografía” (Delluc, 1920, p. 14) al mismo tiempo que es el elemento que separa a estas dos expresiones artísticas. Donde la fotogenia [*photogénie*] espontánea de un gesto, de un rostro, incluso de un escenario, se manifiesta “con todo su relieve” (Delluc, 1920, p. 94) en el cine, en la fotografía todo permanece consumado en la acción inacabada. El cine construye la vía de acceso a esta cualidad por medio de la *espacialización* del tiempo y la reproducción del movimiento en todo su esplendor. La fotogenia es la ley del cine, es “un estado de ánimo exteriorizado” (Darhuys, 1927, p. 24). Esta liberación del movimiento implica un nuevo campo de representación y reproducción. En la imagen cinematográfica, “los límites del espacio y tiempo son fluctuantes, el espacio tiene un carácter casi temporal, y el tiempo, en cierta medida, un carácter espacial” (Hauser, 1978, p. 281). El espacio cinematográfico posee un dinamismo que rechaza la pasividad de la fotografía y la transforma en un evento inquieto que se pasea delante de los ojos del espectador, enlazándolo y absorbiéndolo totalmente. El espacio del cine es “fluido, ilimitado” y “constituye un elemento con su propia historia, su propia conformación y su proceso de evolución” (Hauser, 1978, p. 281). El tiempo y el espacio forman un nudo que se expande y encoge, llegando a abarcar toda la pantalla y transgrediendo sus propios límites. Así, este lenguaje permite que sombras vayan de un lado a otro arrastrándose, saltando, perforando muros y

disolviéndose en el césped, ponerse de pie y bailar en una fiesta secreta mientras todo lo demás permanece quieto [3]. Esta dilatación es posible amén a la visualidad de este medio. Por decreto, el filme tiene un comienzo y un final, sin importar que los mismos sean paralelos al comienzo y final de la narración que se retrata. La obra cinematográfica siempre tiene una primera y última imagen. De hecho, la primera nunca podría ser también la última, ni siquiera siendo el mismo fotograma que aparece al comienzo y al final del filme, porque la consumación de la historia que transcurre entre la primera y última imagen necesariamente impregna de sentido a ambas y las distingue una de otra. Cada engrama del lenguaje cinético tiene un agenciamiento distinto debido al movimiento en cadena al cual está sujeto. La fotogenia es lo que dona “el relieve en el tiempo además del relieve en el espacio” (Epstein, 1974, p. 139) y produce la imagen cinematográfica.

Para Jean Epstein, la fotogenia [*photogénie*] es el incremento de la cualidad moral y móvil de las cosas capturadas por el lente. El cine es un lenguaje “animista”, en tanto atribuye “una apariencia viva a todos los objetos que define” (Epstein, 1974, p. 140), y los encubre de significación. Fotogenia es dar vida a lo captado, es destruir la apariencia helada de la mera cosa, es regalar personalidad y mundo: el cine no es un registro de la vida ni del movimiento, es más que eso. El cine presenta un enjambre de afectos y sensaciones con los que expresa un valor moral concreto, donde cada cosa posee una “personalidad propia” (Epstein, 1974, p. 140) que da sentido a sus acciones. La mujer oriental en *Fièvre* mira hacia la flor con vehemencia, todo su cuerpo se distiende en su dirección, en la flor se alberga la belleza, en esa débil caricatura de vida que pronto morirá yace el último suspiro de gentileza y hermosura que solía recubrir el mundo. La flor ha sido arrancada de su raíz y pronto marchitará, al igual que la mujer, quien ha sido extirpada de su familia y llevada al salvaje universo de la taberna [4]. La imagen cinematográfica, entonces, se expresa a partir de su movimiento, dejando de ser éste una insinuación. La novedad del lenguaje del cine tiene su génesis en lo móvil y la fotogenia es esa capacidad afectiva propia de la imagen:

Un primer plano de un revólver ya no es un revólver, sino que es un revólver-personaje, es decir, el deseo o el remordimiento de un crimen, del fracaso, del suicidio. Es tan umbroso como las tentaciones de la noche, brillante como el brillo del oro lustrado, taciturno como la pasión, brutal, pesado, frío, receloso, amenazante. Tiene temperamento, hábitos, memorias, una voluntad, un alma. (Epstein, 1974, p. 141)⁵

En esencia, la fotogenia es al cine “lo que el color a la pintura, el volumen a la escultura” (Epstein, 1974, p. 145), es su elemento específico y su principal medio de expresión. La construcción de la obra es posible gracias al entrelazamiento de las cosas fotogénicas unas con otras. Si bien el objeto cinematografiado es por sí solo capaz de evocar ciertas cualidades o sentimientos, cuando se lo introduce en el quiasmo del cine nace de él un sentido concreto que se distiende hacia el expectante cautivo. Es por ello que Epstein busca establecer “las premisas de una gramática cinematográfica” (Epstein, 1974, p. 145) a partir de la fotogenia; su observación radica en que así como un simple cuadrado rojo puede por sí solo evocar alguna cualidad o sentimiento, si se lo introduce en una composición de Mondrian, este adquiere una cualidad superior, la cual él denomina “moral”. La fotogenia permite que se establezca un plano de composición en el cine, ya que iguala a todas las cosas bajo el mismo denominador: que sean

⁵ Es menester remarcar la cercanía entre Jean Epstein y Gilles Deleuze en este punto, particularmente en lo que refiere al primer plano y a la capacidad de afectación que posee este tipo de imagen, la cual Deleuze denomina imagen-afección (sobre este tema, ver: Deleuze, 1989, pp. 94-100 y Deleuze, 2009, pp. 306-310)

móviles, que brote de ellas una vida, que haya una tensión encapsulada en el fotograma a punto de estallar por doquier, dependerá de la composición que monta los elementos unos con otros por medio del movimiento. Esta estructuración provoca el devenir sentimiento-cosa [*sentiment-chose*] de la cosa, por ejemplo, un ojo cualquiera deviene *el* ojo dentro de una narración determinada, ya no se trata de la metáfora que pueda invocar un ojo sino el sentimiento que brota de *la* mirada:⁶

El filme muestra un hombre que traiciona, sin embargo, no hay ni un hombre como tampoco hay una traición. Mas el fantasma de una cosa crea un sentimiento que no puede vivir de ahora en más a menos que la cosa por la que es sea. Es así que nace, entonces, una cosa-sentimiento [*sentiment-chose*]. Usted cree en algo más que un traicionero, en algo más que una traición. Ahora usted tiene necesidad de dicha traición, porque usted ahora la siente, y la siente tan precisamente que ninguna otra traición más que esta, imaginaria, lo puede satisfacer. En esta irrealidad, legalizada por la emoción, la autenticidad es absurda y universal. (Epstein, 1974, p. 147)

El objeto filmado, descomponible en imágenes estáticas, tiene un potencial móvil únicamente captado por el cinematógrafo. La fotografía puede insinuar movimiento, o bien puede relatar equívocamente sucesos o acontecimientos, así como también puede partirse en múltiples escenarios o combinarse en un solo ensamblaje de cuerpos inacabados que se comen unos a otros; en efecto, la fotografía asimila el movimiento como una escultura barroca, hace equilibrio en el fino umbral que separa lo quieto de lo móvil y danza continuamente a lo largo. Pero en el cine las cosas se mueven, y no sólo representan sino que también son, son sentimiento, son cosas, son objetos, son atmósfera: Fausto se desmigaja en la tenebrosa soledad a la luz de la luna [5], David Holm enloquece cínicamente hasta el arrepentimiento y carga en su cuerpo el peso de la desgracia; las cosas fotogénicas abandonan su cualidad de cosa para adquirir la figura del afecto que expresan.⁷ El cine tiene la capacidad de insinuar y demostrar, de proponer y concluir, de abrir y cerrar; así como también destruir la evidencia y tergiversar lo narrado, sofocar al espectador hasta la desesperación sin resolver la tensión. El cinematógrafo tiene como razón de ser el movimiento, es a través de él que fundamenta la expresión de su genio, y la imagen animada forma ella misma una representación que se distiende hacia la emotividad del espectador, saltando por encima del razonamiento. De hecho, es esta cualidad la que más se temía iba a aniquilar la aparición del sonido sincronizado como nuevo elemento de composición; como se puede constatar en *La vejez precoz del cine* de Artaud (Artaud, 1994, 27-32). No obstante, como bien señala Deleuze, el carácter visual

⁶ Cabe señalar que Deleuze se sirve del concepto *sentiment-chose* de Epstein como un caso de la *imagen-afección* o *primer plano*. No obstante, si bien Deleuze recoge la noción de sentimiento-cosa y fotogenia de Epstein para expandir su concepto de imagen-afección; es justo señalar que no son estrictamente lo mismo. La diferencia principal radica en que para Epstein, el agenciamiento afectivo del cine nace de la fotogenia y la personalización de los objetos cinematografiados. En cambio, para Deleuze la afectación devendrá de la actualización de los afectos puros, que subyacen virtualmente y luego se expresan en el primer plano. Mientras que para Epstein un sentimiento-cosa es un objeto concreto al cual se le ha abigarrado una afección, para Deleuze una imagen-afección es una singularidad que se ha actualizado, particularmente en el primer plano, y expresa un afecto siempre actualizable. El rasgo inacabado de la imagen-afección es un desarrollo de Deleuze que en Epstein no se encuentra, al menos no explícitamente; al mismo tiempo, el devenir personaje de la cosa cinematografiada es un esbozo teórico que emplea Epstein para profundizar y enriquecer el concepto de fotogenia que Deleuze termina abandonando en función de empoderar el concepto de primer-plano/rostro.

⁷ Delluc, si bien con cierto cinismo, se acercaría a esta concepción de la fotogenia como devenir sentimiento-cosa cuando emplea irónicamente el término fotogénico para describir un simple muro: “Por cierto, una pared es fotogénica. [...] La pared del salón de baile, lo adivinaste. Eso, para un muro, es un muro. Es de un tono, de un gris, de una angustia magnífica. Sólo a él se debe el relieve de los personajes y las escenas —el bailarín, el violinista, el pianista— asombrando al pianista, bravo por el pianista las parejas, innobles y dolorosas, de muchachas, borrachos, soldados, esarpes, todo vive este muro, este muro muy muerto, este muro podrido y suntuoso, de una madera casi metálica” (Delluc, 1919, p. 242).

de este arte no rehúye a la posibilidad de novedosos empleos de su sintaxis, como puede ser la implementación del sonido sincronizado al movimiento de los actores, al ruido ambiente, o inclusive incluir la música en el espacio del *filme* –como por ejemplo cuando la banda sonora es en realidad un conjunto musical que “actúa” en la película y no un añadido posteriormente (Deleuze, 2016, pp. 298-308).

En cada imagen cinematográfica necesariamente tiene que haber una consumación, esto es así porque siempre debe haber un espacio libre para que entre en juego una nueva combinación de imágenes. La exhaustiva animación de los objetos tiene como finalidad provocar nuevas interpelaciones emocionales en la espectadora. Esta acción puede tener sus hiatos, permitiendo sentir el avance del filme y la llegada del final, haciendo palpable la continuidad del tiempo fílmico: cada tanto sale el sol y recubre con su lumbre a las ropas colgadas, nace un nuevo día [6]. Podría señalarse, entonces, que la imagen cinematográfica es la imagen fotogénica que surge de la unión sucesiva de las imágenes fotográficas. La fotogenia es el entrelazo móvil y sentimental que se imprime a la fotografía, y una imagen fotogénica es la composición de una serie imágenes estáticas en tensión. La imagen cinematográfica es una escena, es decir, es la respiración que modula la serie de imágenes fotográficas a lo largo de la extensión durable del filme:

En la vida del alma, la razón, por medio de sus reglas fijas, busca imponer cierto orden, cierta medida, una relativa estabilidad al flujo y al reflujo perpetuos que agitan el ámbito afectivo, a las fuertes mareas y a las furiosas tempestades que estremecen sin cesar el mundo de los instintos. Si bien no hay que pretenderla inmutable, la razón, no obstante, constituye claramente el factor mental menos móvil. Así, la ley de la fotogenia dejaba ya prever que toda interpretación racional del mundo se prestaría menos al a representación cinematográfica que cualquier concepción intuitiva, sentimental. (Epstein, 2013, p. 35)

Por ende, la imagen cinematográfica despliega “una elocuencia simple, concreta y sentimental” (Epstein, 2013, p. 111) que es directamente emocionante, contacta al espectador y actúa sobre él cautivándolo por completo. Por lo que la fotogenia no es tanto la calidad de la imagen (o, llegado el caso, de la fotografía) como es lo representado “en tanto que «revalorizada» por el movimiento” (Deleuze, 1989, p. 70). Tal como señala Gilles Deleuze, el cine produce un efecto “revalorizante” en la imagen, provocando que esta se conjugue con otras de su misma especie para forjar un “presente variable” (Deleuze, 1989, p. 70) donde el movimiento se detiene, recomienza, se invierte, se acelera o se aminora. La fotogenia es el coeficiente que permite la variación en función del movimiento, de la cualidad “moral”, de la intensidad y, en definitiva, del aspecto.

4. LA ACTIVIDAD DE LA CÁMARA

El lente de la cámara es un ojo el cual Apollinaire hubiera calificado de surreal [*surréal*] (sin ninguna relación con el surrealismo de hoy día), un ojo dotado de propiedades analíticas inhumanas. Es un ojo sin prejuicios, sin moral, exento [*abstrait*] de influencias y capaz de ver en el rostro y movimiento humanos rasgos [*traits*] que nosotros, cargados con simpatías y antipatías, hábitos y reflexiones, ya no sabemos cómo ver. [...] Por lo tanto, la otra propiedad original del lente cinematográfico es esta fuerza analítica. El arte cinematográfico depende de ella. ¡Alas! (Epstein, 1974, pp. 136-137)

La actividad del aparato que capta las cosas bajo su lente objetivo y sin pretensiones, es capaz de develar “entidades que nuestro propio instrumento óptico, el ojo, no puede percibir o captar” (Moholy-Nagy, 2018, p. 49), incluso la manipulación de la fotografía en el proceso del revelado permite establecer conexiones, montajes y asociaciones de imágenes imposibles de captar

en la naturaleza. Este tipo de modulación produce una “imagen conceptual” que se carga de sentido y es capaz de expresar algo de manera totalmente única (Moholy-Nagy, 2018, p. 50). Epstein comienza por indicar que el mundo es como “un ensamble rigurosamente coherente de partes materiales” (Epstein, 2015, p. 12) al cual se accede por medio de los sentidos. Entre estas partes existe una “vacuola de nada”, una “verdadera discontinuidad” que, a primera vista, parece ser tan imposible que se ha imaginado una sustancia de relleno a fin de ocultar esta aparente imperfección del mundo. Sin embargo, cabe también la posibilidad de que sea nuestro ojo el incapaz de percibir esa nada, dando lugar a una manifestación imperfecta del mismo. Para Epstein, la humanidad ha dado con un novedoso mecanismo dotado de una subjetividad propia, puesto que

representa las cosas, no como estas son percibidas por las miradas humanas, sino solamente como las ve, él mismo, según su estructura particular, que le constituye una personalidad. Y la discontinuidad de las imágenes fijas (fijas al menos durante el tiempo de su proyección, en los intervalos de su desplazamiento por sacudidas), discontinuidad que sirve de fundamento real a lo continuo humanamente imaginario del conjunto del filme proyectado, revela no ser, a su vez, más que un fantasma, concebido este, pensado por la máquina. (Epstein, 2015, p. 17)

El lente mecánico es un testigo que reconstituye la figura del mundo, y que parece, a primera vista, una entidad inconexo ya que “asocia sus representaciones en una arquitectura cuyo relieve supone la síntesis de dos categorías intelectuales, la de lo extenso y la de la duración; síntesis en la cual aparece casi de manera automática una tercera categoría, la de la causalidad” (Epstein, 2015, p. 69). La propiedad distintiva del lente es captar lo caótico y replicarlo con total fidelidad, algo imposible para el ser humano porque en la memoria humana lo que se conserva es la forma, es la estructuración y esquematización de la experiencia. La memoria de la máquina “triunfa en lo múltiple y en el desorden” (Simondon, 2007, p. 140) mientras que la humana lo hace en la unidad de las formas y en el orden. El lente cinematográfico logra captar aquello que, para el ojo humano, carece absolutamente de estructura y es por ende irreproducible. La supuesta discontinuidad de la vida, cuyos desplazamientos aparentan ser “incualificables” (Epstein, 2015, p. 97), es hilvanada a partir de la donación del sentido del cinematógrafo, que registra fidedignamente el movimiento de los cuerpos de manera absoluta e irrestricta. En la medida que son captadas por la cámara, las cosas proyectadas en la pantalla son dotadas de una “nueva vivacidad e inmediatez” (Liebman, 2012, p. 84) y devienen imágenes fotogénicas. No obstante, la fotogenia no descansa solamente en la proyección de la imagen, puesto que el sentimiento-cosa implica necesariamente un espectador para el cual un sentimiento es evocado. Dicho de otra manera, para que un rostro sea traducido en “un hilo de metáforas incompatibles, confusamente mezcladas” (Liebman, 2012, p. 85) o para que la tierra del Etna sea “una figura humana y obstinada” (Epstein, 1974, p. 134), es necesario un espectador que sea interpelado por ese sentimiento, que reciba y transforme esas imágenes en un sentido concreto.

La imagen cinematográfica es un agenciamiento dinámico y cinemático “rico en una hipnosis y un ritmo que adormecen las facultades reflexivas del individuo, para llevar llevarlo a un estado de participación estética” (Simondon, 2007, p. 119). El cine captura y registra un caos de figuras desestructurado, donde se despliega una serie de imágenes a lo largo de un hilo temporal continuo y sucesivo. Este movimiento provoca una encadenación afectiva en quien lo observa, reformulando metáforas que raramente devienen “en símbolo inmóvil y radiante” (Simondon, 2007, p. 119). Por lo que el mayor poder del cine es su animismo, en la pantalla los objetos son poseedores de actitudes: actitudes que significan algo para el espectador afectado por la imagen.

El gesto de la imagen fotogénica –los árboles quebrados por el viento, el sol agigantado y rojo que se oculta tras la profunda capa de cenizas, los relámpagos furiosos que se vislumbran a lo lejos– constituye un significado donde “cada accesorio deviene personaje” y “las decoraciones son despedazadas y cada fragmento asume una expresión particular” (Epstein, 1974, p. 134). El ojo pasmado detrás del Monte Fuji que atestigua la explosión atómica [7] tiene capacidad de afectar en tanto que hay un espectador afectable. El agenciamiento de la imagen es, en definitiva, la otra cara de la fotogenia. Por lo tanto, son en realidad dos los ojos que hacen a la fotogenia. Es necesario un ojo dotado de propiedades analíticas inhumanas que capture los objetos entrelazados en la densa textura del mundo. Este primer ojo no es otro que el ojo cinematográfico, cuya posibilidad radica en atestiguar el caos iridiscente y fluctuante de la vida móvil, animada. Por otro lado, es necesario un segundo ojo, un ojo humano y sincero que recibe la reproducción de la vida misma en todo su esplendor a través de una imagen cargada de potencia afectiva. Las cosas reproducidas devienen sentimientos-cosas, que evocan una miríada de sensaciones y afecciones que perforan el intelecto y lo sobrepasan, alcanzando de esta manera el corazón del espectador. Los sentimientos y significados de la imagen fotogénica personifican al objeto que ha sido captado por el lente cinematográfico, provocando la oscilación de su “textura sensitiva y densidad polisémica” (Liebman, 2012, p. 86) que asaltan al espectador.

5. CONCLUSIÓN

En principio, la fotogenia es un elemento cinematográfico. Esto es así porque la fotogenia es el aspecto móvil de la imagen, y es en la reproducción del cine donde las imágenes fotográficas resultan una imagen-cinematográfica. Si aquellas son la constante insinuación del movimiento de la vida, un perpetuo “a punto de” que danza en el límite de la fotografía y nunca se consume por sí sola; entonces esta es la explosión del movimiento insinuado. El cine vivifica la cualidad móvil y personal de cada cosa, provoca una metamorfosis brusca y ensordecedora de los objetos capturados. Cada fotograma desaparece en la trepidante reproducción, sus extremidades se desmigajan en la sucesiva continuidad: la infatigable respiración del cine carcome la definición de cada imagen y transforma la durmiente forma en una enfurecida figura oscilante.

Esta oscilación provoca significaciones, imprime sentidos y sentimientos, que van más allá del pensamiento. La fotogenia “permanece, principalmente, atada a la naturaleza visual del signo cinemático” (Bulot, 2012, p. 250), es la mezcla “de lo filmico con lo pro-filmico: en vez de ofrecer una copia devaluada o simulacro del modelo, [...] el cine mejora la ‘cualidad moral’ del modelo [capturado]” (Walls-Romana, 2013, p. 26). Se trata de un fenómeno “hiper-estético” (Walls-Romana, 2013, p. 27) donde las cosas presentan una mayor intensidad gracias al hiper-sensible ojo de la lente cinematográfica. Asimismo, la fotogenia permite que la imagen envuelva emocionalmente al espectador, que percibe este “agudo modo de apariencia relativamente independiente de los contenidos de las imágenes filmadas en sí mismas” (Walls-Romana, 2013, p. 27). Estas sensaciones pueden incluso exceder a la percepción, por lo que el concepto de afección resuena con mucha fuerza. En efecto, la imagen fotogénica es para Epstein un “logaritmo sensorial” (Epstein, 1974, p. 94) que perfora el corazón del espectador, provocando una alteración en la cosa, que abandona su cotidianidad y se introyecta en el quiasmo narrativo de la imagen cinematográfica. La cosa filmada adquiere personalidad, es decir incrementa su significación y deja de ser un simple objeto filmado; pasa a ser un sentimiento-cosa que se dispara con toda

velocidad y potencia hacia la más profunda raíz de la sensación del espectador, elude al concepto para arraigarse al entrelazo afectivo que son las personas.

En conclusión, la fotogenia es el medio a través del cual el cine logra adquirir su expresividad móvil, afectiva y significativa. Las cosas devienen significantes en el cine por medio de la fotogenia, en la cual se combinan la capacidad del lente cinematográfico de capturar fidedignamente el caótico ensamblaje de las cosas del mundo y las relaciones entre ellas, la dilatación del instante y la respiración duradera de la reproducción cinematográfica y, por último, la receptividad afectiva o emocional del espectador, que se ve interpelado por las imágenes fotogénicas y su agenciamiento cinemático. Por ende, el cine produce un objeto artístico que se caracteriza por ser fotogénico, tal como se diría que lo pintado es pintura, lo esculpido es escultura. A partir de este avance en la reflexión filosófica en torno al cine, su medio de expresión y su afectividad corporal, quedan caminos por recorrer que permitan ampliar la conceptualización filosófica de este medio artístico. Uno de ellos, por ejemplo, está estrechamente vinculado a la fotogenia y es el lenguaje cinematográfico. Asimismo, quedan sentadas las bases para una profundización en la investigación de la filosofía del cine de Louis Delluc y de Jean Epstein, a partir de lo cual se abren las puertas para analizar otros aportes tempranos, tales como los numerosos ejemplares de la revista *Cinéma* o los escritos de la cineasta Germaine Dulac. Es momento, entonces, de desempolvar estos ricos escritos y retornar a los análisis sobre el cine que se hicieron junto al nacimiento de ese arte.

SOBRE EL AUTOR

Felipe A. Matti es Licenciado y Profesor de Filosofía por la Universidad Católica Argentina. Actualmente se encuentra realizando sus estudios doctorales entorno a la estética de Gilles Deleuze, particularmente la creación artística y su vinculación con el tiempo no-pulsado o Aión. Es Becario doctoral cofinanciado UCA-CONICET e integra el Proyecto de investigación “Fenomenología y hermenéutica del acto creador. Estética fenomenológica a partir de la relación entre filosofía, literatura y artes visuales”.

BIBLIOGRAFÍA

- Artaud, A. (1994). *El cine*. Madrid: Alianza.
- Bullot, E. (2012). Thoughts on photogénie plastique. En Keller, S. (ed.), *Jean Epstein Critical Essays and New Translations*. Ámsterdam: Amsterdam University Press.
- Challine, E; Gauthier, C. (2019). La photogénie, pensée magique. En Marie Gispert et Catherine Méneux (dir.), *Critique(s) d'art: nouveaux corpus, nouvelles méthodes* (pp. 418-437). Paris: HiCSA.
- Darhuys, G. (1927). Jaques de Baroncelli. En *Cinéma*, n.1, pp. 24-25.
- Deleuze, G. (2013). *Cine I: la imagen-movimiento*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (2016). *Cine II: La imagen-tiempo*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (2009). *Cine I*. Buenos Aires: Cactus.
- Delluc, L. (1919). *Cinéma et Cie*. París: Bernard Grasset Editeur.

- Delluc, L. (1920). *Photogénie*. París: M. de Brunoff.
- Epstein, J. (1974). *Écrits sur le cinéma, vol. I*. París: Éditions Seghers
- Epstein, J. (2013). *El cine del diablo*. Buenos Aires: Cactus.
- Epstein, J. (2015). *La inteligencia de una máquina: una filosofía del cine*. Buenos Aires: Cactus.
- Hauser, A. (1978). *Historia social del arte y literatura, vol. 3*. Madrid: Guadarrama.
- Liebman, S. (2012). Novelty and Poiesis in the Early Writings of Jean Epstein. En Keller, S. (ed.), *Jean Epstein Critical Essays and New Translations*. Ámsterdam: Amsterdam University Press.
- Moholy-Nagy, L. (2018). *Pintura, fotografía, cine*. Buenos Aires: Buchland.
- Simondon, G. (2007). *El modo de existencia de los objetos técnicos*. Buenos Aires: Prometeo.
- Simondon, G. (2014). *Curso de la percepción*. Buenos Aires: Cactus.
- Wall-Romana, C. (2013). *Jean Epstein: corporeal cinema and filme philosophy*. Manchester: Manchester University Press.

APÉNDICE DE IMÁGENES



[1] Carl Dreyer – *La pasión de Juana de Arco* – 1928



[2] Dziga Vertov – *El hombre de la cámara* – 1929



[3] Carl Dreyer – *Vampyr* – 1932



[4] Louis Delluc – *Fièvre* – 1921



[5] F. W. Murnau – *Faust* – 1921



[6] Yasujirō Ozu – *Buen día* – 1959



[7] Akira Kurosawa – *Rapsodia en agosto* - 1990

RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS

SORHONDO, E. A. (ed.) (2022). *De sabihondos y suicidas: contrapuntos sobre el tango*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: La Docta Ignorancia, 365 pp. ISBN 978-987-8407-55-5.

De sabihondos y suicidas: contrapuntos sobre el tango inaugura la colección “Hybrilage” de la Editorial La Docta Ignorancia en su sección de Filosofía Contemporánea, perteneciendo al área de los trabajos aplicados. La propuesta de este libro se enmarca en el especial interés de compartir el logro de un proyecto reflexivo y crítico –pero de ningún modo distante–, acerca de un retazo elocuente de nuestra historia vital: la encarnadura en nuestras almas de la música popular, en particular, del tango. Este trabajo de índole colectiva pertenece al grupo de estudios interdisciplinarios “Encavernados”, que anteriormente se había dedicado a cavilar sobre la Argentina y la identidad nacional en *Docta barbarie: reflexiones en torno al pensamiento argentino* (Editorial Prosa, 2020), con auxilio de figuras vernáculas provenientes de la filosofía, las letras y la política. En esta oportunidad, el grupo nos ofrece una interesante serie de once escritos, en los que se abordan distintas aristas de este fenómeno cultural rioplatense constituido por su música en dos por cuatro, esa danza entrelazada y sugerente, y una poesía fuertemente sentimental. Para conjurar la teoría con la experiencia artística, la obra está acompañada con algunos de los tangos evocados en los textos y ejecutados por dos de los integrantes del grupo. A estas composiciones se accede a través del escaneo de un código QR, presente tanto en el interior de la obra como en una de sus solapas.

El libro asume el desafío del recorrido sistemático de la problemática a esa presencia espiritual tejida por los acontecimientos que fueron conformando los velos más sensibles de nuestra comunidad. Este recorrido se dibuja en la interioridad de una mirada a la cuestión del sentido del mundo que somos y habitamos. Desde diferentes disciplinas humanísticas, los autores exhiben su compromiso a pensar este mundo que nos toca transitar. Ellos evidencian que no basta solamente el distanciamiento intelectual a un objeto de conocimiento (una mirada externa), sino que es necesaria la elección de una respuesta a la identidad que alimenta –o que debiera siempre de alimentar existencialmente– la propia visión del mundo. Esta labor de lectura e investigación puesta de manifiesto en el libro contribuye efectivamente a la producción de nuevos aportes sobre la cuestión de la identidad, insistiendo en una necesaria disposición meditativa sobre la condición humana.

La obra está estructurada comenzando con el listado de los autores junto a sus datos bio-bibliográficos. A continuación, le sigue el índice musical con las interpretaciones de los tangos, ordenado según un criterio temporal que cuida aspectos musicales y respeta el sonido propio de cada época. Seguidamente se encuentra una presentación del grupo “Encavernados”, en donde se detalla quiénes son, cómo nació el grupo y qué actividades han realizado desde sus inicios a favor de la difusión del saber y de la reflexión intelectual. Le sucede el prólogo de puño y letra de Héctor Daniel Dei, filósofo y especialista en Enrique Santos Discépolo. Finalmente, se encuentran los once escritos de autoría individual, con la excepción de uno redactado “a dos voces”.

Los autores tienen en común su formación académica, habiendo entre ellos docentes, egresados universitarios y profesionales del campo de las humanidades en general: historia, psicología, literatura, filosofía, arte y música. Todos sus miembros son oriundos del sur del

conurbano bonaerense y pertenecen a dicho grupo de reflexión y divulgación, que toma su nombre de la conocida alegoría de la caverna de Platón presente en su *República*. Los escritos que nos comparten se detienen no sólo en aspectos históricos y sociales del fenómeno del tango, sino también en las experiencias que inspiraron sus composiciones, así como en las vivencias que despiertan en su atento público. Estos textos también son la ocasión para el despliegue de reflexiones de índole filosófica y de rastreos de cuestiones propias del psicoanálisis.

Desglosando los artículos allí presentes en el orden tal cual aparecen, en “La entrada a la Argentina moderna y el tango”, se emprende la difícil tarea de rastrear el origen del tango, sumergiéndose en el proceso de modernización y de cambios radicales en la sociedad argentina a partir de la década de 1860. El influjo inmigratorio procedente principalmente de Europa es señalado como uno de los factores fundamentales del complejo proceso de transformaciones, del cual surgieron nuevas formas de lenguaje que dotaron al tango de un léxico propio y de una identidad local; en otros términos, el tango se desarrolla en comunión con el surgimiento de novedosos personajes ciudadanos (el cachafaz, el compadrito, el inmigrante, el cafishio, la policía, los amigos, el trabajador, las prostitutas, los jailaifes, cajetillas o bacanes) y escenarios que comparten una geografía común y que serán motivos recurrentes en las letras de tango (el conventillo, la calle, el barrio, el taller, los bailes, la esquina, el arrabal, el café, los burdeles, etcétera).

Rescatando a este género musical de su olvido y ocupándose de la densidad metafísica de sus composiciones, “El sentir metafísico del tango” desarrolla tres ideas: que los autores de tango hacen metafísica, la primacía del sentimiento por sobre el pensamiento en lo que atañe al tango y la identificación de la descripción que el filósofo alemán Martin Heidegger hace de la metafísica con la vivencia pura y profunda del auténtico tanguero. Los aspectos existenciales de la metafísica están presentes en los tangueros, quienes no solo se ven envueltos en sus producciones como aquellos que padecen la indiferencia del mundo —que es sordo y es mudo—, sino que además experimentan una serie de estados de ánimo que los ponen en sintonía para poder componer tamañas creaciones. Tomando a la nostalgia como el temple de ánimo fundamental del tango, se abordan temas que brotan de dicho estado anímico y que tienen como hilo conductor el paso del tiempo.

Un conjunto de meditaciones integra “Modulaciones sobre el tango”, auténtico ejercicio de reflexión filosófica, en el que se despliegan tesis intelectuales complejas desde la sencillez del lenguaje del tango: desde la superación del dualismo cartesiano contenida en la definición del tango como aquel “pensamiento triste que se baila”, hasta su concepción como acontecer biográfico contra toda pretensión de anonimato y totalización. En estas reflexiones, las letras de los tangos se entretrejen con aportes de las grandes plumas provenientes no sólo de la filosofía sino también de las letras. De Enrique Santos Discépolo y Mariano Mores a Domingo Faustino Sarmiento y Carlos Astrada, de Alfredo Lepera y Carlos Gardel a María Zambrano y Heráclito, entre otros, queda trazado un camino que conduce a la conclusión de que el tango se halla en las antípodas de la abstracción pura desencarnada.

“Tres tesis sobre el tango” recoge el guante de la búsqueda del origen histórico del tango y abre tres propuestas de pensamiento para continuar el debate acerca de qué es el tango y por qué surge: la tesis ontológico-gnoseológica de que la esencia del tango no es factible de ser agotada

intelectualmente; la tesis estético-política de que el tango es, en parte, reacción artística y socio-cultural a los poderes opresores; y la tesis también estético-política de que el tango surge de la fusión de elementos artísticos y religiosos provenientes de lo criollo campero y de la presencia afro-americana en las costas del Río de la Plata y de los barrios linderos Tal como se observa, el encuadre en cuanto a la perspectiva es filosófico y su pretensión es la de ir tras ese hábito primitivo del tango que ha quedado como una bruma melancólica, estremeciendo nuestras entrañas cada vez que escuchamos esta clase de composiciones.

El tango evoca experiencias personales y despierta infinidad de recuerdos que atesoramos de lugares y personas. Así comienza “Tango y misterio”, escrito que se aparta de los aspectos históricos del tango y sus letras, para demorarse en su música, en su danza y en la cuestión de los cuerpos. Se trata de una narración personal en la que biografía y música se mezclan, dando lugar a una interpretación del tango sobre la base de los elementos apolíneo y dionisiaco propuestos por Friedrich Nietzsche en su estudio sobre el origen de la tragedia griega. La música del tango tiene ese poder transformador y provocante que genera comunión y proximidad; su danza, como ese ritual donde el alma, el cuerpo y el espíritu se encuentran y se dejan llevar por un sonido que se siente de punta a punta, dibuja los firuletes que hacen posible acercarnos cada vez más a su misterio.

“Espacio y temporalidad en el «ethos» del tango” retoma el temple anímico de la nostalgia y declara que la geografía a la que le canta el tango no es la espacialidad del “aquí y ahora” vivido por los letristas e intérpretes del género, sino la del “entonces”, la de los sitios y las personas tal como emotivamente las recuerdan. El escrito se detiene en este fenómeno del *ethos* del tango que está definido por un espacio que, en términos temporales, ya no existe, pero intenta ser – un espacio que no es más que la impresión ilusoria que se tiene de él y que en las manifestaciones escritas del tango, ya sea por evocación, habitación o traslación, queda en evidencia en frases tales como “aquellos tiempos”, “los barrios del ayer”, “se queja del ayer” y “recuerdo aquellos días”.

El tango se lo suele asociar también con la intensidad del desamor. Esta vinculación es el núcleo de “«Lo mismo que el café, que el amor, que el olvido...»”, ensayo que consiste en un caminar, junto a la poesía arrabalera, en derredor a la dialéctica sufriente presente en el binomio amor-recuerdo y su contracara (des)amor-olvido. En el fenómeno del tango se encuentra un ciclo que comienza en el amor concreto, se universaliza luego como experiencia del desamor en la voz de quien sufre en su cantar, en donde se llora la figura de un otro siempre ausente, sentimiento pasible de ser compartido en el sufrimiento con y junto a otros (raíz de la empatía), para finalmente precipitarse como recuerdo e imposibilidad de olvido. Este ciclo de espina clavada, sufriente y centrípeta, puede ser sanado o revertido solo nuevamente con el amor, pero he allí su trampa: el desamor, si bien es un amor trunco e inconducente, no puede ser olvidado, remediado o cicatrizado, ya que ha sido grabado a fuego existencial en la estela de una biografía, del mismo modo que el pecado de Adán, grabado a fuego sagrado, pervive en el linaje de lo humano desde el abajamiento del primer hombre.

Desde la mirada de la psicología, en “De incesto y parricidio: una reflexión psicoanalítica acerca del tango” se llama la atención sobre la ausencia de la figura del padre en los tangos sentimentales que comienzan alrededor de 1910. Por aquel entonces, se cantaba sobre las relaciones con las mujeres, los amigos, la madre, o bien sobre los espacios del arrabal, el barrio, la casa, la

cárcel o la ciudad; pero nada se dice del padre. Su enigmática ausencia presenta un interrogante a descifrar desde la teoría psicoanalítica. En efecto, la omisión del padre en la lírica tanguera revela un concepto nodal dentro de la teoría de Freud que lleva el nombre de “parricidio”. Este estudio hipotetiza acerca de las consecuencias venideras de aquel “crimen simbólico”, que podría otorgar una nueva dimensión comprensiva del fenómeno del tango.

“«Seré un gil para esos vivos que no tienen corazón»” plantea la dicotomía entre modernización y tradición, exponiendo cómo los “guapos del tango” reaccionan contra la heterodoxia moderna oponiendo la ortodoxia de lo permanente, donde las cosas encuentran el afecto que cobija ante la intemperie. Lo ortodoxo guarda en sí el camino para transitar en la vida, el cual, a pesar del paso de la facticidad de las horas, siempre se puede re-transitar; defiende y conserva lo que da origen y acompaña en el andar; planta cara desde lo firme y permanente. Lo heterodoxo, en cambio, es lo vacío, aquello que traga todo lo que toca, lo que suele pulular de lugar en lugar bajo el disfraz o la máscara del diálogo y la tolerancia; es la actitud que pretende amalgamar en sí todo tipo de cosas sin reparar en ninguna de ellas; que sea todo, pero que no sea nada. Ante la heterodoxia, la ortodoxia del tango le hace frente a la manera de un “no pasarán”, evocando al recuerdo *–recordis*, volver a pasar las cosas por el corazón– de lo propio.

Volcándose sobre la biografía de uno de los más grandes letristas del tango, “Tormentas discepolianas: el amor y dolor” ofrece un retrato de la vida de Enrique Santos Discépolo, en el que el desengaño lleva la voz cantante. La escritura se enriquece con una serie de comparaciones y paralelismos con los grandes nombres de la filosofía y de las letras: se lo asemeja al filósofo danés Soren Kierkegaard por la escisión entre una imagen exterior cargada de humor y una interioridad apesadumbrada e inconsolable; en Discépolo conviven el ansia divina de Alioscha Karamazóv – personaje de *Los hermanos Karamazóv* de Fiódor Dostoyevski– y la torturante interrogación de su hermano Iván, la paradoja de Judas que entrega con un beso a Jesucristo; el tanguero le canta a la transmutación de los valores, pero se trata de un Nietzsche vencido que intuye que no existe ingeniería humana que pueda tender el puente al superhombre. La narración culmina con la tesis de la muerte del compositor a raíz de su tristeza.

Por último, el artículo que cierra el libro, “Volver: sobre las cicatrices y del destino”, es un intento por probar y justificar la hipótesis de que tanto filósofos como poetas parten de un mismo origen común, el no-ser, y buscan arribar al Ser. El camino que estos dos tipos de intelectuales recorren es, al menos a primera vista, diferente. El filósofo acentúa el rol del pensamiento, expresado por medio de los conceptos como herramienta necesaria para completar su objetivo, motivo por el cual debe dar grandes rodeos, demostraciones, razonamientos, explicaciones y claridades a su decir. El poeta, por su parte, acentúa la experiencia estético-intuitiva, posiblemente en lenguaje de la filosofía tradicional, lo que se ha dado en llamar imaginación; para realizar esto hace uso de imágenes y sensaciones, expresadas por medio de la palabra o cualquier otro recurso artístico (imágenes, colores, líneas, sonidos, movimientos, etcétera) más que de los conceptos. A pesar de estas diferencias, si la hipótesis propuesta es cierta, entonces toda gran obra, tanto de la literatura como de la filosofía, debería revelar en su génesis e intencionalidad aquella búsqueda trascendente hacia el Ser. En vistas a validar esta propuesta, se examina el tango *Volver*, pieza de nuestra cultura poética creada por Carlos Gardel y Alfredo Le Pera.

Para culminar con la reseña de esta obra que piensa sobre y a partir del tango, quizás sea conveniente recordar las palabras que Jorge Luis Borges decía en boca de Juan Dahlmann: “nadie ignora que el Sur empieza al otro lado de Rivadavia [...] y que quien atraviesa esa calle entra en un mundo más antiguo y más firme” (Borges, 1986, p. 87). Así también lo entienden los miembros de “Encavernados” en su segundo libro, *De sabihondos y suicidas. Contrapuntos sobre el tango*. Este texto surge desde la garganta áspera del sur que todavía respira el dos por cuatro. En su lectura es posible reconocer que el libro es fruto de una escucha y una voz: la escucha abierta y deleitosa del tango, y la voz grupal de “Encavernados”, integrada por poetas, filósofos, músicos, artistas, historiadores y psicólogos –un crisol inagotable de pluralidad que se conjuga en esas páginas imantadas de arrabal y compás. Por eso la obra ofrece, más que teorías, una danza reflexiva, llena de contrapuntos, idas y vueltas, e incluye además la música que los ha interpelado para que el lector también se deje interpelar por ese mundo más antiguo y más firme llamado tango, que, a pesar de los años, sigue vigente, resistiendo, como un ombú en el llano, como un puñal.

Juan Solernó

BIBLIOGRAFÍA

Borges, J. L. (1986). *Ficciones – El Aleph – El informe de Brodie*. Barcelona: Biblioteca Ayacucho.