

ΥΤΟΠΙΑ

35

ISSN 0121-6406



POPAYÁN, I semestre, 2012

Revista Utopía
ISSN 0121-6406

Publicación semestral desde 1993

Director y editor
Silvio E. Avendaño C.

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

Revista electrónica:
politopia.wordpress.com

Diagramación:
María Fernanda Martínez P.

El contenido de los artículos
es responsabilidad de los autores.

Ilustración de la portada
La clave de Sol
Violeta Avendaño M.

Impresión



Popayán
Cel: 315 578 62 04
Tel. (2) 8235737

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

Cuenta de ahorros
251-05343.5
Banco AvVillas

REVISTA UTOPIA

35

	Pág.
Presentación	5
¿Qué clase de arte es la música?	7
<i>Deryck Cooke</i>	
Emmanuel Lévinas: Verdad, justicia y transmodernidad	33
<i>Cicerón Erazo Cruz</i>	
Sobre la Universidad	47
<i>Silvio E. Avendaño C.</i>	
Los siete valores de las nuevas economías red	71
<i>Gustavo Chamorro Hernández</i>	
Reseñas	
Mariátegui y su revalorización de la política. <i>Diego Jaramillo Salgado</i>	81
Un tigre de papel o la abigarrada Colombia. <i>Luis Ospina</i>	87

Revista Utopía	No. 35	Primer semestre Año 2012	pág. 96	ISSN 0121 - 6406	Popayán Colombia
-------------------	--------	-----------------------------	---------	---------------------	---------------------

Presentación

La revista Utopía en el número 35, en esta entrega publica, el primer capítulo de El lenguaje de la música (The language of music), (1959) obra del musicólogo inglés Deryck Cooke (1919-1976) que lleva como título *¿Qué clase de arte es la música?* La tesis del capítulo es el vínculo existente entre la música y la arquitectura, la pintura y la literatura. La traducción del texto fue realizada por Julio Sánchez Reyes y publicada en la revista UN (Universidad Nacional), número 9, septiembre de 1971.

Un segundo artículo *Emmanuel Lévinas: Verdad, justicia y transmodernidad* escrito por Cicerón Erazo Cruz pretende un análisis crítico del apartado “Verdad y justicia” del primer capítulo de *Totalidad e infinito, Ensayo sobre la exterioridad* y establecer relaciones con la noción de transmodernidad. Primero se presenta una exégesis del capítulo en mención. En ese horizonte se evidencia la mordaz crítica, hecha por el autor, a la tradición epistemológica en Occidente. Luego se introducen nociones tales como conceptualización, *gozo* y *deseo*, y se considera la irrupción del lenguaje como expresión del Otro (lo infinito) que no puede ser representado y/o tematizado, lo que permite trascender de la verdad como injusticia para poder argumentar lo contrario: “la verdad supone la justicia”.

Sobre la universidad es una reflexión sucinta sobre los centros de educación superior en Colombia. El escrito consta de dos partes. Una visión histórica de la universidad colonial, al servicio de la monarquía y de la iglesia. La fundación de la universidad pública, en el Siglo XIX, bajo la dependencia del presidente de la república y el profesionalismo. El crecimiento de las universidades públicas, elitistas y populares en el Siglo XX y, en la primera década del Siglo XXI la universidad ante los retos de la globalización y el neoliberalismo. Los problemas de la universidad están bosquejados en una segunda sección del ensayo: *la universidad privada, la autonomía, la red universitaria, la profesionalización, las cátedras, el conocimiento, la relación de la universidad con la sociedad y, por último, la competencia entre la universidad privada y la universidad pública.*

Gustavo Chamorro Hernández, en *Los siete valores de las economías red* esboza las características de dos épocas: la era moderna de la industrialización y la era de la información o red. Los valores que las identifican y diferencias que hacen posible una valoración en el presente complejo de las sociedades contemporáneas.

El último aparte de la revista Utopía, en su número 35, lo constituye dos reseñas: la primera del libro *Mariátegui y su revalorización de la política* escrito por Diego Jaramillo Salgado y; la segunda reseña del documental de Luis Ospina *Un tigre de papel*, el cual plantea, mediante un personaje alegórico, la historia de Colombia como un collage abigarrado, en el que han jugado un papel dinamizador importante el idealismo de izquierda y el arte.

¿Qué clase de arte es la música?

Deryck Cooke

Aunque todas las artes son esencialmente autónomas, debido a los diferentes materiales y técnicas que emplean, existe un claro vínculo entre ellas. Hablamos así de la “arquitectura” de una sinfonía, y llamamos arquitectura, a su vez, a la “música petrificada”. Igualmente decimos que cierta literatura tiene una cualidad “escultural” y a veces describimos una pieza de escultura como “un poema de piedra”.

Se admite que la mayor parte de la fraseología que se usa en el arte es puramente *metafórica*, pues concierne sólo al *efecto* de una obra de arte. Así, al llamar a una estatua poema piedra, solamente indicamos que su efecto en nosotros es de esa clase impalpable que normalmente recibimos de la poesía; no hacemos una declaración objetiva acerca de la intención del escultor o de su procedimiento técnico. Tal metáfora, aunque útil para propósitos descriptivos, no puede ayudarnos a obtener una comprensión más profunda de la naturaleza del arte.

Por otra parte, la comparación entre dos artes puede contribuir a este propósito cuando ésta es, no sólo, *metafórica* sino *analítica*, es decir, cuando se refiere a la *intención* y al *procedimiento técnico* del artista. Así, cuando hablamos de la “arquitectura” de una fuga, hacemos una declaración objetiva: que su compositor la ha construido por métodos análogos a los del arquitecto, y que ha dado a masas de material no representativo (sonido en lugar de piedra) forma significativa, regida por principios de proporción, balance y simetría; y esto arroja alguna luz sobre un tipo particular de música. Al emplear tales analogías, naturalmente, podemos conservar en mente las diferencias en el uso de diversos materiales.

Analogías de esta clase se emplean continuamente entre la música y las otras artes. No sólo hablamos de la “arquitectura” de una obra musical, sino que usamos el término “descripción musical” y decimos que los compositores que se preocupan por expresar carácter, modo y sentimiento, tienden hacia lo “literario”. Y no hay duda de que la música puede relacionarse analógicamente con cada una de estas tres artes: con la arquitectura, en su construcción casi matemática; con la pintura en su

representación de los objetos físicos; y con la literatura en su empleo de un lenguaje para expresar emoción.

En varios períodos de la historia de la música, los compositores se han concentrado en uno de estos tres aspectos con la parcial exclusión de los otros. La música medieval fue en gran parte de concepción arquitectónica; los románticos se interesaron principalmente por lo literario, los impresionistas por lo pictórico; la música moderna ha retornado de nuevo a lo arquitectónico.

Con todo, esto tres aspectos han persistido en todo período: descripción musical y música emocionalmente expresiva se originan en el canto llano; y algunos románticos, principalmente Bruckner y Reger, no fueron más que arquitectos musicales. En una obra como la sinfonía pastoral de Beethoven, encontramos estos tres aspectos en una sola composición: inspirada por una idea literaria, (la expresión de sentimientos que despierta el contacto con el campo), la obra es una pletórica descripción musical, y tiene un diseño “arquitectónico” perfectamente satisfactorio. Y en un movimiento como “Sind Blitze, sind Donner in Wolken verschwunden?” (¿Se han ocultado detrás de las nubes los truenos y relámpagos?) De la Pasión según San Mateo de Bach, de hecho se funden los tres aspectos: el conjunto coral es a la vez una obra de arquitectura musical (polifonía imitativa), una descripción musical (de una tormenta inminente) y una obra de expresión emocional (gestación y erupción de ira).

Intentemos ahora relacionar analógicamente la música con la arquitectura, la pintura y la literatura, de modo más minucioso, y ver si estos puede ayudarnos a establecer la verdadera naturaleza de la música.

Podemos intentar: primero la analogía con la pintura, ya que ésta parece ser la menos esencial, pues cobija solo un número limitado de obras y partes de estas. Existe cuando el compositor imita objetos físicos en términos de sonido, como el pintor lo hace en términos de luz: el primero en un campo auditivo y el segundo en uno visual. (No debe importarnos la pintura que no represente objetos sino tipos abstractos, ya que se trata aquí más bien del caso de relación analógica de la pintura con la música).

Hay tres modos en que la música puede representar objetos físicos. Primero por imitación directa de algo que emite un sonido de tono definido, tal como un cuco, una flauta de pastor, o un cuerno de caza. Aquí el paralelo con la pintura es casi exacto: el pintor puede representar lo visual pero no el aspecto auditivo del objeto; el compositor lo auditivo pero no lo visual. (En el caso del cuco, el compositor puede considerarse en ventaja, ya que para nadie distinto a un naturalista es un fenómeno puramente auditivo!).

El segundo modo es por *imitación aproximada* de algo que emita un sonido de tono indefinido, tal como un rayo, un arroyo agitado o ramas susurrantes. Aquí la representación del compositor es inevitablemente menos fiel que la del pintor: una

pintura de una tempestad impresiona al ojo con una reproducción más o menos exacta de la apariencia de la tempestad; pero una representación musical de una tempestad impresiona al oído tan solo como reproducción aproximada del sonido de una tempestad. Los sonidos definidos de la música son diferentes de los sonidos indefinidos de la naturaleza: los registros en el tímpano no suenan exactamente como el trueno, ni las escalas cromáticas de los violines exactamente como el viento. Sin embargo, aun aquí, el compositor tiene una cierta ventaja compensatoria: puede reproducir la sensación del movimiento físico que el pintor solo puede sugerir.

El tercer modo en que la música puede representar objetos físicos es por medio de la *sugestión o simbolización* de algo puramente visual, tal como la iluminación, las nubes o montañas, empleando sonidos que tienen un efecto sobre el oído similar al que la apariencia del objeto tiene sobre el ojo. Aquí la música se aproxima más estrechamente a la pintura, y a la vez se aleja a ella. En este intento para estimular la facultad visual, la música usurpa la función de la pintura; pero en la medida en que carece del poder de comunicación directa –al ser incapaz de representar la facultad visual, la música usurpa la función de la pintura; pero en la medida en que carece del poder de comunicación directa – al ser incapaz de representar el objeto de tal manera que pueda identificarse inmediatamente sin recurso de un título explicativo- es menos análoga con la pintura que cuando se limita a la imitación del fenómeno auditivo. El hecho de saber que el primero de los *Tres Nocturnos* de Debussy se titula *Nuages*, nos induce a una interpretación de tipos variables de sonido en términos de imaginación visual: tipos variables de luz, como el que experimentamos con el movimiento de la nubes. Pero si Debussy no hubiera dado al nocturno su título, no podríamos afirmar lo que el compositor intentó representar, si algo intentó.

(El hecho de que en tales casos, un título sea necesario para suscitar el trabajo de imaginación, es tomado a menudo como una prueba de la ilegitimidad de esta clase de descripción musical. Pero no siempre se comprende que aun algunos poemas no son totalmente inteligibles sin sus títulos. Tomemos éste de Tennyson

He clasps the crag with crooked hands;
Close to the sun in lonely lands,
Ring'd with the azure world, he stands.

The wrinkled sea beneath him crawls;
He watches from his mountain walls,
And like a thunderbolt he falls¹.

¹ Con manos torvas golpea el risco; / cerca al sol en tierras solitarias, / circundando del azulado mundo, permanece.

Bajo él se humilla el mar ondulado; / Vigila desde sus rocosas montañas/ E igual a una centella, cae.

Si Tennyson solo hubiera dado a este poema el nombre de “Contornos”, habría el lector comprendido exactamente lo que supone describir? Una vez que el título se conoce, no hay nada ambiguo acerca del poema.

Frecuentemente, los tres métodos musicales de descripción musical se funden o se superponen unos a otros en una sola composición. En la Sinfonía Pastoral de Beethoven, por ejemplo, la imitación directa de los cantos de los pájaros (cuco y codorniz) interrumpen la imitación aproximada de un arroyo susurrante, mientras el tercer canto del pájaro (ruiseñor) es también aproximado; el trueno en el pasaje de la tempestad es imitado aproximadamente, los rayos y la lluvia son sugeridos, y a ellos sigue la imitación directa de una flauta pastoril.

Hasta aquí, nuestra atención ha estado estrictamente confinada al elemento de imitación pero ésta, por supuesto, no es la única intención del compositor ni la del pintor. La imitación es sólo el marco en el que cada tipo de artista, al utilizar los materiales de su propio arte superpone su *visión* del objeto imitado o su *experiencia subjetiva* de él. El comentario de Beethoven sobre su Sinfonía Pastoral es en este caso oportuno: “más sentimiento que pintura”.

Ahora bien, el pintor tiene siempre libertad para imponer su experiencia subjetiva en el marco básico de imitación, por la naturaleza misma de su arte: el objeto imitado será reconocido inmediatamente aun después de considerables modificaciones en los propósitos de la subjetividad,² pero el compositor puede solo imponer su experiencia subjetiva en su imitación cuando alcanza la suficiente libertad de escoger su propias notas para dar cuerpo al modelo general que tal imitación requiere. Por tanto, el poder de reproducir sonidos del mundo exterior en su forma exacta es la parte menos valiosa del equipo pictórico de la música, ya que el compositor no puede escoger sus propias notas, sino aceptar las emitidas por el objeto imitado. La imitación directa es más aceptable cuando el compositor la usa como un simple elemento en una obra más extensa, tejiéndola en una reunión de notas ya escogidas por él para dar cuerpo a una imitación aproximada o a una sugestión de esa obra. Así, la llamada del cuco en *Al oír el Primer cuco de primavera* de Delius toma su lugar correcto como un detalle significativo de lo que el compositor quiso sugerir al evocar la atmósfera de un día primaveral; y esa sugestión encarna ya su propia experiencia subjetiva de la primavera.

La imitación indirecta es más valiosa en cuanto permite al compositor una considerable amplitud para escoger exactamente las notas que ha de usar al dar forma al modelo general que requiere su imitación; y por esta elección es capaz de transmitir su experiencia subjetiva del objeto imitado. En la mayoría de las canciones de *la Bella molinera* de Schubert por ejemplo, al acompañamiento imita indirectamente el movimiento fluido de un arroyo por tipo regulares de corcheas o semicorcheas,

² Nos referimos aquí a la pintura que ha sido conocida por siglos, no al arte revolucionario de los últimos cincuenta años.

pero al dar forma en cada caso al modelo generalizado en diferentes series de notas, Schubert es capaz de transmitir las experiencias emocionales de su joven molinera (alegría, aprensión, furor celoso, etc.) a través de una visión subjetiva del arroyo. (La bella molinera, en efecto, como gran parte de la obra vocal de Schubert, se basa en el principio definido por Ruskin como “la falacia patética”; o sea, la proyección por el artista de su propio humor en algún objeto natural).

La sugestión o simbolización del fenómeno visual es igualmente valiosa, ya que depende totalmente del actual sistema de notación, que en el caso del fenómeno representado, es la que más vivamente conviene a la experiencia subjetiva del compositor. Fenómeno que no reconoceríamos siquiera con la ayuda de un título. De este modo, la simbolización de las nubes en *Nuages* de Debussy, está realizada por variables tipos de sonido; pero estos tipos de variables pueden usarse para simbolizar muchas cosas: o sea las notas que Debussy escogió para dar cuerpo a estos tipos que convenían a su visión subjetiva de las nubes.

Resumiendo: la descripción musical es legítima aunque la función de la música sea secundaria. Su valor aumenta cuando más se usa como vehículo para la experiencia subjetiva del objeto representado por el compositor: y es por medio de las notas actuales escogidas por él como la experiencia se transmite. Aquí termina toda analogía con lo pictórico, pues no existe obviamente conexión alguna entre la organización técnica de las notas y la de la pintura³. La forma como el compositor transmite su experiencia subjetiva es diferente a la del pintor; reside en el aspecto “literario” de la música —el uso de un lenguaje tonal para expresar humores y sentimientos—; aspecto que se discutirá en la sección relacionada con la analogía entre música y literatura.

Sin embargo, debería decirse en primer lugar, que cualquier parte de una descripción musical no tiene valor apreciable a menos que se integre en alguna clase de estructura musical; y esto nos lleva a nuestra próxima sección, un examen de la analogía entre la música y la arquitectura.

La realización definitiva de cualquier obra de arte se obtiene por medio de la estructura o de la forma: de ahí que las artes puedan relacionarse analógicamente con la arquitectura, que es encarnación visible de la forma pura. El poder de organización en gran escala que hizo posible la poesía de Dante, la pintura de Miguel Angel, y la música de Bach, es obviamente análogo al genio constructivo monumental necesario en arquitectura; y fue claramente empleado en cada uno de los tres casos para producir estructuras que pudieran satisfacer el sentido estético de la armonía formal, del mismo modo como lo hacen las formas arquitectónicas.

³ Comparaciones como las que se hacen entre la escritura pianística con el dibujo, la orquestación con el color, y cierto tipo de orquestación impresionista con la técnica “puntillistas” de la pintura, son claramente metafóricas y no pueden darnos un conocimiento más profundo de la naturaleza de la música.

En el caso de la música, la analogía parecería particularmente limitada, en el sentido de que, como se ha dicho, tanto el compositor como el arquitecto agrupan masas de material no representativo (sonido puro en el tiempo, y piedra en el espacio) dentro de formas significantes, regidas por principios de proporción, balance y simetría. Para comenzar, nuestra analogía busca ser simple y concluyente: la música es lo audible como la arquitectura es lo visible, y ambas son encarnación de la forma pura. Stravinski adhiere a este punto de vista. “No podría definir mejor las sensación producida por la música diciendo que es idéntica a la que evoca la contemplación de acción recíproca de formas arquitectónicas”⁴.

Pero miremos la analogía un poco más de cerca. ¿Hasta dónde podemos aplicarla? ¿A toda la música, o sólo a cierta clase de música? Es fácil justificar su aplicación frecuente a algunas de las obras más grandes jamás escritas, como las páginas maestras de contrapunto de los antiguos polifonistas hasta la época de Bach. En estos, los temas son con frecuencia apenas un poco mas emocionalmente expresivos que ladrillos o bloques de piedra (por ejemplo, aquellos temas de las “grandes” fugas para órgano en La menor y Sol menor de Bach), y son usados simplemente como materia prima capaz de convertirse en construcciones sonoras extensas por medio de línea entrelazadas, construcciones en las que el tamaño de diferentes secciones se equilibran entre sí, hasta que sus masas combinadas hacen posible un clímax final, dando al conjunto una conclusión parecida a una torre o una cúpula. Además, las líneas entrelazadas se “sostienen” en realidad unas a otras en un sistema casi matemático de tensión y distensión.

Los antiguos polifonistas podrían ser verdaderamente considerados como arquitectos musicales, en el sentido de que cuando ellos quisieron escribir, por ejemplo invertible al duodécimo tono, tuvieron que trabajar de acuerdo con la siguiente tabla si el resultado había de ser satisfactorio:

1	12	7	6
2	11	8	5
3	10	9	4
4	9	10	3
5	8	11	2
6	7	12	1

Más aún, la experiencia que esta clase de música proporciona, es ciertamente parecida a la suministrada por la arquitectura: el goce de la belleza de forma pura. Lo que nos cautiva no es tanto el material temático como la forma satisfactoria en que se entreteje; no tanto, digamos, el sujeto de fuga, como su magistral resultado en *stretto* convertido en clímax sonoro.

La analogía se aplica por supuesto, a toda música que sea principalmente contrapuntística: a la música fugal no expresiva de los últimos períodos (menor en

⁴ Crónica de mi vida

cantidad y en calidad), y a aquella limitada cantidad de música moderna en la que el material no expresivo está organizado contrapuntísticamente por medio de leyes casi matemáticas similares a las que regían el viejo estilo polifónico (la mayoría de la música serial de *avantgarde* y la música de Hindemith, por ejemplo). En todo estos casos, la materia prima es nada, la construcción intelectual todo, y el impacto sobre el oyente casi íntegramente formal y estético. Pero una vez que salimos del mundo limitado de la polifonía, en el predomina el intelecto, la analogía llega a ser vaga e inútil, por dos razones. En primer lugar, la diferencia en los materiales salta a la vista: la materia musical de la música no polifónica no es inexpressiva como la de la arquitectura, sino llena de sentimiento humano, en segundo lugar, en el manejo de dicho material, las técnicas puramente intelectuales son reemplazadas por métodos en los que el intelecto está en cierta medida al servicio de los sentimientos.

Si un tema del tipo usado en música polifónica tiene la misma función que la de un ladrillo o bloque de piedra (algo de ninguna importancia en sí mismo, y solo útil como materia prima de una estructura), el material temático de otros tipos de música – opera, canto, sinfonía,- es importante en sí mismo, por ser emocionalmente expresivo, como lo es el material de la pintura y literatura. La experiencia derivada de una pieza de polifonía, como la que se deriva de una pieza de arquitectura, consiste principalmente en la percepción y admiración de su forma; pero en la mayoría de los casos, la experiencia derivada de una pieza de música no polifónica, como la que se deriva de una pintura o una obra literaria, es sólo principalmente referible a una apreciación de su forma: mucho de esto proviene de nuestra respuesta emocional a su verdadero material. Un típico punto de contrapunto o sujeto de fuga no tienen significado real hasta que ocupan su lugar en la construcción como un todo; pero un tema en una sonata, como un esbozo en una pintura o una línea en un poema, es ya en sí mismo de cautivante interés emocional, aun cuando su pleno significado se aprecia solamente cuando su integración dentro de la totalidad de la forma adquiere sentido. Ciertamente, en música, y en literatura en un grado más alto, una obra puede ser sobresaliente a pesar de estar vertida en forma poco satisfactoria: escuchamos obras como *Boris Gudonov* y el Concierto para Violín de Delius, así como leemos obras como *Tristram Shandy* y *Moby Dick*, no por su belleza formal, sino por su fascinante material.

En efecto, en muchos casos, el material temático de la polifonía es expresivo en sí mismo y hasta muy expresivo: unos pocos ejemplos son el comienzo del Kyrie de la Misa en Si Menor de Bach, algunas fantasías para cuerdas de Purcell, “For with His Stripes” del Mesías, la Fuga para dos pianos en Do menor de Mozart y el Quam Olim Abrahæ de su Misa de Réquiem. Verdaderamente, el material musical (como esperamos demostrarlo en este libro) es expresivo por su naturaleza misma; aunque por supuesto su expresión puede algunas veces ser extremadamente ligera. No obstante hablando de un modo general, la analogía arquitectónica se aplica a toda polifonía, ya sea expresiva o inexpressiva, en el sentido de que la construcción es principalmente intelectual y el impacto principalmente formal; y la polifonía exterior se destruye

porque la construcción se guía por el sentimiento y el impacto es de una considerable amplitud emocional.

La polifonía exterior, en efecto, desaparece por el solo axioma de que una obra musical, no menos que una pieza de arquitectura, tiene alguna clase de forma. Al alejarnos de la polifonía de Bach hacia otro tipo de obra suya, la pasión según San Mateo, por ejemplo, difícilmente podremos descubrir cualquier analogía con la construcción arquitectónica. La escasa cantidad de polifonía que contiene es en su mayor parte “libre”, y todo en ella es de concepción dramática: un retrato del bullicio de una muchedumbre; y en su mayor parte la obra consiste en recitativos de tipo operático, arias cargadas de emoción en las que la melodía y el acompañamiento se funden, y corales tradicionales en que las emociones primitivas de la música folklórica adquieren intensidad por los extraordinarios recursos de la armonía profundamente expresiva de Bach. De nuevo, cuando volvemos a la sinfonía (clásica o romántica) podríamos justamente también (con más provecho, en realidad) comparar su estructura con la de un drama; es decir, una sucesión de hechos contrastados que se siguen unos a otros en una cadena de causa a efecto⁵; y una ópera por supuesto, es sólo un drama cantado. Una obra como *La fiesta de un fauno* de Debussy está construida (si puede usarse una palabra apropiada) más como el poema para el que se destinó como preludio, es decir, como cambiantes disposiciones de ánimo que se mezclan de acuerdo con la lógica de la emoción; y una canción no es más que un poema cantado.

Evidentemente, no podemos llevar la analogía arquitectónica demasiado lejos (como muchos han intentado hacerlo en la actual coyuntura de la historia de la música). Ello está en realidad tan limitado en aplicaciones como la analogía con la pintura: sólo cierto tipo de música, en cierta medida, puede ser legítimamente considerado puro, forma casi matemática. Otra música tiene una diferente clase de forma, y un significado más amplio que el que nos comunica su forma sola, al ser la expresión de la experiencia subjetiva del compositor.

Así podemos decir que, excepto dentro de límites estrechamente definidos, la música no es un arte representativo, como la pintura, ni un arte puramente formal, como la arquitectura, ¿Qué clase de arte es, entonces?

En una u otra forma sentimos que la música nos conduce a la experiencia subjetiva de los compositores. Pero ¿de qué modo? Es fácil ver como ocurre el fenómeno en pintura (por representación directa pero subjetiva de objetos físicos) y en literatura (por descripción directa pero subjetiva de objetos físicos, pensamientos, canciones y emociones); pero ¿cómo ocurre en música, que únicamente puede representar unos pocos objetos físicos, sugerir vagamente otros, y no hacer descripción explícita de

⁵ De los sinfonistas sólo Bruckner estableció una manera “arquitectónica” de componer sus sinfonías: equilibrando entre si armonía melódicas; pero éste es un fenómeno aislado que por ahora no viene al caso.

nada? Para contestar esta pregunta, debemos volver a una consideración de la analogía entre la música y la literatura y a una investigación de la música como lenguaje.

Para esclarecer el tema debatido, sería en primer lugar necesaria una digresión bastante prolija. Este libro ha intentado plantear, hasta el presente, la pregunta de si la música expresa en efecto la experiencia subjetiva del compositor. Una pregunta para la que todos presumieron instintivamente alguna vez tener una respuesta afirmativa, y para siempre una respuesta negativa. Si vamos a establecer el derecho para hacer cualquier analogía entre música y literatura, la pregunta tendrá que plantearse nuevamente, y algunas razones servirán para intentar una respuesta afirmativa. Pero no esperamos encontrar una respuesta categórica; ¿qué prueba puede haber en estas materias? En una época que desconfiaba de todas las viejas suposiciones intuitivas, no puede haber respuestas concluyentes. Ni siquiera las nuevas y presumidas respuestas negativas (hecho que puede entusiasmarnos al principio). Lo que podemos hacer es mostrar que todavía planteada, no importa lo mutable que puedas ser la opinión, y que la convicción de una persona es tan buena como la otra.

No es la intención investigar aquí toda teoría de la música considerada como expresión; los teóricos están limitados notoriamente por abstracciones. Me propongo tratar el asunto de un modo más concreto, exponiendo el argumento admitido contra la opinión de la música como expresión, en palabras de dos de nuestros más sobresalientes compositores de hoy día; y por otra parte aduciendo varios argumentos: la opinión de otros compositores, de un poeta, la experiencia de los oyentes y la práctica de los compositores en general.

Primero, la opinión negativa, en palabras de Stravinski: “Considero que la música es, por su naturaleza misma, impotente para *expresar* algo, ya sea un sentimiento, una actitud mental, una disposición de ánimo psicológica, un fenómeno de la naturaleza, etc... si, como es casi siempre el caso, la música se presenta como expresión de algo, esto es sólo una ilusión y no una realidad”. Obviamente, todo depende de lo que “expresar” signifique para Stravinski: si quiere decir “expresar explícitamente, como pueden hacerlo las palabras”, su observación es una perogrullada; si quiere decir “comunicar algo al oyente por cualquier medio que sea”, está únicamente ofreciendo una opinión, sin aducir ninguna prueba.

Las teorías de los compositores tienden a basarse en sus propias necesidades artísticas, y es evidente, que Stravinski, empeñado en alejar la música hasta donde es posible de la estética romántica, quiera naturalmente formular una teoría de esta clase. Esta es una teoría extrema, el producto de la mente intensamente individual del compositor; pero esto ha sido aceptado por tener un origen tan eminente, y su efecto en el pensamiento estético contemporáneo ha sido perjudicial. Aaron Copland, discípulo de Stravinski, y un compositor que no puede considerarse romántico por más intentos que se hagan, ha juzgado precisamente la actitud de Stravinski en esta materia como “intransigente”, y explica que “esto se debe al hecho de que tanta gente haya tratado

de indicar diferentes significados en producción tan diversa”. Y añade: “Sabe Dios qué difícil es explicar el significado de una obra musical”, y decirlo finalmente de modo que todos queden satisfechos con la explicación. Pero no se debe llegar al extremo opuesto de negar a la música el derecho de ser expresiva”.

Merece anotarse que, hasta que Strarvinqui publicó su categórica declaración en contrario, todos aceptaban del modo más natural que la música era expresiva. Citemos otro compositor anterior, no un romántico de tipo wagneriano, sino uno establecido firmemente en la tradición clásica.

Mendelssohn escribió una vez: “la gente acostumbra quejarse de que la música es tan ambigua: que es tan incierto lo que debe pensarse cuando se la oye; mientras que nadie duda del significado de las palabras. Para mí es completamente lo contrario. Y no sólo respecto de un discurso completo, sino también de palabras individuales; éstas, igualmente, me parecen tan ambiguas, tan vagas, de tan equívoco significado en comparación con la música auténtica, que llena el alma, ella sí, con una riqueza mayor que la de las palabras. Los pensamientos que me transmite una obra musical que amo no son demasiados para ponerlos en palabras, sino el contrario, demasiado definidos. Y así encuentro, en todo intento para expresar tal pensamiento, que algo ésta correcto, pero al mismo tiempo, que algo en todo ellos es poco convincente...”

Ahora bien, cuando Mendelsshon da ejemplos de los pensamientos (Gedanken) a que la música da lugar, encontramos que usa la palabra en el sentido general de “actividades mentales” y en efecto expresa más bien *sentimientos*; ya que él alude específicamente a resignación, melancolía y alabanza a Dios. Y quienes encuentran que la música puede expresar todo (la mayoría de la humanidad) encuentran que pueden expresar emociones. Tomemos por testigo, no ya un compositor semi-romántico esta vez, sino uno de los poetas clásicos, más lucidos

Dryden es su “Canto para el Día de St Cecilia”, demostró que la música era para él emocionalmente expresiva.

The soft coplaining flute
In dying notes discovers
The woes of hopeless lovers,
Whose dirge is whisper'd by the warbling lute.
Sharp violins proclaim
Their jealous pangs and desperation,
Fury, frantic indignation,
Depths of pains, and height of passion
For the fair disdainful dame⁶.

⁶ La flauta dulce y llena de lamentos/ en notas agonizantes descubre/ las miserias de amantes sin esperanza/ cuyo fúnebre canto el laúd melodioso susurra.
Incisivos violines proclaman/ sus celos tormentos y desesperanzas, / furia, indignación frenética/ fondos de ansiedad y alturas de pasión/ por la bella dama.

Ninguna duda en el pensamiento de Dryden! Como él dijo antes en el mismo poema; ¿Qué pasión no puede la música suscitar y clamar?” Y la reacción emocional a la música ha sido experiencia de toda clase de oyentes. Basta leer las descripciones de composiciones musicales en programa o biografías, ya sea en inglés o en otro idioma, para encontrar que los escritores claudican del modo más prosaico después de Dryden: temas presumidos, coros agonizantes, ansiosas melodías, ritmos brutales, jubilosos climax...

Y en tanto, ¿Qué pensaban los compositores de su propia obra? Ni Stravinski, ni Mendelsohn nos lo dicen, pero uno de los más clásicos de todos lo ha hecho. Escuchen a Mozart “Ahora, como para el aria de Belmonte en *La mayor*- ‘O wie ängstlich, o wie feurig’ - ¿sabe usted como se expresa (*ausgedrückt*)? se indica inclusive (con los dos violines en octavas) el palpar de su amante corazón (*angezeit*). Se ve lo trémulo –lo inconstante- se ve cómo palpita su pecho agitado – esto se expresa (*exprimirt*) por un *crescendo*- se escucha el susurro y el lamento- expresados (*ausgedrückt*)- en los primeros violines, en sordina, y una flauta al unísono”⁷. Nada más definitivo.

Asimismo, escuchen a Schubert que escribe a casa sobre la acogida de su “Ave María” en un concierto privado: “Ellos también se sorprendieron grandemente de mi piedad, que yo había expresado (*ausgedrückt*) en un himno a la Santa Virgen, que al parecer transporta las almas y las hace devotas. Pienso que esto se debe al hecho de que nunca fuerzo mi devoción y nunca compongo himnos u oración de esta clase, a menos que ello me domine inadvertidamente; pero esto es por lo general la devoción correcta y verdadera”⁸.

En todo caso, es innegable que los compositores han usado la música consciente o inconscientemente como lenguaje, por lo menos desde el año 1400. Un lenguaje nunca formulado en diccionario, porque por su misma naturaleza es incapaz de tal tratamiento. Unos pocos ejemplos serían suficientes. Una frase de dos notas (la sexta menor de la escala que cae a la quinta) es la que expresa angustia en la música de Josquin (*Lamento*); Morley (“Ah , break, alas!”); Bach Crucifixión, de la misa en Si menor; Mozart (*Don Juan*: aflicción de doña Ana por la muerte de su padre); Schubert (*El rey de los elfos: mi padre , mi padre*); Musorgski (*Boris Godunov*: El lamento del inocente); Verdi (final de *La Traviata*); Wagner (el llamado motivo de la esclavitud de *El anillo*); Schoenberg (*Un sobreviviente de Varsovia*: fue separado de sus hijos”); Stravinski (*La carrera del libertino*: “en un sueño disparatado”); Britten (*Soneto de Donne*: “Oh, pudieran estos suspiros y lágrimas”); y en otros innumerables pasajes musicales de éstos y prácticamente todos los compositores. Otro ejemplo es una frase de 1-3-5-6-5 en tonalidad mayor (algunas veces con notas de paso), usada para expresar una alegría santa, inocente y sencilla: frase que se encuentra en innumerables temas de canto llano y villancicos; en Wilbye (“Tan claro como la mañana”); Handel (Sinfonía pastoral del Mesías); Humperdinck (oración de los niños de *Hansel y Gretel*); Busoni (Himno de

⁷ Mozart, cerca a su padre, Viena, 26 de septiembre de 1781, referente al Serrallo.

⁸ Schubert, carta a su padre y a su madrastra, Steyer, 25 (28) de julio de 1825.

pascua del *Doctor Fausto*); Vaughan Williams (“Así entrarás en el Santo de los Santos” de *La marcha de los peregrinos*); y en mucho otros pasajes.

Igualmente podemos apreciar como los temas trágicos de la Pasión según San Mateo y *El Viaje de Invierno* impulsieron a Bach y a Schubert una pesada (casi demasiado pesada) preponderancia de tonalidades menores: mientras que los temas más luminosos del Oratorio de Pascua y la mayor parte de *La bella molinera*, los impulsaron inevitablemente hacia la tonalidad mayor. ¿Dio alguien alguna vez al Resurrexit de la Misa un carácter suave y lento de tonalidad menor? ¿O bien al Crucifixus un acento vivo y rápido de tonalidad mayor? Intentemos cantar la palabra “Crucifixus” de los coros del Aleluya del Handel, o la palabra “Aleluya” de la música del Crucifixus de la Misa en Si menor de Bach! Stravinski mismo ha estado de acuerdo con la práctica común en estas materias. En la *Sinfonía de los Salmos*, los dos primeros movimientos (expresión de salmos y súplicas sombrías) están en Mi menor y Do menor, respectivamente, mientras el último (expresión de un salmo de alabanza) se mueve entre Mi bemol mayor y Do mayor. Y su *Edipo Rey* está principalmente en tonalidades menores, como su *Carrera del libertino* en mayores, dentro de la órbita de la tonalidad, los compositores siempre han estado limitados por ciertas leyes que son análogas a las del lenguaje.

Debemos, pues admitir que cuando los compositores han intentado expresar emoción, los oyentes la han sentido presente en su música. Pero debe todavía considerar la opinión de Stravinski de que “si como casi siempre en el caso, la música expresa algo esto es solo ilusión, no realidad”.

Este punto de vista ha sido expuesto de un modo más detallado por Hindemith en su libro *El mundo de un compositor*. Su teoría es que la música tiene un efecto emotivo sobre el oyente, pero las emociones no son las del compositor, ni ellas despiertan las verdaderas emociones del oyente; en palabras de Stravinski “esto es sólo ilusión”. Hindemith dice: “La música no puede expresar los sentimientos del compositor. Imaginemos a un compositor que escribe una obra extremadamente fúnebre, que puede requerir tres meses de trabajo intensivo. ¿Durante este período, está solamente pensado en funerales? ¿O puede aplacar su pena en aquellas horas que no dedica a su obra, y estar alegre hasta el momento en que reanuda su sombría actividad? Si él realmente expresó sus sentimientos con exactitud durante el tiempo de composición y redacción, estaríamos ante una horrible mezcla de expresiones, entre las que la parte penosa ocuparía necesariamente un pequeño espacio”. Más adelante continúa: “Si el mismo compositor cree que expresa sus propios sentimientos, tenemos que acusarlo de falta de observación. Lo que hace realmente es esto: sabe por experiencia que ciertos tipos de musicalización corresponde a ciertas reacciones emocionales por parte del oyente. Al escribir estos tipos frecuentemente y al encontrar confirmadas su observaciones, anticipa la reacción del oyente y se cree en la misma situación mental”.

La ingenuidad y falta de lógica de este análisis, viniendo de un compositor de la talla mental de Hindemith, es verdaderamente lamentable. Pero debemos recordar de nuevo

que los compositores escriben según su propia experiencia; y sabemos que Hindemith es, y se ve así mismo, como una especie superior de artesano, no como “genio inspirado”. Y más bien niega, en efecto burlonamente, la existencia de la inspiración, “las melodías pueden, en nuestro tiempo, construirse racionalmente. No necesitamos creer en musas soplando aires angélicos a su escogidos”. Por ser un compositor de esta clase, es incapaz de entender a pesar de su comprensión intelectual de la construcción musical y de su laudable interés por los valores morales de la música, los profundos estímulos inconscientes que dieron origen a la música de la clase más profundamente emotiva. O sea, la mayor parte de la música escrita entre 1400 y nuestra época.

Parece haber en el análisis de Hindemith un rechazo casi premeditado de que un artista tiene dos yoes separados: el yo consciente y diario que es presa de muchas emociones triviales pasajeras, y un yo profundo, inconsciente y creativo, que siempre está listo a retornar si la “inspiración” lo permite, y que está dispuesto a inmiscuirse intermitentemente, como inspiración”, durante su vida cotidiana. Hindemith no ha tenido experiencia personal de esto, habrá oído hablar en cambio de los accesos de enajenación, a que algunos grandes artistas han estado sujetos, cuanto esto ocurre? ¿O tendrá alguna idea de la forma como este yo inconsciente y creativo continúa en medio de las distracciones de la vida diaria, concentrado en todas sus importantes realidades? Cuando decimos que un compositor, al escribir una obra extensa en un largo período expresa en ella sus emociones, no debemos explicar realmente lo que son para nosotros sus emociones significantes, permanentes y profundas, ni las pasajeras y superficiales provocadas por placeres y desilusiones triviales.

Hay sólo un camino para aclarar la superficialidad del análisis “realista” de Hindemith, y es de tomar un ejemplo concreto, reflexionemos sobre la Sinfonía Heroica, tal como surgió en Beethoven. Sabemos que Beethoven se obsesionó por los ideales libertarios de la revolución francesa, y que, al considerar inicialmente a Napoleón como el héroe que quería liberar a la humanidad, concibió la idea de componer una sinfonía en su honor. ¿Cómo funcionó este estado mental en Beethoven? El ideal heroico, libertario, era (como lo fueron la “naturaleza”, la “amada inmortal” y el “destino”) el tema de una de sus más intensas emociones, siempre susceptible de estallar a la menor provocación (como lo sabemos por numerosas anécdotas). Y sabemos que concibió la sinfonía para expresar esta emoción persistente y ardorosa, teniendo aparentemente una visión del mundo como un todo, y no hay duda de que ciertos temas musicales se posesionaron de él durante su composición. ¿Cómo se originaron estos temas? Tomemos la Marcha Fúnebre, ya que el ejemplo de Hindemith es “una obra extremadamente fúnebre”.

⁹ Mucho de lo que se escribe depende de la actividad diaria superficial. Puede uno estar preocupado por compras e impuestos, pero el flujo de lo inconsciente continúa imperturbable su curso, resolviendo problemas, planeado por anticipado; se sienta uno en su escritorio con el espíritu vacío y repentinamente las palabras llegan como del aire... “la obra ha sido realizada mientras uno durmió, compró, o habló con sus amigos”. (Graham Greene hablando al través del carácter de Maurice Bendrix, narrador en “The End and the affair, Cap.2)

Unas de las emociones que suscitan en Beethoven las ideas libertarias y heroicas fue, como se sabe, el profundo pesar por el aciago destino de aniquilamiento que hizo que muchos esperaran un libertador. Por lo que debemos sentir la necesidad que tuvo Beethoven de expresar, por medios usuales, este sentimiento en su sinfonía: el movimiento lento debería ser una Marcha Fúnebre. Además, las leyes de la tonalidad exigían un tiempo de marcha lento en modo menor (obviamente Do menor, que fue el tono “trágico” de Mozart, el gran predecesor de Beethoven) y además un tema triste, es ridículo imaginar que estas necesidades pudieron formularse, una por una, en la mente consciente de Beethoven; ellas debieron cristalizar inconscientemente en el tema principal en Do menor, construido sobre la trágica fórmula clásica del acorde menor, de modo también inconsciente Beethoven dio cuerpo así a su propia emoción personal relacionada con la muerte de un héroe, en términos consagrados por el lenguaje música. Pero lo hizo a su manera: gradualmente estampó sobre la materia prima - el acorde de Do menor- la huella de su propia emoción individual tan fuertemente, que el tema resultante fue “original” y “característico”, y no ha de confundirse con el mundo del lento Do menor de la *Música fúnebre masónica* de Mozart o *Marcha fúnebre De Sigfrido* de Wagner, ambas en misma tradición. (Digo “gradualmente” ya que el tema, como era costumbre en Beethoven, tenía que tomar forma: el artífice consciente debería tender hacia la forma ideal de expresión desde su inconsciencia creadora).

Comparemos, por un momento, un caso similar en literatura: Tennyson, al escribir su *Oda a la muerte del Duque de Wellington*. La misma intensa emoción personal (no afectaba en manera alguna por el hecho de que, como Poeta Laurado, estaba obligado a escribir la oda, ya que debe admirarse que el espíritu y el corazón de Tennyson estaban obviamente en el proyecto, cualquiera que fuera la reacción personal al asunto del poema; y el mismo recurso inevitable para ciertos elementos básicos de lenguaje asociaciones consagradas por la tradición:

Bury the *Great Duke*
With an *empire's* lamentation
Let us *bury* the Great Duke
To the noise of the *mourning of a mighty nation*¹⁰

Hay el mismo fuerte énfasis en el ritmo, la misma repetición obsesiva, el mismo inconfundible uso individual del lenguaje acostumbrado (subrayado aquí), y no puede dudarse que fue la misma lucha del artífice para convertir la inspiración original en un expresión difícilmente conquistada.

Recordemos que, en ambos casos las ocupaciones diarias interrumpieron sin duda al artista antes de haber terminado la obra; tal vez lo distrajo una visita, o la redacción de un carta de negocios. ¿Puede acaso concebirse que la corriente creadora (toda la

¹⁰ Sepultad al Gran Duque/ Con lamentación de imperio/ Sepultemos al gran duque/ Para el bullicio de la afición de una nación poderosa.

vivencia y toda la conclusión definitiva de estas dos diferentes vidas humanas) dejaría de construir su curso sin estorbo, afectada aun por tema tan acariciado? Y en el regreso (sin duda impaciente) al manuscrito, ¿no retornaría más poderoso que nunca el antiguo sentimiento personal por la muerte de un héroe, dando posiblemente un nuevo ímpetu para continuar con otro aspecto de esa emoción obsesiva?

Admitamos lo que es obvio para el sentido común: que Beethoven empleó el lenguaje tradicional de la música para expresar sus propias emociones personales y que las interrupciones diarias no impidieron a estas emociones continuar a través de toda la composición, y más allá de ella, ciertamente pues Egmont y Coriolano estaba aún por llegar.

Debemos volver ahora a la segunda parte de la teoría de Hindemith; la que se relaciona con la reacción del oyente. Dice el compositor: “Si la música no expresa sentimiento, ¿Cómo afecta entonces las emociones del oyente? No hay duda de que oyentes, ejecutantes y compositores por igual pueden conmoverse cuando escuchan, ejecutan o imaginan la música, y por consiguiente esta música debe tocar algo de su vida emocional que les provoque aquel estado de excitación. Pero si estas reacciones mentales fueran sentimientos, no cambiarían tan rápidamente como lo hacen, y no empezarían y terminarían precisamente con los estímulos musicales que los despertaron. Si experimentamos un verdadero sentimiento de pesar – esto es, pesar no causado o liberado por la música – no es posible reemplazarlo, sin ninguna razón plausible, por un sentimiento de impetuosa alegría: y la alegría, a su vez, no puede reemplazarse por la complacencia tras una fracción de segundo... Las reacciones que evoca la música no son sentimientos, sino imágenes, memorias de sentimientos... No podemos tener reacciones musicales de significado emocional, a menos que hubiéramos tenido alguna vez sentimientos verdaderos, el recuerdo de los cuales fuera revivido por la impresión musical. La música puede despertar reacciones de naturaleza penosa solamente si una experiencia anterior de verdadero pesar fuera acumulada en nuestra memoria y estuviera de nuevo ahora retratada de modo nebuloso... Y añade: “Pinturas, poemas, esculturas, obras de arquitectura... no ponen en libertad –al contrario de la música- imágenes de sentimientos; hablan en cambio a los sentimientos verdaderos, intransformables e inmodificables”.

Es difícil saber aquí donde comenzar; hay tantas falacias. Regresemos a la Marcha fúnebre de la Heróica, y observemos las reacciones del oyente. En el ritmo lento y pesado, en el modo menor y la melodía triste, Beethoven reconocerá el signo de la marcha fúnebre. Y su propia expresión individual, con su grandeza indefinible, dará sentido a lo que ha de ser una marcha fúnebre escrita por una mente noble en conexión con un noble ideal. Pero ¿despertara la música “la experiencia anterior de verdadero pesar, acumulada en la memoria, y ahora retratada de modo nebuloso?” Seguramente no: la capacidad del oyente para sentir pesar (ciertamente intensificada por alguna experiencia personal dolorosa) convertirá en sentimiento el pesar personal

del Beethoven, encarnado por él en esa música. *Sentirá como nunca antes había sentido*. Al oír la Marcha fúnebre de Chopin, experimentará un pesar personal del todo diferente, que corresponde a un hombre igualmente diferente –un pesar más desesperado- y de nuevo sentirá como nunca antes había sentido. El oyente se pone así en contacto directo con la mente de un gran artista, “interpretando” su expresión de emoción del mismo modo que “interpretaría” una carta sentimental de un amigo: en ambos casos, la mente encuentra a la mente, hasta donde ello es posible. Y si el oyente no tiene la capacidad para sentir un verdadero pesar (en oposición a una pena prosáica), no comprenderá, por supuesto, en absoluto, la marcha fúnebre.

Las dos razones de Hindemith para demostrar que las emociones musicales no son “verdaderos” sentimientos ya no serán válidas. En primer lugar, las emociones provocadas por la música *no* “empiezan y terminan con los estímulos musicales que las despertaron”; empiezan, sí, puesto que una emoción específica no puede despertarse sin un estímulo; pero no terminan, ya que en la experiencia de mucha gente los sentimientos que una obra musical despertó persisten durante días, aunque no se recuerden las notas que los ocasionaron. En segundo lugar, la idea de que diversas emociones no pueden sucederse unas a otras velozmente es sólo aplicable a los temperamentos plácidos. No hay duda de que el mismo Hindemith poseía una notable ecuanimidad, pero mucha gente voluble se encuentra a menudo a sí mismo oscilando entre la depresión y la alegría con o sin ningún estímulo externo. Y esto se encuentra muy a menudo en el arte mismo; en literatura por ejemplo. Bastaría recordar solamente las violentas transiciones de humor, de la profunda melancolía al éxtasis gozoso, en un poema como la *Oda a un ruiseñor de Keats*.

En todo caso, ¿qué se quiso decir con las emociones que las otras artes despiertan son más “verdaderas” que las de la música? ¿En qué sentido, por ejemplo, es más “verdadero” el sentimiento de pesar evocado por la *Oda a la muerte del Duque de Wellington* que el evocado por la Marcha fúnebre de la Heróica? No ciertamente porque Tennyson nos exhorte con palabras explícitas, para “enterrar al Gran Duque”, mientras que Beethoven “sólo” expresa el íntimo sentimiento de pesar por la muerte de un héroe? En ambos casos, el sentimiento de pesar está estimulado en cierta forma por el uso de un lenguaje emocionablemente patético. ¿Y hasta dónde, en ambos casos, puede decirse que el pesar es “verdadero”? No en el sentido de que el pesar que uno experimenta por una pérdida personal sea verdadero, sino en el sentido de que todas las grandes artes estimulan nuestras propias capacidades legítimas de emoción para participar por sustitución de la experiencia del artista, como lo hacemos nosotros cuando nuestros amigos nos hablan de sus experiencias. En cierto sentido, la emoción que la música comunica es más real que la transmitida por medio de otras artes, pero es más *pura*, menos limitada. La verdadera diferencia expresiva entre las artes es que la pintura transmite sentimientos a través de una imagen visual, y la literatura a través de una declaración racionalmente inteligible, mientras la música comunica un sentimiento inequívoco y simple. Lo que podemos oír y sentir es lo que el compositor sintió, sin que nada interfiera lo que vio o pensó.

Esto nos lleva a otra dificultad: la supuesta vaguedad de las emociones expresadas en música. Hindemith, como aquellos de quienes Mendelsohn hablaba, encuentra ambigua la música. “Determinada obra musical puede causar reacciones notablemente diversas en oyentes diferentes. Como ilustración de este aserto, quiero mencionar el segundo movimiento de la Séptima Sinfonía de Beethoven, que conduce a mucha gente a un falso sentimiento de profunda melancolía, mientras otro grupo lo considera un simple scherzo, y una tercero una clase de pastoral. Cada grupo tiene razones para juzgarlo como lo hace”.

Hindemith tiene indudablemente razón cuando observa que la gente reacciona de diferentes modos emocionales ante una obra musical determinada, pero su afirmación de que toda reacción es igualmente justificable fracasa por tomar sólo en cuenta un simple punto psicológico. ¿No será que algunos oyentes son incapaces de entender apropiadamente el sentimiento de la música¹¹? Esto puede suceder aun en el mundo de la literatura: he visto Edmundo en el *Rey Lear* representado como una mariposa superficialmente cínica, y a los espectadores reaccionando en conformidad, con falsa risas; pero una lectura atenta del texto de Shakespeare no justifica de ninguna manera esta concepción. Asimismo, el gran actor alemán Gründgens interpreta el Mefistófeles de Goethe como un ángel caído que se atormenta a sí mismo. Y si los actores pueden así desvirtuar el sentido emocional de una parte, uno se pregunta cuánta gente lee, digamos la *Oda a una Alondra* de Shelley como una bonita y agradable página de poesía, o *Moby Dick* simplemente como una excitante historia del mar.

El hecho es que la gente sólo puede reaccionar a las emociones expresadas en una obra de arte de acuerdo con su propia capacidad para sentirlas. Hindemith describe lo que sucede demasiado a menudo (tomando esto como una regla general para los oyentes). “la diferencia de interpretación radica en la diferencia de imágenes memorizadas por el oyente, y la selección inconsciente está hecha sobre la base del valor sentimental o el grado de importancia que cada imagen tiene: el oyente escoge la que esté más cerca y sea más cara a su disposición mental, o la que represente un sentimiento más común o más fácilmente accesible. Esta gente, que sabemos existe, carece totalmente de musicalidad: ¿podemos suponer que un oyente del tipo “imagen- memoria” no tiene relación ninguna con las emociones expresadas por la música? Si alguno declarara que la Marcha fúnebre de la Heróica es una obra pletórica, lo acusaríamos sin vacilar de ser emocionalmente sub-desarrollado. Una persona así querrá entender el *Hamlet* como una tragedia solamente por virtud del sentido explícito de las palabras, y permanecería obviamente insensible a los oscuros acentos emocionales de la poesía. La persona auténticamente musical, con una capacidad normal para responde a la emoción, entiende inmediatamente el contenido emocional de una obra de música en la medida en que pueda experimentarlo.

¹¹ La respuesta es, por supuesto, afirmativa; y esto explica porque algunos “test” en los que son clasificadas y analizadas las reacciones de una reunión fortuita de individuos, no prueban nada. El entendimiento afín es un requisito previo; ¿Cuál sería por ejemplo la utilidad de un test de este tipo, en uno de los libros proféticos de Blake

¿No deberíamos siempre tratar de extender nuestra capacidad para comprender lo que el compositor está queriendo expresar, en lugar de aceptar la primera “respuesta normal” de nuestras emociones? No se está completamente a merced de sentimientos superficiales; es siempre posible penetrar más hondo. Por ejemplo, mi experiencia personal (y la de otros) de la música de Mozart en tono mayor, es esta: (1) en la niñez, música agradable; (2) en la adolescencia, música graciosa que nos conmueve a menudo con profundas e inquietantes emociones. Quisiera afirmar aquí, sin vacilación, que en los casos 1 y 2, no comprendimos realmente a Mozart.

Examinamos ahora el segundo movimiento de la Séptima Sinfonía de Beethoven. Es en tonalidad menor, tiene un ritmo monótono y pesado, y su tema se inicia con doce repeticiones de la misma nota que marca ese ritmo; también el movimiento tiene un “trío” en mayor. Sería ocioso señalar que estos son los elementos emotivos de la marcha fúnebre. Recuérdesse la propia Marcha fúnebre de Beethoven en la sonata para piano en La bemol, Op.26 y la de Chopin en su Sonata en Si bemol menor. Recuérdesse también el empleo que hizo Schubert del mismo ritmo (de nuevo con notas repetidas) en su “Muerte y la Doncella”. Las dos diferencias principales entre el *allegretto* de la Séptima Sinfonía y la auténtica marcha fúnebre son que el ritmo no está punteado y que el tiempo es algo más rápido. (Esto depende en gran parte, por supuesto, del tiempo que le dé el director; se ha dicho que Beethoven había marcado el movimiento *Andante*, lo que lo acercaría al tiempo verdadero de la marcha fúnebre). La absoluta individualidad del movimiento consiste en que su tiempo es algo ligero, un tipo más apacible de marcha fúnebre: es, en efecto, una refrenada elegía, más que un pesado lamento. ¿Pero un “simple scherzo”? ¿Una “callada pastoral”? Hay la tendencia a considerar a quien reaccione de este modo como superficial, insensible a la música, o indiferente a Beethoven. Si fuera necesario reforzar el argumento, tendríamos el poderoso acorde menor del comienzo y del final, con la quinta amentada, uno de los acordes más “trágicos” en música. Comparemos la *Marcha fúnebre* de la sonata en La bemol, Op. 26, el tema del “Destino” de *El anillo*, el acorde de trompa que precede al clamor del Rodolfo en la muerte de Mimí, de *La bohemia*, y el comienzo del “Sanctus Fortis” de *El sueño de Geroncio*: diferente color, diferente registro, diferente dinámica, diferente contexto, pero en todo ello es evidente una connotación esencialmente penosa.

Esta interpretación del *Allegretto* no puede descartarse como ajena al carácter de la sinfonía, ya que el movimiento cumple una función musical y “extra- musical” similar a la de la marcha fúnebre de la *Heróica*. Por supuesto, ninguna palabra puede describir exactamente la emoción de este movimiento o de cualquier otro. La emoción es, en palabra de Mendelssohn, “demasiado definida” para ser transcrita al medio ambiguo de la palabras. Sin embargo, la emoción está allí es real; y a menos que el oyente reconozca, consciente o inconscientemente, la relación del movimiento con la concepción básica de la marcha fúnebre, su experiencia de la música será falseada; y una vez que esta relación se revele a quien esté totalmente desentendido de ella,

puede alterar toda su respuesta emocional a la obra, a menos que sinceramente no pueda (u obstinadamente no quiera) sentir la conexión.

Por supuesto, en grado más sutil, una obra musical comunica algo diferente a todo oyente normalmente receptivo. Así lo expresa Aaron Copland: “Escuchen... los temas de la fuga cuarenta y ocho del Clave Bien Temperado de Bach. Escuchen cada tema, uno después de otro. Pronto se darán cuenta de que cada tema refleja un mundo diferente de sentimiento. Pronto comprenderán también que cuanto más bello les parezca un tema, más difícil será encontrar palabras que los describan a entera satisfacción. Ciertamente, usted sabe cuándo un tema es alegre o triste.... Estudie ahora el tema triste un poco más de cerca. Trate de captar la cualidad exacta de su tristeza. ¿Es una tristeza pesimista o resignada, o bien funesta o sonriente triste? Supongamos que es usted afortunado y puede describir a su entera satisfacción, el significado exacto del tema escogido. Esto no es garantía de que alguien más quede satisfecho. Ni que necesite estarlo. Lo importante es que cada uno siente para sí mismo la cualidad expresiva específica de un tema, o de modo similar, de toda una obra musical. Y si es una gran obra de arte, no espere que cada vez que vuelva a ella tenga para usted exactamente el mismo significado.”

Claro está, lo mismo se aplica al campo más explícito de la literatura; la idea de que hay varios estratos de sentimiento y significado en un poema, es un lugar común de crítica literaria. Escuchen a dos actores de temperamento muy diferente recitando el mismo poema: en cada caso tendrá un efecto completamente distinto. ¿Y no tenemos también argumento aplicable al propio significado emocional e intelectual del *Fausto* de Goethe y del *Proceso* de Kafka? Sin embargo, el sentimiento general, tanto en literatura como en música, pasa inadvertido; y algunos, por simpatía intuitiva, caen más en esto que otros. El *Fausto* y la Quinta Sinfonía de Beethoven se consideran como “optimistas” (empleando los términos más amplios posibles), mientras que el *Proceso* de Kafka y la Sexta Sinfonía de Chaicovsqui como “pesimistas” y todas las cuatro obras tienen muchas facetas a la que todos reaccionan de manera diferente, pero dentro del mismo modo general.

Pero quien conciba un movimiento de marcha fúnebre como una “clase simple de scherzo” puede ser considerado hasta cierto punto emocionalmente anormal (o simplemente insensible a la música).

Queda una dificultad final. ¿Es el lenguaje tradicional de la música, al que nos hemos referido, un lenguaje emocional auténtico, cuyas expresiones poseen actualmente el poder inherente para despertar ciertas emociones definidas en el oyente, o es una reunión de fórmulas vinculadas por hábito, durante un largo período, a ciertas emociones explícitamente verbales en las misas, operas y canciones, que producen en el oyente una serie de reflejo condicionados?

Parece más probable que pueda darse a “ambas” posibilidades una respuesta positiva. Sería inútil negar que el uso continuo y consistente de ciertas expresiones del lenguaje

musical durante cinco siglos o más ha determinado que la aceptemos sin objeción: y ello ha contribuido a intensificar el efecto de tales expresiones, a afirmar su carácter, y codificarlas claramente. Pero es difícil creer que esto sea todo. En primer lugar, puede uno preguntarse cómo (para citar a Hindemith) “ciertos tipos de musicalización” aparecen siempre en primer lugar para “corresponder con ciertas reacciones emocionales por parte del oyente”, a menos que las correspondencias fueran inherentes, como son, por ejemplo, aquellas entre ciertos gestos y ciertas emociones con que intentamos expresarlas: deleite, desprecio o disgusto. Asimismo parece sorprendente que a través de cinco siglos o más todos los compositores europeos sin excepción –algunos de ellos violentamente revolucionarios en otros aspectos- hubieran aceptado sin vacilar las connotaciones establecidas de distintas expresiones, y que esto haya demostrado el único aspecto invariable de la música. Podría esperarse que un compositor revolucionario tratara de liberarse de estas connotaciones para intentar el uso, digamos, del modo mayor 1-3-5-6-5, de tan inocente alegría, como expresión de alguna emoción oscura y maligna; pero nada de esto se ha intentado¹². En efecto, es posible descubrir, como trata de mostrarlo el Capítulo 2, estrechas correspondencias naturales entre los efectos emotivos de ciertas notas de la escala y sus posiciones en la jerarquía acústica conocida como series armónicas; parece improbable que la “fuerza” de la quinta y la “alegría” de la tercera mayor, por ejemplo, no fueran inherente en su posiciones “básicas” de las series.

En definitiva, es el lector quien ha de formar su propia opinión; mientras tanto, lo anterior puede quizás ser tomado como respaldo razonable para la opinión de que la música es un lenguaje de la emociones, y procedemos a analizar más detalladamente la analogía ente la música y literatura.

Esta analogía consiste, entonces, en que ambas hacen uso de un lenguaje de sonidos con propósitos expresivos. Pero la analogía es sólo válida en el plano de la expresión emocional, pues declaraciones intelectuales abstractas tales como “Pienso, luego existo” están fuera del campo de la música, y la facultad de describir el mundo exterior pertenece, en el caso de ambas artes, a la analogía con la pintura (“descripción musical” y la “descripción literaria”).

La analogía puede entenderse mejor en el plano primitivo. La teoría más factible del origen del lenguaje es que éste empezó como gritos puramente emocionales e inarticulados de placer y dolor; y algunas de estas expresiones sobreviven aún en las dos lenguas –idioma y música- que han crecido fuera de ellas. Un gemido de “¡Ah!” pronunciado por un personaje de una opera en una frase de dos notas de tono definido es apenas diferente de un gemido de “¡Ah!” pronunciado en tono indefinido por el personaje en una representación; el efecto es igualmente emotivo en ambos casos.

¹² Actualmente, con el advenimiento de la música atonal y dodecafónica, tenemos al fin una revolución declarada que implica un rompimiento total con el pasado, un repudio de incluso los viejos términos del lenguaje musical, y una tentativa para reacondicionar el oyente a un nuevo ciclo. Si habrá de tener éxito es algo que no se puede aún afirmar.

Un ejemplo es el lamento de Mime en la Escena 3 del *Oro del Rhin*: transféranse estas notas a un instrumento, como lo hace Wagner, y puede decirse que tenemos aquí un término básico en el vocabulario emocional de la música, que se origina en un término básico en el vocabulario emocional del idioma. Es ésta, en efecto, nuestra figura de dos notas antes mencionada (la sexta menor que desciende a la quinta).

Más allá de estos casos sencillos, la analogía es sin embargo menos estrecha, aunque lo suficiente para ser fructífera. En literatura, los gritos inarticulados del hombre primitivo se transformaron en palabras, es decir, sonidos que pueden asociarse con objetos, ideas y sentimientos; que pueden asociarse, claro está, de modo racionalmente inteligible pero arbitrario; mientras que en música, se transformaron en notas, es decir, sonido que tiene asociaciones claras pero no racionalmente inteligibles; o sea asociaciones inherentes, con las emociones básicas de la humanidad. Sin embargo, los diversos efectos de estas dos clases de sonidos tienen una conexión estrecha en el sentido de que ambas despiertan en el oyente una respuesta emocional como una comprensión de su significado, mientras que una nota que no tiene significado despierta solo una respuesta emocional¹³.

¿Una nota? ¿Una simple nota? Ciertamente. La capacidad de reaccionar a un sonido emocional aislado es el punto que sirve de prueba para la comprensión emocional de la música por parte del oyente. La evidente indiferencia de Hindemith al poder emocional y misterioso de la música se explica claramente cuando leemos su categórica declaración de que la música no puede existir en una sola nota: Hindemith se revela completamente impermeable al impacto sensual y emocional del material básico de la música; vale decir, un sonido único de tono definido. Dice el compositor: “la verdad es que como tonos únicos son hechos meramente acústicos que no evocan ninguna auténtica reacción musical. Ningún efecto musical puede obtenerse a no ser que se haya percibido la tensión entre por lo menos dos únicos tonos diferentes”.

Por supuesto, una obra musical no puede consistir en una nota; pero una nota, como una palabra, puede producir un efecto emocional y artístico inmediato, antes de que sigan otras palabras o notas. Tomemos un ejemplo. El poema de Browning *Pippa Passes* empieza cuando una muchachita molinera salta de la cama y grita: “¡Día!” Es esta la *primera línea* del poema, y quien lo lea en voz alta haría una pausa antes de continuar “Rápido y más rápido...” En el oyente, enterado de la situación a través del sentido inicial del párrafo, la sola palabra origina a la vez una comprensión intelectual de que el día ha apuntado, y una respuesta emocional a la alegría estática que siente la jovencita antes este fenómeno natural. Hay aquí ya poesía aunque no todavía un poema.

Volvamos ahora a un equivalente musical. El *Rienzi* de Wagner. El público está sentado en el teatro y empieza la obertura. Un solo de trompeta toca la nota La; esta comienza

¹³ Efectivamente, una palabra desconocida (extraña) puede despertar una respuesta puramente emocional: por ejemplo, al oír a un extranjero injuriar a otro con una palabra insultante, podemos reaccionar emocionalmente a la palabra sin comprender su significado. Aquí se aísla el efecto puramente emocional del lenguaje.

tranquilamente, se sostiene, conduce a un *forte*, y desaparece de nuevo gradualmente en el silencio, es a la vez un sonido bello, misterioso y conmovedor: el color tonal de la trompeta evoca asociaciones militares y heroicas, la longitud de la nota da un sentido de solemnidad, el aumento y la disminución del volumen da un sentido de algo que nace de la nada y se desvanece en el sitio de donde vino. Por no ser una palabra, el sonido no tiene asociaciones intelectuales; despierta solamente las emociones de pavor y asombro y un presentimiento de los sucesos heroicos por venir. Hay aquí ya música, aunque no una obra musical. (El hecho de que, en este caso, la obra musical, decepciona flagrantemente la expectativa que provocó el mágico comienzo no ha de confundirnos aquí, aunque lo haga en el teatro).

Por supuesto, la opinión principal de Hindemith, es correcta. Una obra musical está hecha de agregados de notas, como un poema de agregados de palabra. Y aquí desaparece completamente en cierto sentido la analogía con la literatura, pues no hay conexión entre la organización emocional e intelectual de las palabras, dentro de la lógica de la sintaxis verbal, y la organización emocional e intelectual de las notas dentro de la lógica de la sintaxis musical. No obstante, la analogía es aún válida en otro sentido, puesto que la organización emotiva total de una obra musical es a menudo bastante similar a la de un poema o un drama. Esto puede verse claramente en el caso de una canción o una ópera. Todos pueden oír como Schubert, por el empleo de diferentes tipos de melodía, ritmos diferentes, y sutiles modulaciones tonales, sigue la progresión emocional del poema, en una canción como *Margarita en la rueca*; y con perdón de Hindemith las emociones conflictivas del poema y música se siguen en rápida sucesión -ansiedad bulliciosas, éxtasis gozoso, un grito de dolor placentero- sin que por ello las emociones del poema sean menos “reales” que las de la música. Asimismo, la construcción musical de Wagner, en una obra como *El anillo*, va de mano con su construcción dramática-verbal; en efecto, como bien se sabe, fueron apropiadamente concebidas con una totalidad dramático- musical indisoluble.

Pero ¿qué ha de decirse de la música “pura”, de la música sin palabras? ¿No de la música de tipo puramente “arquitectónico” sino de música cuyo propósito fue claramente la expresión de las emociones del compositor? Una comparación más detallada de la Marcha Fúnebre de la *Heróica* y de la *Oda a la muerte del duque de Wellington* aclarará un poco este asunto.

La muerte de un héroe suscita emociones conflictivas en un artista que siente tal suceso de modo profundo: pesar ante el hecho escueto de la muerte; un sentimiento de consuelo tierno en el pensamiento de que la muerte trae paz; gozo y triunfo ante la memoria de los grandes hechos del héroe; un valor impetuoso y resuelto inspirado por su ejemplo. (No es necesario decir que al tratar temas como éste, un artista se siente vocero de emociones nacionales y universales)

Y bien, la Oda de Tennyson comienza con tres estrofas que expresan un hondo pesar que se hace universal por la muerte del héroe. En una cuarta estrofa más larga, evoca

“toda su grandeza en el pasado... Grande en el consejo y grande en la guerra... la torre fortaleza que permanecía firme ante todos los vientos”. En una quinta estrofa de igual longitud, surgen sentimientos más tiernos. Bajo la cruz dorada que brilla sobre la ciudad y el río, descansará para siempre entre los sabios y los valientes”. La sexta y más larga estrofa es un orgulloso y triunfante himno de alabanza de las grandes hazañas del héroe. “con flagores de trompeta, clamoreo de hombre, retumbar de cañones, y entrechocar de armas”. Las estrofas séptima y octava traen el sentimiento de una determinación valerosa: “Una voz del pueblo! Somos pueblo aún...no una o dos veces en nuestra áspera historia de isla, el sendero del deber fue el camino a la gloria”. La estrofa novena y última vuelve a una pesadumbre más serena: “Paz, su triunfo será cantado por alguna lengua aún no conocida... no hable más de su renombre, deje sus aficiones terrenales, y en la vasta catedral abandónelo. Dios lo acepta, Cristo lo recibe”.

Este es necesariamente un esbozo general del poema: Tennyson trama estas emociones conflictivas en el modo minucioso y variado que permiten las palabras. Tomemos por ejemplo estas líneas:

O peace, it is a day of pain
For one, upon whose hand and heart and brain
Once the weight and fate of Europe hung,
Ours the pain, be his the gain!¹⁴

Puede verse que tres sentimientos “verdaderos” –pesar, admiración y sentido del triunfo- se sucede aquí unos a otros con extrema rapidez; no hay rastro sin embargo de lo que Hindemith, al hablar como las emociones se suceden en música unas a otras, llama “su desvariada, casi demente manera de apariencia”.

Tampoco hay nada demente en la forma como emociones similares en Beethoven (libre de toda asociación intelectual, de todo “significado” se suceden unas a otras en la Marcha Fúnebre de la *Heróica*. Como en Tennyson, la sección inicial (la Marcha Fúnebre propiamente dicha) presenta el sentimiento de pesar opresivo y universal, aunque de una emoción consoladora y más tierna en el pasaje en Mi bemol mayor, que es inmediatamente contradicho (cotéjese “Paz, es éste un día de pena”). La segunda sección (el tríó en Do mayor) pasa de la alegría al triunfo, o viceversa, y se interrumpe en la tercera sección (la reexposición de la sección primera) para reasumir el sentimiento de pesar. Aquí, sin embargo, después de los primeros compases, comienza el poderoso pasaje fugado, invirtiendo el “consolador” tema en Mi bemol, y poniéndole en la tonalidad menor. Toda esta sección presenta los sentimientos de determinación impetuosa, que pasan a una expresión animada (trompas en mi bemol) y que regresa, recogiendo una vez más el sentimiento doloroso, en la reanudación de la propia marcha fúnebre. Después de un cambio repentino a los sentimientos tiernos

¹⁴ Oh paz, es éste un día de pena/ Para quien, de cuyo corazón y mano y mente/ una vez el peso y el destino de Europa dependieron/ Nuestra sea la pena y suya la ganancia!

(cuerdas en Re bemol), el movimiento termina en ambiente de pesar silencioso, con interrumpidas referencias al tema inicial.

Son pobres las palabras, excepto en las manos de un poeta. Los adjetivos emocionales que he empleado antes son sólo tenues calificativos para indicar el sentimiento general de la música. Acudiendo a Mendelssohn, las palabras son “tan ambiguas, tan vagas”; en todo intento para expresar las emociones de la música en palabras “nada es correcto, pero nada es insatisfactorio”. Ninguno, y yo menos que nadie, querría atribuir calificativos verbales a los profundos sentimientos despertados durante una ejecución de la sinfonía *Heróica*. No quisiera ser mal comprendido respecto a mi comparación con la Oda de Tennyson: lo último que yo pensaría al escuchar la Marcha fúnebre de Beethoven es este poema, que obviamente expresa las mismas emociones básicas, pero a través de la mediación de un hombre de otra actitud hacia la vida, y a través de otro medio artístico. Cada uno dice lo que tiene que decir en su propio modo, y no hay lugar a traducción o equivalencia. Mi única razón para un análisis verbal comparativo de las dos obras es tratar de indicar que las funciones de la música mucho más que las de la poesía forman una exposición coherente y unificada fuera de nuestras emociones conflictivas. Tampoco me interesan en este caso los aciertos y errores de la concepción que de un héroe tiene Beethoven y Tennyson, ni la comparación del valor artístico de las dos obras. Y sólo escogí a causa de la particular referencia de Hindemith a “una obra extremadamente fúnebre”

Otra dificultad nos sale al encuentro. Se objeta comúnmente, cuando se ofrece un análisis de las emociones expresadas en una obra musical, que la música tiene un método lógico y constructo inmanente, y que ésta ha de permanecer o desaparecer finalmente como obra musical. Nadie disientirá al respecto, y difícilmente nadie se molestaría en hacer un análisis emocional de una obra que no ha sido reconocida ya como excelente desde el punto de vista técnico. Realmente, no hay aquí ningún conflicto de ideas. Todo artista ha de urdir las emociones que expresa en una exposición intelectual y emocionalmente coherente; y emociones urdidas de este modo artísticamente formal no dejan de ser emociones porque no floten más o menos vagamente como en la vida diaria: en efecto, llegan a ser incluso más “reales” por su aislamiento y combinación sensitiva en una gran obra de arte. El gran artista hace una exposición sumamente “justa” de nuestras propias emociones que sin embargo no podemos organizar en una expresión satisfactoria.

La música no es menos capaz de ser emocionalmente inteligible porque se limite a las leyes de la construcción musical, como la poesía porque se ajuste a las leyes de la construcción gramatical. En efecto, en ambos casos, sería un axioma decir que la construcción de una obra de arte se guía tanto por los sentimientos como por el intelecto: el intelecto da la habilidad necesaria para realizar la forma total que se *siente antes* de que sea intelectualmente comprendida. Volvamos a una vez más a la Marcha Fúnebre de la *Heróica*. Hemos visto como la tonalidad de Do menor y el

ritmo de marcha lento debieron cristalizar inconscientemente en Beethoven como tema principal. De modo igualmente inconsciente, los sentimientos tiernos por la muerte del héroe dan lugar a un grupo de notas en mi bemol (el tono natural para el final de un primer tema que comienza en Do menor); el sentimiento de alegría podría naturalmente encontrar salida en grupos de notas más brillantes en Do mayor (el modo natural para el trio); y los sentimientos de triunfo en los climax en el Sol y Do mayor del Trio); que son el punto central y más lejano del carácter melancólico del comienzo y del final. El artífice consciente que había en Beethoven vería en ello la prueba de que estas compulsiones inconscientes fueran realizadas por completo.

Un simple examen bastará para mostrar como las leyes de la construcción musical ayudan más que impiden la expresión emocional exactamente del mismo modo que las leyes de la construcción poética. Una marcha fúnebre lo mismo que una oda a la muerte de un héroe, por lógica del sentimiento humano, pasarán normalmente del pesar al triunfo y viceversa. En el caso de Beethoven, como hemos visto, el triunfo estaba limitado por las leyes de la lógica musical a los climax en Sol y Do mayor, con trompetas y tambores, en su trio en Do mayor, punto central del movimiento; y el resultado es completamente correcto y satisfactorio, desde el punto de vista formal y emotivo. En el caso de Tennyson, las leyes del lenguaje exigían una palabra culminante para formar su punto central, y la palabra más correcta que uno puede usar para ensalzar la muerte de un héroe en el idioma inglés es “honor”. En el centro de la Oda de Tennyson, las líneas siguientes aparecen dos veces en ocasiones separadas, a una distancia aproximadamente proporcionada a la que había entre los climax en Sol y Do mayor en Beethoven; hasta donde esto puede ser mensurable:

With honour, honuor, honour, honour to him,
Eternal honour to his name¹⁵.

Y no trato de decir que estas cosas no hubieran sucedido de modo diferente; en la Marcha fúnebre de Chopin el breve movimiento triunfal está en la primera sección, en tonalidad relativa mayor, y el alivio enteramente en el trio, en la misma tonalidad: sólo intento demostrar cómo un músico y un poeta han obedecido las leyes de sus respectivas artes con ciertas naturalidad, y han alcanzado en cada caso un tremendo impacto formal y emocional, *que son una y la misma cosa*.

De esta manera, puede explicarse cómo aquellos que tienen un sentimiento pero no un conocimiento técnico de la música pueden justificablemente decir que “entienden” una obra musical; la forma es entendida como un aspecto emocional, como debió ser originalmente concebida por el compositor. Y no se necesitaría justificar este acercamiento a la música (aunque el presente *Zeitgeist* este decididamente en contra): la música puede presentarse a justo título como la expresión suprema de emociones universales de los grandes compositores, y ser también interesante, desde el punto de

¹⁵ Con honor, honor, honor, honor a él/ honor eterno a su nombre.

vista de la habilidad, para los inclinados a la técnica; del mismo modo que un poema, asimilado emocionalmente por muchos lectores, puede ser criticado por un estudiante de técnica poética.

Pero se objetará que no hemos probado ninguna conexión inherente entre las notas y las emociones que se supone expresan. Esto es, por supuesto, la tarea del resto del libro. En este punto, podemos sintetizar lo anterior, antes de proceder a nuestro examen del modo en que la música funciona como el lenguaje de emociones.

El argumento de esta primera parte puede consignarse en pocas palabras como sigue. La música tiene naturalmente sus propias leyes técnicas, que se refieren a la organización de las notas dentro de formas coherentes; pero considerada como expresión, tiene tres aspectos separados, relacionados con las artes de arquitectura, pintura y literatura. (1) El aspecto meramente “arquitectónico” se encuentra en un número limitado de obras contrapuntísticas formadas de material que no es emocionalmente expresivo; aunque esta “inexpresividad” es relativa, casi nunca absoluta. La atracción de estas clases de música consiste en gran medida en la apreciación estética de la belleza de forma pura. (2) El aspecto puramente “pictórico” de la música se encuentra en un número limitado de obras, y pasajes de obras, que imitan objetos externos pertenecientes al mundo natural, y es más valioso cuando la imitación es lo suficientemente aproximada como para dejar al compositor libertad considerable de escoger sus propias notas que den cuerpo a su experiencia subjetiva del objeto imitado. La atracción de esta clase de música se logra pasando de la imaginación auditiva a la visual y luego a las emociones. (3) el aspecto “literario” de la música puede hallarse, en extensión más o menos grande, en la mayor parte de la música occidental escrita entre 1400 y nuestros días, ya que la música es, propiamente hablando, un lenguaje de las emociones, semejante a la palabra. La atracción de esta música reside en su carácter emotivo, y por lo tanto solo podremos apreciarla plenamente si somos sensibles a ese carácter.

La apreciación general de la música como fenómeno “puramente musical” limita la comprensión del oyente a la belleza puramente auditiva de las grandes obras maestras- esto es a su atractivo superficial- y a su construcción puramente técnica. Esto último no es más (ni menos) que la magnífica habilidad por medio de la cual los compositores expresan coherentemente sus emociones: esto será siempre ininteligible para el lego, excepto emocionalmente, e inexplicable finalmente para casi todos los compositores en potencia. La música es, en efecto, “extra musical” en el sentido en que la poesía es “extra verbal”, pues las notas, como las palabras, tienen connotaciones emocionales; o sea, repitamos, la expresión, suprema de emociones universales, de un modo enteramente personal, por parte de los grandes compositores.

Emmanuel Lévinas: Verdad, justicia y transmodernidad

Cicerón Erazo Cruz
Universidad del Cauca

“Sin la descolonización de la epistemología, no es posible avanzar en la descolonización de las relaciones en la sociedad. Eso implica entre otras cosas, aprender a redescubrir formas de la subjetividad diferentes a la europea y admitir que no es probable que el único ego posible es europeo, aunque pueda ser cierto que somos prisioneros de ese ego”.

Aníbal Quijano

Resumen

El trabajo pretende hacer un análisis crítico del apartado “Verdad y justicia” del primer capítulo de *Totalidad e infinito, Ensayo sobre la exterioridad* y establecer relaciones con la noción de Transmodernidad. Primero se presenta una exégesis del capítulo en mención. En ese horizonte se evidencia la mordaz crítica, hecha por el autor, a tradición epistemológica en occidente. Luego se introducen nociones tales como conceptualización, gozo y deseo, y se considera la irrupción del lenguaje como expresión del Otro (lo infinito) que no puede ser representado y/o tematizado, lo que permite trascender de la verdad como injusticia para poder argumentar lo contrario: la verdad supone la justicia. Finalmente, se exponen algunas generalidades sobre la posible relación de la propuesta (filosófica y metodológica) de Emmanuel Lévinas con la transmodernidad, es decir, se llama la atención sobre el potencial que encierra la propuesta levinasiana, para revertir la ancestral exclusión –injusticia y dominación– a la que han sido sometidos los pueblos periféricos por el imperialismo epistémico, económico, político y cultural de las élites nacionales e internacionales del actual sistema-mundo capitalista.

Palabras clave

Verdad, justicia, infinito, libertad, transmodernidad.

Introducción

En los primeros párrafos de la “Presentación de la edición castellana” de *Totalidad e infinito*, Emmanuel Lévinas esboza su crítica a los esquemas “tradicionales” o habituales de conocimiento (empirismo, racionalismo, positivismo, fenomenología); al mismo tiempo, propone una ruta escatológica¹, considerada por muchos teológica, instalada más allá del poder y de la historia. Este camino permite vincular la noción de Otredad a la idea de Infinito, y con ello exponer la relación cara a cara, como una relación ética que se antepone a la ontología y a la guerra, para darle paso a la justicia. La metafísica levinasiana se desarrolla en las relaciones intersubjetivas, sociales. En ese sentido, no existe ningún conocimiento si olvidamos la relación con los Otros. Esto significa que el Otro es el lugar mismo de la verdad.

Nuestro libro encuentra la apertura en un movimiento que, de inmediato, es responsabilidad por el prójimo, en vez de asirse a cierto “contenido” de conocimiento que tal vez no es más que la sombra de una presa. Totalidad e infinito describe la epifanía del rostro como un deshechizamiento del mundo. Pero el rostro en cuanto rostro es desnudez y el desnudamiento—del pobre, de la viuda, del huérfano, del extranjero, y su expresión indica el no matarás. Cara a cara: relación ética que no se refiere a ninguna ontología previa. Ella rompe el englobamiento clausurante—totalizante y totalitario—de la mirada teórica. Ella se abre, a modo de responsabilidad, sobre el otro hombre—sobre el inenglobable—: ella va hacia lo infinito. Ella conduce al exterior, sin que sea posible sustraerse a la responsabilidad [justicia] a la que apela de tal modo (Lévinas, 1977: 9).

El siglo XX fue, sin duda alguna, el escenario más diciente de la lucha entre la razón y la guerra. La razón ilustrada y moderna depone sus armas ante la fuerza y la violencia. La paz perpetua se evapora ante la barbarie y el holocausto, ante la guerra cotidiana, mundializada, ontológica. La guerra altera el estado mismo de la persona, hace que el hombre traicione su sustancia al deshumanizar lo humano². La guerra suspende el cara a cara. El rostro y la mirada del hombre ya no serán más. No se puede alzar el rostro y mirar a los ojos del verdugo, la víctima es vendada por el asesino. En la guerra y por la guerra, el Otro es “conocido”, cosificado, es asesinado; los sujetos

¹ En su acepción literal: discurso sobre las cosas últimas, doctrina que se refiere a la vida después de la muerte y a la etapa final del mundo. Se asocia comúnmente a lo religioso (judaísmo, cristianismo o islamismo).

² Sin lugar a dudas, los momentos y vivencias de existencia de Lévinas, resultan relevantes en la configuración de las nociones de justicia y verdad: “Y he aquí que, hacia la mitad de una larga cautividad—por unas breves semanas y antes de que los guardias lo cazasen—, un perro vagabundo entra en nuestra vida. Vino un día a juntarse con la multitud, mientras ésta, bien custodiada, volvía al trabajo. Malvivía en algún rincón silvestre en las inmediaciones del campo. Pero lo llamábamos Bobby, con un nombre exótico, como conviene a un perro querido. Aparecía en las reuniones matinales y nos esperaba a la vuelta, brincando y ladrando alegremente. Para él—era innegable—fuimos hombres. ¿Era pariente nuestro el perro que reconoció a Ulises bajo el disfraz a su retorno de la Odissea? ¡Claro que no!, ¡claro que no! Allí se trataba de Ítaca y la patria. Aquí, de ninguna parte. Último kantiano de Alemania nazi, careciendo del cerebro necesario para universalizar las máximas de sus pulsiones, descendía de los perros de Egipto. Y su ladrado amistoso—fe de animal—nació en el silencio de sus antepasados de las orillas del Nilo (Lévinas, en Dussel y otros, 1998: 20).

se tornan Totalidad: “Nada queda fuera. La guerra no muestra la exterioridad ni lo otro en tanto que otro” (Lévinas, 1977: 48). Pues, “la dialéctica de las razones y la razón de Estado que las totaliza es incapaz de escuchar al Otro” (Lévinas, 1977: 13). Pero, no solo eso, la guerra destruye la identidad del mismo, suspende la mismidad cognoscente, suspende la verdad y la justicia.

¿Cómo no reaccionar ante el panorama desolador de la guerra y la injusticia? ¿Cómo no sentirse interpelado por el grito del Otro que es torturado y asesinado en nombre de la “verdad”? ¿Acaso el llanto y la palabra del pobre (la razón y las razones del otro), de la viuda y el huérfano no son suficientes para salir de las estrechas fronteras del Yo? *Totalidad e infinito* será la ruptura. El Mismo y el Otro, ya no como antitéticos, abrirán los senderos que conducen a lo Invisible, a lo metafísico, a lo infinito, a la justicia. En *Totalidad e infinito*, nuestro autor desarrolla la idea, según la cual, la presencia del rostro del Otro y su palabra, inauguran la verdad y llaman a la conciencia moral a rechazar toda violencia con respecto al Otro. La verdad justa es una experiencia fundamental desconocida por los sistemas filosóficos de la totalidad, que reducen el Otro al Mismo al conceptualizarlo.

La primacía del ser en tanto que ser y la reducción del Otro al Mismo (conceptualización y representación) se han instalado como principios desde hace 25 siglos, que se extienden desde Tales de Mileto hasta Heidegger. *Totalidad e infinito* es un esfuerzo por romper este círculo ontológico, por abrir una brecha desde la metafísica para hacer de la ética la filosofía primera. En el Prefacio de la obra citada, y después de hacer alusión a la guerra como la suspensión de la moral, Levinas arguye: “No es necesario probar por oscuros fragmentos de Heráclito que el ser se revela como guerra al pensamiento filosófico; que la guerra no solo lo afecta como el hecho más patente, sino como la patencia misma —o la verdad— de lo real. En ella, la realidad desgarrar a las palabras y las imágenes que la disimulan para imponerse en su desnudez y dureza” (Lévinas, 1977: 47) ¿Acaso no es un acto violento el hecho que algunos desarrollos científicos y filosóficos, en aras de la verdad y la búsqueda del ser, se hayan caracterizado por la primacía de lo general en detrimento de la justicia y el ente (el Otro concreto)?

1. Verdad e injusticia. Una crítica a tradición epistemológica

“El otro es precisamente lo que no se puede neutralizar en un contenido conceptual. El concepto lo pondría a mi disposición y sufriría así la violencia de la conversión del Otro en Mismo. La idea de lo infinito expresa esta imposibilidad de encontrar un término intermedio — un concepto — que pueda amortiguar la alteridad del Otro”.

Daniel Guillot

La tradición epistemológica (occidental) procura que el Yo encuentre el éxtasis en la conceptualización y representación totalizantes, en la posesión y la negación del

Otro: la verdad. La conceptualización, como relación del Yo con el Otro, en la que se despoja al individuo de su alteridad y unicidad, es la más clara relación de negación y sometimiento, de expresión de la injusticia. Aquí la distancia entre el Yo y el otro es franqueable y la trascendencia imposible. El concepto, esto es, el término medio entre la singularidad del objeto conocido y el sujeto cognoscente, despoja de la unicidad o alteridad al individuo. En la conceptualización, el objeto se entrega a aquel que lo encuentra, como si por entero hubiese sido determinado por él. El pensamiento recibe y la inteligibilidad adecúa totalmente lo pensado a quien lo piensa, quedando dominado en tanto pensado. La inteligibilidad, esto es, el hecho mismo de la representación, hace que el Otro sea determinado por el Mismo, sin que él determine a este último. Naturalmente dicha determinación y dominio (el hecho de representar) es un acto que se lleva a cabo como la donación de sentido que borra la distinción entre el objeto y el yo, entre interior y exterior:

La neutralización del Otro, que llega a ser tema u objeto —que aparece, es decir, que se coloca en la claridad— es precisamente su reducción al Mismo. Conocer ontológicamente es sorprender, en el ente afrontado, aquello por lo que él no es este ente, este extraño, sino aquello por lo que se traiciona de alguna manera, se entrega, se da al horizonte en el que se pierde y aparece, admite, llega a ser concepto (Lévinas, 1977: 67).

La conceptualización es el sitio de la verdad. Y entendamos la verdad, en este punto, como el acontecimiento mediante el cual el objeto (y también el Otro objetivado) que se presenta a quien lo piensa, queda determinado y sometido a éste (al Yo). En ese sentido, la verdad pasa a ser injusticia, pues el sujeto que representa y conceptualiza es quien escucha su pensamiento, quien tematiza dando prioridad a la conciencia cognoscitiva, a su libertad. Verdad del Mismo que se sorprende representando al Otro, para secretamente sentirse vivo en la holganza indiscutible de saberse el Mismo. Esta es la genialidad que caracteriza la estructura misma de la representación de la filosofía y las teorías del conocimiento tradicionales. La filosofía egóica, que siguiendo a Emmanuel Lévinas llamaremos inmanente, muestra que el conocimiento, la verdad propia de la libertad de la conciencia cognoscitiva, ora entendida como experiencia pura moldeada por el entendimiento, ora pensada como desvelamiento del Otro a partir del fin concebido por el Yo, no expresa más que dominación y sometimiento, negación y franqueamiento de la alteridad que se traduce en guerra: violencia del Yo que desconoce, y violencia del Otro que busca justicia y autonomía.

¿Pero cómo se manifiesta y se hace posible dicha primacía de la verdad sobre la justicia en la filosofía y las teorías del conocimiento tradicionales? Remitámonos de manera propedéutica a algunos autores, que según Lévinas, son los más representativos a la hora de entender la verdad como injusticia. Remisión en todo caso “prejuiciada”, en tanto no se hace desde la fuente misma sino desde el autor propuesto.

Lévinas encuentra en la enseñanza socrática, que la preeminencia del Mismo es evidente. Para Sócrates, el Mismo no recibe nada de la exterioridad, del Otro. Todo

está contenido en mí, “como si desde toda la eternidad yo tuviera lo que me viene de fuera” (1977: 67). La mayéutica procura la estadía en el Mismo, eliminando toda posibilidad de fuga y encuentro. La mayéutica será, para Lévinas, ese no recibir nada del Otro, esa subestimación del Maestro, que se traduce en libertad, en traición y violencia, en guerra contra la Otredad, en injusticia. Solo podría preguntarse ¿Hasta qué punto la humildad del solo sé que nada se encubre la más elevada arrogancia del Maestro?

En la modernidad, la idea clara y distinta de Descartes se manifiesta verdadera y enteramente inmanente al pensamiento: “Enteramente presente sin nada de clandestino y siendo su novedad misma sin misterio. Inteligibilidad y representación son nociones equivalentes: una exterioridad que entrega al pensamiento en la claridad y sin impudor todo ser, es decir, totalmente presente sin que, en derecho, nada dificulte el pensamiento, sin que jamás el pensamiento se sienta indiscreto (Lévinas, 1977: 143). Para nuestro autor, en oposición al cartesianismo, la autonomía (la transcendencia) será en adelante el supremo principio. El Otro, en tanto Infinito, destruye en todo momento la idea a mi medida, la idea adecuada.

Hegel, según Lévinas: “Le ha dado el carácter más englobante (a la verdad) al efectuar la reunión de Razón, Estado e Historia” (Guillot, en Lévinas, 1977: 39). Hegel es la síntesis, el resumen histórico de la supremacía de la libertad del ejercicio ontológico traducido en el Estado. Y ese Estado: “Será derivación, equívoca en la historia [léase conciencia del fracaso], de la relación de respeto originaria que al mismo tiempo que preserva la libertad por las leyes puede virar en violencia y alienación” (Lévinas, 1977: 22). La analogía será la forma de establecer una relación entre el Yo y el Otro. El Otro es la otra libertad igual a la mía. Pero el Otro, dirá Lévinas, como otra libertad semejante a la mía solo puede ser mi enemigo mortal. La libertad y la ley, por un lado, fácilmente devienen en guerra aunque su propósito sea “frenar la violencia y e introducir el orden en las relaciones humanas” y, por otro, aniquila la alteridad, en tanto que la relación dialéctica del Mismo y el Otro conducen, necesariamente, a una nueva totalidad sintética³. En pocas palabras, para Lévinas el otro no es un yo calculable por analogía.

La mediación fenomenológica y la ontología heideggeriana son, para Lévinas, el verdadero rostro del imperialismo ontológico de la totalidad. Lévinas le reprocha a Husserl que la conciencia intencional no se dirija más que a objetos; y por extensión a personas en tanto que objetuadas. Según Lévinas, Husserl nunca se alejó completamente del idealismo occidental. Mira en Husserl un pensador fiel a dicho

³ En Lévinas, la relación con el Otro es una experiencia concreta que compromete al individuo en tanto que sujeto moral, sin que haya con el Otro ningún contrato: el deber del hombre hacia el otro es incondicional, y eso es lo que funda la humanidad del hombre. Pero no solo eso, para Lévinas, el Otro no es simétrico al Mismo, el Otro está situado a otro nivel (asimetría). Es el huérfano, la viuda, el extranjero, el necesitado y pobre ante el cual soy rico; pero es también, el Señor ante el cual me siento injusto.

idealismo, que se caracteriza por la interpretación óptica del ser. Esta interpretación óptica sitúa el sujeto a distancia de la realidad, al mismo tiempo que lo afirma como origen y libertad. Es decir, que afirma el egoísmo, la libertad y la injusticia desmedida del Mismo, al distanciarlo de la realidad y la trascendencia. La esencia del hombre es la conciencia y el saber, dejándose de lado su aspecto existencial.

El objeto de la representación se distingue del acto de la representación: ésta es la afirmación fundamental y más fecunda de la fenomenología husserliana a la que apresuradamente se le da un aire realista. Pero en cierto sentido, el objeto de la representación es completamente interior al pensamiento: cae, a pesar de su independencia, bajo el poder del pensamiento (Lévinas, 1977: 142).

Heidegger ha dado un paso fundamental al anegar el hombre en la existencia. No obstante, la ontología heideggeriana antepone la existencia al existente, el ser al ente. Procura comprender lo que es, lo concreto, el ente, por lo que “no es”, por el ser. “De este modo el ente concreto que es la subjetividad se subordina al ser y encuentra su autenticidad al salir de sí, en un ex-tasis que oculta la alienación del individuo por lo que más adelante llamaremos totalidad” (Lévinas, 1977: 19). Dicho de otro modo, Heidegger, al salir en búsqueda del ser que fundamenta lo dado (los entes) supedita la proximidad con el Otro a una relación con el ser del ente. La relación con el ser, que funciona como ontología, consiste en neutralizar el ente para comprenderlo o para apresarlo: “La ontología heideggeriana subordina la relación con el Otro a la relación con lo Neutro que es el Ser, por ello continúa la voluntad del poder, a la que el Otro sólo puede conmovir en su legitimidad y turbar la buena conciencia” (Dussel y Guillot, 1975: 89). No es pues una relación con el Otro como tal, sino la reducción del otro al Mismo. La libertad que ya no es propia del hombre (libre albedrío), sino obediencia al ser, es en Heidegger: “Mantenerse contra lo Otro a pesar de la relación con lo Otro (nosotros), asegurar la autarquía del Yo” (Levinas, 1977; 69). En ese sentido, nuevamente se afirma la libertad y la relación de saber, en menoscabo de la justicia que obligaría al Mismo a respetar al Otro, al ente que se niega a ser iluminado e impersonalizado.

Para concluir, Levinas le reprochará a la tradición y a sus maestros el hecho de estar más preocupados por la verdad que por la justicia. El Otro como abstracción, siempre ha sido entendido a partir del Yo. La reducción del Otro al Mismo exige un concepto universal como reductor y domesticador de la alteridad, facilitando así la posesión final. Levinas considera que la conceptualización y la representación, son la expresión propia de la filosofía egóica y totalizante: “La teoría, la representación, tiene un papel preponderante en la vida; sirve de base de toda la vida consciente; es la forma de intencionalidad que asegura el fundamento de todas las demás” (Levinas, 1977: 18). La representación dispone al Otro para que pueda ser determinado por el Mismo.

2. La verdad supone la justicia

¿A partir de lo expuesto es dable afirmar que necesariamente la verdad deviene en injusticia? Más aun ¿Es permitido decir que no existe una noción de verdad en la propuesta de Lévinas? ¿La verdad tal como se ha expuesto puede ser “desmentida”? ¿Existe relación entre verdad y justicia? Estos interrogantes serán el hilo conductor que permitirán desarrollar la tesis, según la cual, en Lévinas “la verdad supone la justicia”, en tanto su propuesta es una subversión de la epistemología por la ética.

“La verdad en efecto, no se separa de la inteligibilidad. Conocer, no es simplemente constatar, sino siempre comprender. Se dice también, conocer es justificar, haciendo intervenir por analogía con el orden moral, la noción de justicia. La justificación del hecho consiste en quitarle el carácter de hecho, de acabado, de pasado y, por ello, de irrevocable, que, como tal, obstaculiza nuestra espontaneidad” (Lévinas, 1977: 104). Con esta afirmación se inaugura el tercer apartado del primer capítulo de *Totalidad e infinito* (“Verdad y justicia”). El cuestionamiento o no de la espontaneidad de la libertad es lo que está en juego. Es decir, la justificación del hecho supone la *consideración* del mismo, esto es, respeto por el objeto (y por el Otro), lo que se traduce en una desconfianza de sí y en una posición crítica frente al saber:

La crítica de la espontaneidad engendrada por la conciencia de la indignidad moral, precede a la verdad, precede a la consideración del todo y no supone la sublimación del yo en lo universal. La conciencia de la indignidad moral no es, a su vez, una verdad, no es una consideración del hecho. La conciencia primera de mi inmoralidad, no es mi subordinación al hecho, sino al Otro, a lo Infinito. La idea de totalidad y la idea de Infinito difieren precisamente en esto: la primera es puramente teórica, la otra es moral (Lévinas, 1977: 106).

Para Lévinas la esencia del saber es la crítica, el cuestionamiento de la libertad asesina. En ese sentido, la filosofía supone, primero, el cuestionamiento del mero ir hacia el objeto (empirismo). El conocimiento objetivo es debatido en tanto supone una regresión al infinito, al fundamento, lo que se traduce en una libertad arbitraria del Mismo determinando al Otro (representación). Segundo, la reprobación del conocimiento del *cogito* (racionalismo). La evidencia del *cogito* tampoco es suficiente, su comienzo es anterior al Yo, la duda supone la idea de lo Perfecto (no conceptualizable), es decir: “La idea de lo Infinito no es ni la inmanencia del yo pienso, ni la trascendencia del Objeto. El *cogito* se apoya en Descartes sobre el Otro que es Dios y que ha puesto en el alma la idea de lo Infinito, que la había enseñado, sin suscitar simplemente, como el maestro platónico, la reminiscencia de antigua visiones” (Lévinas, 1977: 108). Tercero, la crítica a la adhesión del yo a la totalidad (inmanencia). La supremacía del orden universal se rechaza en tanto las ideas reemplazan a las personas (ateísmo).

Lo que se pretende, entonces, es la trascendencia. Trascender es ir más allá, salir de las estrechas fronteras del Yo y adentrarse en lo infinitamente Otro. Pero ese salir no implica perderse, no significa la implantación del ser cognoscente en el ser conocido,

de lo humano en lo divino (Espinoza). De ser así, la totalidad se mantendría al igual que en la postura egológica (Descartes). De tal manera que es necesario mantener la distinción, sin negar la relación del Yo y el Otro (ateísmo de la creatura⁴).

Pensemos que la existencia para sí, no es el último sentido del saber, sino el retomar el cuestionamiento de sí, el retorno hacia el antes que sí en presencia del Otro. La presencia del Otro —heteronomía privilegiada— no dificulta la libertad, la inviste. La vergüenza de sí, la presencia y el deseo de lo Otro, no son la negación del saber: el saber es su articulación misma. La esencia de la razón no consiste en asegurar al hombre un fundamento y poderes, sino en cuestionarlo y en invitarlo a la justicia (Lévinas, 1977: 110).

El Otro no escapa siempre a nuestro saber, lo que sucede, según Lévinas, es que no tiene sentido, en este caso, hablar de ignorancia o conocimiento, pues la justicia y “la condición de saber no es de ninguna manera, como se pretende, una *noesis* [pensamiento- acto intencional] correlativa de un *noema* [contenido objetivo del pensar]” (Lévinas, 1977: 112). La propuesta levinasiana procura el paso del campo de la immanencia, de la Totalidad (lo meramente teórico), al territorio de la trascendencia, del Otro, de lo Infinito (lo moral); pasar de la “verdad” a la justicia, de la ontología a la metafísica. Con estas afirmaciones llegamos al centro de nuestra reflexión.

Afirmar que la verdad supone la justicia es dable, si entendemos que el Yo no saca de sí mismo su existencia⁵. La crítica o la filosofía (el cuestionamiento de la espontaneidad de la libertad) suponen aceptar, en oposición a la mayéutica, que no todo está contenido en mí (debilidad e indignidad de Yo, no fracaso). El *gozo* es la categoría, que si bien puede reafirmar el egoísmo, supera de alguna manera, la libertad solitaria de Mismo. La obtención de *gozo* depende de la exterioridad, de situarse en ella corporalmente. Es mediante la corporeidad que se afirma esa exterioridad, por lo que asumirla no es nada diferente a llevar a cabo la relación Mismo-Otro en la cual la determinación y constitución es recíproca. Mientras la representación, mirámanos, consiste en la posibilidad de dar cuenta del objeto como si fuese una constitución emanada de un pensamiento (verdad), es fundamental reconocer que es desde lo corporal donde se establece la posibilidad de representar, dado que el Mismo no solo es *noúmeno*.

Son las cosas las que nos permiten satisfacer las necesidades. Tenencia que confirma la existencia de una vida interior y exterior. Posesión que me enfrenta directamente

⁴ El ateísmo de la creatura se introduce precisamente para huir de lo injusto de la libertad y su posible desaparición en el Neutro.

⁵ En *Para una ética de la liberación latinoamericana* Dussel escribe: “El hombre no nace en la naturaleza. No nace desde los elementos hostiles, ni de los astros o vegetales. Nace desde el útero materno y es recibido en los brazos de la cultura. El hombre por ser un mamífero nace en otro y es recibido en sus brazos. Si fuéramos vivíparos, como los peces por ejemplo, podría hablarse de que la experiencia *proxémica*, hombre-naturaleza, es la primera. El pez debe defenderse solo en las infinitas aguas que lo rodean hostiles. El hombre en cambio nace en alguien, y no en algo; se alimenta de alguien, y no de algo” (Dussel, 1993: 31).

con el hecho de tener que admitir que soy carente, que experimento necesidades y que es real ese otro imposible de ser representado. Lo anterior permite mostrar a una sensibilidad no referida al orden de las formas elaboradas de la conciencia, sino al objeto que se disuelve en el elemento en el que se baña el *gozō*. Sensibilidad que recibe las cosas de la exterioridad (al respirar, caminar, comer, ver y pasear) sin pensar en lo explícito del recibimiento, sin la intervención de la representación que aquietta las cosas cuando las tematiza. El *gozō*, entendido positivamente, es el primer paso en este trasegar hacia la justicia, expone Levinas, pues si bien aquí el Yo constituye al otro, el otro externo (cosas-objetos) constituye el Yo, de tal manera, que el Yo prefiere la muerte a la ausencia del Otro.

Por otro lado: “La noción cartesiana de lo Infinito designa una relación con un ser que conserva su exterioridad total con respecto a aquel que lo piensa. La idea de lo Infinito designa el contacto de lo intangible, contacto que no compromete la integridad de lo que es tocado” (Lévinas, 1977: 74), y de esta forma, no queda reducido al mero pensamiento del objeto y con él, a su delimitación⁶. La libertad puede ser cuestionada, y la verdad fundada, una vez se desea (más allá del simple *gozō*). El Deseo supone la idea de infinito. El *deseo* no se mueve en el conocimiento objetivo (no considera al Otro como objeto), se mueve en el discurso. El deseo metafísico no es el deseo del necesitado, del indigente, tampoco puede ser traducido como añoranza. El deseo metafísico es apetencia imposible de ser satisfecha. El deseo es alejamiento que imposibilita el *pensamiento* previo y la idea de lo deseado. De ahí que el deseo sea aventura, viaje a lo no conocido, a la alteridad absoluta. La verdad supone un ser creado, el Yo y el Otro no comparten una patria común, el Otro es el extranjero libre sobre el que no puedo poder. Extranjero que me descentra, que perturba el *en nuestra casa*. El *deseo* de lo infinito, de lo Otro, cuestiona mi libertad. Que el Yo no tenga más poder sobre el Otro, es posible cuando el Otro desborda toda idea que se tiene de él. “La idea de la exterioridad que guía la búsqueda de la verdad, solo es posible como idea de lo Infinito” (Lévinas, 1977: 85).

La trascendencia o el recibimiento del Otro por el Mismo, es posible por el cuestionamiento del Mismo por el Otro. “El Otro en tanto que Otro, no es adecuado a una idea teórica de otro yo, por la sencilla razón de que provoca mi vergüenza y se presenta como dominante” (Lévinas, 1977; 106). La ruptura de la totalidad no es una operación del pensamiento del Mismo. No soy yo el que me niego al sistema, es el Otro deseado. El Mismo (sapiente) queda convertido en rehén ante la interpelación, ante la *expresión*. El rostro del Otro nos es infinitamente distante y al mismo tiempo extremadamente frágil en la desnudez de sus ojos que nos interpelan exigiendo justicia, deviniendo así la metafísica en su positividad una ética. “La desproporción

⁶ Las posturas de Anselmo y Descartes, son el primer aporte importante en la búsqueda de la relación del Mismo con el Otro, sin caer en la totalidad y sin romper la ligadura. Ambos por medio de la prueba ontológica de la existencia de Dios consideran que existe algo mayor (infinito) de lo cual nada puede pensarse, y existe tanto en la inteligencia como en la realidad.

entre el Prójimo y el Yo es, precisamente, la conciencia moral [...] el rostro del prójimo cuestiona la feliz espontaneidad” (Sucasas, 1998: 23). Esta noción de rostro se traduce como la anterioridad del ente sobre el ser, como superación de mi poder y mí iniciativa. El rostro es lo inmediato, es interpelación, cara a cara. Experiencia del cara a cara en la que el Otro no es familiar, no es el conocido (tampoco re-conocido), es el extraño, es la humanidad necesitada e impotente, el rostro que exige justicia: “El mundo *noumenal* se fenomenologiza en el rostro haciendo posible una metafísica que se funda en la experiencia concreta del otro, que al mismo tiempo que tiene hambre y frío luce en sus ojos toda la dignidad de la humanidad” (Lévinas, 1977: 25). Desde él llega la voz, llega desde fuera de la totalidad, ya que el Otro es fundamentalmente exterioridad, exterioridad que no recurre al poder ni a la posesión.

La voz del Otro interpelante constituye el encuentro. El universo cerrado de la objetividad y el *ser que no participa más*, son trastocados por la palabra del Otro, que es la verdad. La verdad es presencia y expresión del Otro, del que habla y exige que se le escuche como Maestro. Ya no es la manifestación muda de las cosas. Mas aun, la pregunta por el en sí de la cosa es un pregunta inútil, la significación de la cosa emana del Otro. “El mundo es ofrecido en el lenguaje del otro, las proposiciones lo presentan. El Otro es principio del fenómeno. El fenómeno no se deduce de él; no se lo encuentra al ascender a partir del signo que sería la cosa, hacia el interlocutor que emite este signo sin un movimiento a la marcha que conduciría de la apariencia a las cosas en sí” (Lévinas, 1977: 114). Dicho de otra manera, la relación del Mismo y el Otro, es esencialmente discurso, donde el mismo sale de su ipseidad y su duda. El lenguaje rompe definitivamente la negatividad que se manifiesta por la duda (negatividad que no se detiene en el *cogito* solitario), pues *no soy yo, es el Otro quien puede decir sí*⁷. El silencio se desvanece, el rostro habla, se hace presencia viva, expresión; su manifestación es ya discurso, se socorre a sí mismo. “La palabra es para el otro un auxilio del signo emitido, una asistencia a su propia manifestación por signos, un remediar el equívoco por esta asistencia” (Lévinas, 1977; 114). Más aun, el lenguaje funda la objetividad del objeto:

Los objetos no son objetos cuando se ofrecen a la mano que se sirve de ellos, a la boca o a la nariz, a los ojos y a los oídos que los gozan. La objetividad no es lo que resta de un utensilio, separados del mundo en el que se desenvuelve su ser. Se plantea en el discurso, en una negociación que propone el mundo. Esta proposición se realiza entre dos puntos que no constituyen un sistema, un cosmos, una totalidad (Lévinas, 1977; 118).

El Otro como interlocutor traspasa la ipseidad, se expresa sin ser develado; entra en relación con el Yo, permaneciendo Otro; se presenta a mí siendo extranjero. El Otro no es alguien a quien comprendo en tanto que está en categorías. Es alguien a

⁷ La mayéutica no pareciese tener lugar una vez se expresa el otro, la presencia dice y enseña, dispone del tema que ofrece sin poder disimular su franqueza de interlocutor, que lucha siempre con el rostro descubierto.

quien hablo y me habla. “El otro, el significante, se manifiesta en la palabra al hablar del mundo y no de sí, se manifiesta, proponiendo al mundo, al tematizarlo” (Lévinas, 1977; 119). En el lenguaje se desvirtúan las malas interpretaciones, las manipulaciones totalitarias e históricas y los desvíos, una vez el que habla auxilia sus palabras con su presencia (“El discurso oral es la plenitud de todo discurso”): “La significación o la inteligibilidad no se sostiene en la identidad del Mismo que permanece en sí, sino en el rostro del Otro que llama al mismo [...] La significación está en la excedencia absoluta del Otro con relación al Mismo que lo desea, que desea lo que no le falta, que recibe al Otro a través de los temas que el Otro le propone o recibe de él” (Lévinas, 1977; 119).

En otros términos, del oír la voz del Otro quien nos habla desde más allá de la apertura de nuestro ser, surge lo ético que está más allá de la visión y el entendimiento, más allá de la representación y el gozo. “El discurso es experiencia de algo absolutamente extraño, “conocimiento” o “experiencia” pura, traumatismo del asombro. Solo lo absolutamente extraño nos puede instruir. Y solo el hombre me puede ser absolutamente extraño” (Lévinas, 1977: 97). De esta manera, repito: “La condición de la verdad y del error teórico, es la palabra del otro —su expresión— que toda mentira ya supone” (Lévinas, 1977: 75). Comprender una persona, es ya hablarle. Plantear la existencia del Otro dejándolo ser, es ya haber aceptado esta exigencia, haberla tenido en cuenta. Haber aceptado, haber tenido en cuenta, no remite a una comprensión, la palabra esboza una relación original. “La verdad se funda en mi relación con el Otro o la justicia. Poner la palabra en el origen de la verdad es abandonar el develamiento que supone la soledad de la visión, como obra primera de la verdad” (Lévinas, 1977: 122). Es justificar la verdad.

Definitivamente y según lo propuesto por Lévinas, la filosofía occidental moderna ha sido reduccionista, cosificadora y hacedora de objetividades. El último fundamento de dicha filosofía es la propia subjetividad del ego cogito cartesiano y el idealismo alemán. Es una filosofía de la identidad, por ende negadora de lo diverso, de lo heterogéneo, donde es imposible el encuentro con el Otro. En oposición a esto, el Yo, para Levinas, no es el que funda desde su objetividad originaria el mundo y sus objetos, pues esto es un subjetivismo inaceptable que no sólo pone el objeto, sino que constituye al otro, a la persona, intencionalmente, como otro objeto más. De aquí el papel preponderante de la ética: la superación de la ontología debe hacerse desde el nivel moral, al descubrir las evidentes limitaciones del discurso ontológico occidental. Levinas intenta superar la verdad como injusticia al abrir el camino hacia una metafísica de la exterioridad. El lenguaje es la llave. La exterioridad coincide pues con un señorío. “Mi libertad es juzgada por un Señor que puede invertirla. A partir de aquí, la verdad, ejercicio soberano de la libertad [libertad de adherirse a lo verdadero en relación moral con el maestro], llega a ser posible” (Lévinas, 1977:124). Para Lévinas la verdad reside en la palabra del Otro, palabra que acaba con la circularidad de la autoreflexión, que no puede superar su misma duda. Es decir, la verdad se constituye en el escuchar al Otro

como Maestro. Esta postura permite afirmar, en última instancia, que es el argumento de autoridad el que conduce a la verdad. Cierta contradicción se vislumbra si la última proposición fuese verdadera. Es decir, la crítica parece ceder ante la verdad de la afirmación dogmática de la autoridad (el Maestro). Sin embargo, dicha ambigüedad se desvanece al introducirse la noción de asimetría (antes citada). El Otro es Maestro pero su autoridad es indigente, no tiene poder (económico, político). La palabra o la enseñanza del Maestro no procura el dominio o la explotación, es un llamado, un grito de auxilio y de justicia. El Maestro (no retórico), el pobre sin derechos, no hace otra cosa que poner en tela de juicio, con su presencia, los fundamentos teóricos del saber y con ellos las bases económicas y sociales, del orden existente. Es un subversivo. Con todo, se podría cuestionar que la capacidad crítica de Lévinas contra el sistema y la totalidad no pretende establecer un orden nuevo, no se puede traducir, a mi modo de ver, en una lucha de clases, en una lucha política y social.

3. Verdad y Transmodernidad. Comentarios finales

“Desde Europa, se dice: el centro es; la periferia no es. Donde reina el ser reinan y controlan los ejércitos del César, del emperador. El ser es; es lo que se ve y se controla, y como desde el centro “ser” es lo visto por el centro y la periferia no es “vista” (por tanto tampoco “oída”, que supone un mayor grado de “cercanía” metafísica) desde el centro, se concluye “negando” la periferia, convirtiéndola en “nada” visto. De aquí ha de surgir un pensamiento que se propone la crítica del ser. Por esto la FL es una reflexión que parte de la afirmación del “ser” de la “nada”, el otro del sistema de la Totalidad occidental. Para Dussel el “otro” es no sólo la persona individual, sino también todo el subcontinente latinoamericano”.

Mariano Moreno Villa

1. Lévinas, tal vez por ser judío, pudo encontrar en su experiencia vivida un punto de exterioridad para subvertir la epistemología por la ética. Sufrió a Europa en su totalidad, no obstante su referente siempre fue occidente. Nosotros, (latinoamericanos, africanos y asiáticos), habitantes de la periferia, del Sur, también hemos sufrido a Europa, y a los actuales centros del sistema mundo, pero nuestro punto de apoyo es una historia externa al Centro, positiva en sí misma, aunque el mundo culto lo haya considerado bárbaro, no-ser, in-culto. Las grandes experiencias políticas que marcaron el tiempo de Lévinas, fueron la presencia de Stalin y Hitler; esto es, las dos totalizaciones deshumanizantes (Socialismo de Estado y nazismo) frutos de la modernidad. Para nosotros, la experiencia no solo de nuestra generación, sino la de los últimos 500 años ha sido el ego europeo y norteamericano: “Ego conquistador, colonialista, imperial en su cultura y opresor de los pueblos de la periferia” (Dussel y Guillot, 1975: 8). Lévinas aceptará que nunca había pensado que: “El Otro (Autrui) pudiera ser un indio, un africano o un asiático” (Dussel y Guillot, 1975: 8). Para la Filosofía de la Liberación y su proyecto Transmoderno, el Otro de la totalidad o el mundo europeo son todas las culturas y todos los hombres que han sido dispuestos

como cosas “a la mano”, instrumentos, ideas conocidas, “entes a disposición de la Voluntad de poder europea (y después norteamericana)” (Dussel y Guillot, 1975: 8).

2. La propuesta, tanto metodológica como filosófica, de Lévinas es más que oportuna a la hora de preguntarse por el proyecto transmoderno de la filosofía de la liberación⁸. Lévinas intenta superar la ontología europea y abrir el camino hacia una meta-física de la exterioridad. Él describió admirablemente las nociones de Totalidad y Otredad, hizo una subversión de la epistemología. Y las investigaciones alrededor de la Transmodernidad requieren una descolonización epistemológica y una transformación de los tradicionales esquemas de conocimiento, en la que el Otro (los otros pueblos o las culturas) no sean más objetos a la mano y se conviertan en Maestros⁹. El cuestionamiento de la libertad del Yo, en este caso se convierte en el cuestionamiento de la voluntad de poder y el ego conquistador del centro. En efecto, Dussel en un pequeño ensayo llamado “La filosofía de la liberación en Argentina, Irrupción de una nueva generación filosófica” afirma: “Más allá de la razón, aun como comprensión del ser, de la Totalidad, se encuentra todavía un ámbito, primeramente ético-político, de la Exterioridad del otro distinto de mí, fuera de la Totalidad, extra-sistemático, exterior a lo Mismo [léase Centro]”.

La investigación del proyecto transmoderno no solo supone una reflexión sobre la liberación social, política, económica, cultural, sino que, además, es una reflexión que pretende ser una liberación de la ontología europea ya dicha. Presupone desenmascarar la “verdad” ideológica y encubridora de algunas epistemologías y métodos investigativos occidentales, bases de la explotación. La primera tarea de la Transmodernidad es el desmontaje y la denuncia de la ontología y las epistemologías occidentales, encubridoras y posibilitadoras de la totalidad del sistema político, económico y cultural vigente (Aníbal Quijano). La verdad occidental se ha fundado en negación del Otro. Y en la periferia dicha verdad ha devenido en barbarie y asesinato, en injusticia. En ese sentido:

Tanto para Lévinas como para Dussel la ontología debe ser destruida para dar paso a la meta-física de la alteridad, de la afirmación del otro como otro [las culturas no occidentales] que graciosamente se me revela en la epifanía de su rostro. Y la metafísica es primeramente la ética: La ética, más allá de la visión y la certeza, designa la estructura de la exterioridad como tal. La moral no es una rama de la filosofía, sino la filosofía primera (Dussel y otros, 1998: 51).

⁸ Por transmodernidad entiendo, según las categorías de Enrique Dussel, un más allá trascendente a la modernidad y la postmodernidad occidentales. La transmodernidad es el proyecto filosófico, ético y político de liberación mundial surgido en la periferia, que asume, valora y potencializa la exterioridad, lo despreciado y considerado como nada por el eurocentrismo.

⁹ Por ejemplo, la consideración del Otro como Maestro, el hecho que sea el Otro (el campesino, el indígena, el negro, el carenciado, el siempre negado y silenciado) el que pueda decir sí, funda la interculturalidad o la policromía, fundamentales para la configuración de la Transmodernidad.

3. Una investigación transmoderna (o no), de campo o conceptual, necesariamente deviene en resultados. Estos resultados normalmente son escritos, imágenes, etc. (aquí la palabra ya no se socorre a si misma). En ese sentido, la responsabilidad del investigador o el filósofo crítico, en primer lugar, es ser consciente que la totalidad se puede apropiarse de la obra (del resultado de la investigación) en tanto que obra, lo que la instrumentaliza (puede servir a múltiples fines). Entonces, en segundo lugar, el investigador debe ser responsable de lo que dice (de lo estudiado). En este horizonte, la metodología propuesta por Lévinas es oportuna. A mi modo de ver, Lévinas no desconoce que ciertos argumentos o ideas devienen en prácticas (la guerra por ejemplo) negadoras y asesinas del Otro (la totalidad de Ser deviene en Estado). Es decir, una investigación sobre la Transmodernidad o cualquier otro tema de las ciencias sociales y humanas, que se quiere crítica y ética, que pretenda subvertir los cánones, debe prever las consecuencias, en términos de poder (de política e historia), para comprobar su grado de verdad y responsabilidad con el Otro.

Referencias bibliográficas

Dussel, Enrique. 1973. *Para una ética de la liberación latinoamericana*. Siglo Veintiuno Argentina Editores S.A. Buenos aires.

Dussel, Enrique y Gillot, Daniel. 1975. *Liberación latinoamericana y Emmanuel Lévinas*. Editorial BONUM: Buenos aires.

Dussel, Enrique y otros. 1998. *Revista Anthropos N° 180* sept.-oct. (Enrique Dussel: Un proyecto ético y político para América latina): Barcelona.

Dussel, Enrique. 1975. “La filosofía de la liberación en Argentina. Irrupción de una nueva generación filosófica”, en *Revista de Filosofía Latinoamericana*. Buenos Aires.

Lévinas, Emmanuel. 1977. *Totalidad e infinito*. Ediciones Sígueme: Salamanca.

Sucasas Peón, Alberto. 1998. “Emmanuel Lévinas Autopercepción intelectual de un proceso histórico”. En: *Revista Anthropos N° 176*. Editorial Antropos: Barcelona.

Sobre la universidad

Silvio E. Avendaño C.
Universidad del Cauca

*La reforma de la universidad
supone la reforma del Estado*

No se pueden desconocer los vientos de la globalización y del neoliberalismo de los últimos tiempos. En los centros de educación superior la reducción de la “inversión estatal” y la “globalización mercantil de la universidad” estremecen la vida universitaria. Por eso, en los últimos meses del año 2011 el tema de la reforma de los centros superiores de enseñanza fue uno de los caballitos de batalla. La autonomía, la cobertura, la calidad, las matrículas, la privatización, la financiación de las 32 universidades públicas, convocaron a miles de estudiantes de centros superiores de educación y al conjunto de la sociedad. El movimiento estudiantil logró que se retirara del Congreso el proyecto de reforma universitaria, radicado por el gobierno y, puso de presente que la normalidad académica incluye, además de las clases, las marchas, plantones, toma de calles y protestas; y que la presencia del ejército, o los smad no pueden abollar las ideas. Asimismo, los medios de comunicación: T.V, radio, prensa, a pesar de que pretendieron actuar como los *media* del establecimiento, no lograron ocultar lo que realmente preocupa a los estudiantes: el ánimo de lucro en la educación superior; la privatización (es decir que los centros de educación superior funcionen con la lógica de los negocios) y la ley de quiebra de las universidades públicas la cual hace posible que las instituciones pasen a ser parte del capital privado, nacional o extranjero, a través de la creación o adquisición de la educación superior con ánimo de lucro.

Más las cuestiones de los centros de educación no son nuevas. La historia de las universidades deja ver las vacilaciones, dificultades, los problemas de la sociedad, en la cual ha sido difícil aclimatar el conocimiento científico y, las instituciones políticas que hagan posible una sociedad democrática. En los países con una larga tradición científica y con instituciones políticas estables, la universidad encuentra su estructura de sentido. Más, no es el caso de la universidad en la república hispana ya que la ciencia carece de importancia y, las instituciones políticas son endebles, de tal manera que los centros de educación superior no son autónomos sino que padecen continuos cambios según las extravagancias de los gobiernos de turno. Por lo demás existen

contradicciones entre la universidad pública y la universidad privada, la masificación frente a la democratización, la autonomía universitaria y la presión sobre ella.

Para tratar, de manera sucinta, lo problemático de la universidad, este artículo consta de tres partes y una conclusión. El esbozo de la universidad en la Colonia ocupa el segmento inicial. A continuación el bosquejo de los centros de educación superior, en el Siglo XIX hasta la segunda década del Siglo XX. El tercer momento está dedicado a la vida académica, del convulso siglo XX y la primera década del nuevo siglo. Finaliza el ensayo con una reflexión sobre lo que subyace a la trama histórica esbozada.

I

Para responder la pregunta: ¿Qué universidad para que sociedad? Rubén Jaramillo Vélez, en *Colombia: la modernidad postergada*¹, considera que la batalla de Villalar fue significativa, dado que el 25 de julio de 1521, al ser derrotados los comuneros españoles no se hizo posible la formación de la burguesía española. Este hecho que selló el imperio hispánico marcó la universidad en el Nuevo Reino de Granada. En lugar de una sociedad donde jugaría un papel protagónico el “tercer estado”, en España lo que se gesta es el Estado absolutista, de tal modo que los pilares del imperio español se levantaron sobre la aristocracia y, no se gestó la clase que juega un papel capital en el mundo moderno: la burguesía.

Más no solo ese hecho determinará el establecimiento de la universidad en las colonias y, en concreto, en el Nuevo Reino de Granada. No se puede olvidar que entre 1543-1563 sesionó el Concilio de Trento, el cual dio origen a la Contrarreforma frente a la Reforma. Así, la religión que se implantó en América no fue otra que la que se yergue sobre el celibato sacerdotal y no en el matrimonio de los pastores, las limosnas como una forma digna de ganarse la vida y no el trabajo, la enseñanza del catecismo y no la lectura de la Biblia, que hubiese contribuido a la alfabetización y la formación del público lector. Además, a finales de siglo -1599- fue derrotada la Armada Invencible, descalabro que inició la decadencia española. Mucho peor, para el Imperio fue “la misma fortuna de su temprano control de las minas de América, con su primitiva fortuna de extracción, lo empujó a no promover el desarrollo de las manufacturas ni fomentar la expansión de las empresas mercantiles dentro del imperio europeo. En lugar de eso, dejó caer su enorme peso sobre las comunidades comerciales más atractivas del continente, al mismo tiempo que amenazaba a las otras aristocracias terratenientes en un ciclo de guerras intearistocráticas que duraría ciento cincuenta años, según el mencionado historiador inglés.”²

La formación de los centros de estudio fundados por comunidades religiosas obedece a la repetida alegoría medieval, según la cual el Papa tiene dos espadas, dos poderes: el poder temporal y el poder espiritual, que se concreta en el Patronato regio: un conjunto

¹ Jaramillo Vélez, Rubén (1994). *Colombia: la modernidad postergada*. Bogotá. Temis.

² Perry Anderson, citado por Rubén Jaramillo Vélez, op.cit p. 9

de privilegios y facultades especiales que los Papas concedieron a los reyes de distintas monarquías europeas del Antiguo Régimen. El vicario de Cristo autorizó a los reyes españoles para conquistar y tomar posesión de las nuevas tierras de los infieles, con la condición de que los indígenas se catequizaran. Así, en el Siglo XVI, la Real Audiencia facultó a los conventos para que impartieran instrucción a clérigos y seglares en cátedras de gramática y lectura. Fue en el Siglo XVII, cuando en 1605, se fundó el colegio de San Bartolomé, en 1623 los jesuitas reciben la autorización para establecer la Universidad Javeriana, en 1626 a los dominicos se les legaliza la Universidad Santo Tomás, que solo funciona a partir de 1636, en 1654 se crea el Colegio de Nuestra Señora del Rosario y los colegios seminarios de Popayán, Tunja y Cartagena, hacia la cuarta década de Siglo XVII.³

El geocentrismo y el teocentrismo fueron difundidos en la Nueva Granada, mientras en otras latitudes se proponía el heliocentrismo por parte de Copérnico (1473-1543), las órbitas elípticas de Kepler (1571-1630), “a todo discurso debe preceder la experiencia y la observación” de Galileo (1564-1642), Isaac Newton (1643-1727) quien señaló que “una filosofía natural sana y verídica se funda en las manifestaciones de las cosas, las cuales, incluso contra nuestra voluntad y con nuestra oposición, nos conducen a principios tales que en ellos se percibe claramente la mejor inteligencia y el supremo poder del ser más sabio y potente”.

Cuando se establecieron las primeras universidades en la Nueva Granada, éstas se fundaron en la unidad de la nobleza de la sangre y la aristocracia del espíritu. Añádase a lo anterior como la cultura que nació del español y del indio se caracterizó porque la mentalidad fundadora fue la mentalidad de la expansión europea presidida por esa certidumbre de la absoluta e incuestionable posesión de la verdad. Esto marcó el menosprecio del conocimiento científico de los pueblos americanos en astronomía, arquitectura, agricultura, medicina, botánica, lenguas... La misma destrucción de Tenochtitlán y del Cuzco deja ver que América fue un continente sin cultura, aún después de haber descubierto las civilizaciones de las mesetas y de las zonas templadas y frías del continente. “Así se constituyó esa tendencia inédita de la mentalidad fundadora. Se fundaba sobre la nada. Sobre una naturaleza que se desconocía. Sobre una sociedad que se aniquilaba, sobre una cultura que se daba como inexistente... El conquistador contemplaba el paisaje, y se regocijaba al encontrar uno suave, moderado, que le recordara la tierra natal, como recordaba la vega en Granada –dícese– González Suárez Rendón mirando desde su casa en Tunja-. Y procuraba no sólo alcanzar la dignidad que hubiera deseado tener en su patria sino rodearse de todo aquellos –muebles, utensilios, vestidos, pinturas, imágenes- que se la recordara.”⁴

Las universidades establecieron, en primer lugar, “una especie de bachillerato, en el cual se enseñaba gramática, retórica, lógica, metafísica y algo de matemática”. La

³ Ver Jaramillo Uribe, Jaime. *Esquema histórico de la Universidad Colombiana*. (1977). En La personalidad histórica de Colombia. Bogotá. Instituto de Cultura.

⁴ Romero, José Luis. (2001) *Las ciudades y las ideas*. Argentina, Siglo XXI. p. 67.

enseñanza se impartía en latín, una lengua no coloquial, pero que se utilizó como medio de instrucción académica. En la Nueva Granada consiguió un cierto grado de excelencia, como lo muestra Rivas Sacconi en la obra *El latín en Colombia*. El curriculum era fundamentalmente el plan de los estudios en la Edad Media. Las “facultad menor” tuvo como base el estudio de la gramática latina, seguido por un curso de tres años de filosofía aristotélica: lógica, dialéctica, física, cielo y tierra, generación y corrupción, el alma y la metafísica. El método aplicado fue el medieval que consiste: *lectio*, *questio* y *disputatio*, conocido con el nombre de *ergotismo*. Los textos de Fray Juan de Santo Tomás, Antonio Goudin y de lógica aristotélica. Al completar los estudios de la “facultad menor” se pasaba a las “facultades mayores” cuyos cursos apuntaban a la teología de Tomás de Aquino, Duns de Scoto y Suárez. Los temas giraron en torno la gracia, la predestinación, la inmaculada concepción, la comunión de los indios. En derecho los estudiantes leían las Institutas, parte indispensable de la enseñanza medieval del derecho romano y, ciertos capítulos de las Pandectas, es decir, las sentencias de los jurisconsultos clásicos y, en medicina los estudios se centraron en Galeno (pero esta facultad funcionó en México y en Lima). En la universidad se exigía la limpieza de la sangre, que excluía a los indios. Vale preguntarse si en esa instituciones, cuya función no era otra que la formación de los sacerdotes y abogados, se llegó a tratar la Segunda Escolástica que analizó el derecho de gentes, el derecho internacional, contenidos en los tratados por Francisco Victoria, Gabriel Vásquez, Domingo Soto, Francisco Suárez, Pedro Fonseca, etc. Las universidades se hallaban sometidas al Patronato Real. Poseían un sistema corporativo de gobierno y autonomía jurisdiccional. El claustro de profesores y los estudiantes tomaban parte en la elección del rector, miembros del consejo y profesores.

Desde el siglo XVI hasta el XIX, el analfabetismo imperaba en la población de la Nueva Granada. El Santo Oficio promulgaba periódicamente las normas que debía guardar la sociedad. El tráfico de libros que llegaban a las colonias fue uno de sus objetivos principales de la Inquisición, sobre todo en la segunda mitad del siglo XVIII. Quienes poseían los libros eran funcionarios de la Corona, oficiales del ejército, clérigos de jerarquía, comerciantes y libreros. Aún así, existía un mercado negro, con libreros y lectores. *Histoire Philosophique* de Reynal, *El Decamerón*, *La Celestina*, *Lazarillo de Tormes*, *El Contrato Social*, además de las obras de Voltaire y Diderot, fueron prohibidos.

En Hispanoamérica, desde la Colonia, se instituyó la extracción de materias primas: oro, plata y maderas que podían exportarse. La agricultura se organizó en torno a las encomiendas, los resguardos y las mitas, mientras en otras latitudes se preparaba la primera revolución industrial (1760-1830). En Inglaterra, superficies que no se habían cultivado o campos de pastoreo, fueron cercadas; las aldeas se convirtieron en ciudades y los cañones de las chimeneas se elevaron por encima de las antiguas torres. Se abrieron vías de comunicación. El mar del Norte fue poblado por barcos comerciales, muchos ríos se canalizaron y se volvieron navegables. Hubo cambios en la estructura de la sociedad y apiñamiento en los centros industriales. El trabajo

se especializó, al mismo tiempo se explotaron materias primas, apareció el sistema bancario. El Estado ajustó los mecanismos para que, el capitalismo, originado antes de 1760, se extendiera, en unidad con la ciencia, tecnología y producción.

La Ilustración fue traída a Hispanoamérica por los funcionarios y los eclesiásticos españoles, con los cuales se asociaban los criollos. El movimiento de las ideas conocido como Ilustración, que durante la segunda mitad del Siglo XVIII, España comenzó a difundir, tuvo su reflejo distorsionado en la Nueva Granada. Mientras la Ilustración supone una crítica a la nobleza de la sangre y aristocracia del espíritu, en otras palabras, contra los nobles y el poder clerical, en España y en la Nueva Granada tuvo otro significado. Fue una Ilustración de carácter ecléctica, incapaz de criticar la política y el catolicismo. El objetivo de la Ilustración se transmutó al estudio de la ciencia newtoniana y la apertura a algunas corrientes filosóficas del Siglo XVIII. En pocas palabras, el interés apuntó a las ciencias “útiles”, a ambiciones reformistas de la educación y de las sociedades económicas. Asimismo, la Ilustración abolió el latín en la enseñanza, e introdujo el estudio del castellano, que se amplió en el Siglo XIX. La Ilustración en Hispanoamérica llevó a mirar a España, como una mera provincia, como se lee en el Memorial de Agravios de Camilo Torres. En general, en las historias son personajes ilustrados el arzobispo Caballero y Góngora, Antonio Nariño, Francisco Antonio Zea, José Celestino Mutis. Éste último inauguró la cátedra de matemáticas en el Colegio Mayor: “El objeto de la filosofía natural es describir los fenómenos de la naturaleza, descubrir sus causas, exponer sus relaciones, y hacer descubrimientos sobre toda la constitución y orden del mundo”.⁵ Esto dio pie para que en 1768, fuese acusado ante la Inquisición.

En 1767, la Compañía de Jesús (los jesuitas), fundada para combatir la reforma protestante, fue acusada de servir a la curia romana, de fomentar el probabilismo, de simpatizar con la teoría del regicidio, de haber incentivado motines y de defender un comportamiento moral poco responsables en sus Colegios y Universidades. Luego se adoptaron las ideas de ilustradas que, irónicamente, venían siendo divulgadas por los jesuitas. Carlos III, el monarca español pretendía la industrialización de España, la importación de materias primas de las colonias y la exportación de productos elaborados a Hispanoamérica. No estuvo interesado el monarca español en el establecimiento de industrias competitivas en el Nuevo Mundo, en el campo de los textiles o de la metalurgia, como se puede ver en las Capitulaciones de los Comuneros de 1781, al demandar que se les permitiera la producción de textiles y sombreros.

Más fue Francisco Rodríguez Escandón con su *Nuevo método para los estudios de filosofía* (1774) que alertó sobre la necesidad de una transformación de la enseñanza, ante el anquilosamiento de la escolástica, el peripato y el ergotismo. Era necesaria la *universidad pública* que superara el escolasticismo, en un medio de escasos libros. Propuso Moreno y Escandón en el plan la filosofía útil, purgando la Lógica y la Metafísica de cuestiones

⁵ Mutis, José Celestino. *Elementos de filosofía natural* En Filosofía de la Ilustración en Colombia. Bogotá. Editorial El Búho. 1982. p. 35.

inútiles y sustituyendo lo que se enseñaba con el nombre de Física, los sólidos conocimientos de la naturaleza, apoyándose en la observación y la experiencia. En el primer año de filosofía se estudiarían elementos de lógica. Luego, aritmética, algebra, geometría, trigonometría. En el segundo año, de estudios de filosofía se estudiaría física. El tercer año dedicado a la Metafísica: “Debiéndose tratar en este año las materias indicadas con arreglado método, podrán comprenderse mejor los tratados generales de Ontología o doctrina del ente en general, y pneumatología o doctrina de los Espíritus, que se subordina en Psicología, esto es doctrina del alma racional, y Teología natural o conocimiento de Dios por la luz natural”⁶ El curso del tercer año terminaría con los estudios de filosofía moral. “Todos deben saber las obligaciones para con Dios, para con los demás hombres y para consigo mismo”.

Los estudios de filosofía hacían posible la admisión en las facultades mayores. A pesar de que algunos historiadores han hablado en ocasiones sobre la inoperancia práctica del Plan de estudios (1774), pues no se puso en marcha en las universidades santafereñas durante el trienio siguiente, por las resistencias que despertó, a José Félix Restrepo y a Eloy Valenzuela, “se les debe la formación de un grupo escolar amplio, la mayoría del cual continuó su carrera profesional como docentes, por ejemplo Fernando Vergara, a pesar de la Contrarreforma a de 1789”⁷

En el año de 1789. Antonio Caballero y Góngora escribe: *Remedio a los desórdenes derivados de la conquista*. En dicha relación de mando, el arzobispo virrey analizó el pasado: la inadecuada fundación de las ciudades, la sociedad paupérrima, la economía pobre y en general, los problemas del Nuevo Reino de Granada. El retrato del Virreinato como un mundo de penuria lleva a Caballero y Góngora a plantear el remedio: “Todo el objeto del plan se dirige a sustituir las útiles ciencias exactas en lugar de las meramente especulativas, en que hasta ahora lastimosamente se ha perdido el tiempo; porque un Reino lleno de preciosísimas producciones que utilizar, de montes que allanar, de caminos que abrir, de pantanos que depurar, ciertamente necesita más de sujetos que sepan conocer y manejar el cálculo, el compas y la regla, que de quienes entiendan y discutan un ente de razón, la primera materia y la forma substancial. Bajo este pie propuse a la Corte la elección de la Universidad Pública de Santafé; y tal vez la gravedad de la materia ha tenido la resolución, pues según las noticias extrajudiciales se trabaja en un plan metódico de estudios para la instrucción de la juventud americana, pero no siendo unos mismos los recursos de las provincias para la dotación y cátedras, siempre habrá dignidad en el número de ellas; y en cuanto a este Reino convendría no se excusasen la Botánica, Química y Metalurgia, necesarias en un país de los metales y de las preciosidades.”⁸

⁶ Moreno y Escandón, Francisco. *Nuevo método para los estudios de filosofía*. Op.cit., pág. 68-69

⁷ Silva, Renán. *Universidad y sociedad. Contribución a un análisis histórico de la formación intelectual en Colombia*. Bogotá. Banco de la República, 1992. p. 121-122.

⁸ Caballero y Góngora, Antonio. *Remedio a los desórdenes derivados de la Conquista*. En *Filosofía de la Ilustración en Colombia*. Ob.cit. p. 84-85.

Más no es fácil aclimatar las “ciencias útiles”, el obstáculo anticientífico está presente, en 1791, como lo registra José Félix Restrepo: “Está todavía demasiada radicada en muchos espíritus superficiales la opinión de que las matemáticas y la física moderna, están reñidas con la religión.”⁹ Más no hay tal riña. Respondía – el maestro de Caldas y Torres- el estudio de la lógica, la aritmética, la geometría, física, geografía y astronomía, debía centrar a los jóvenes.

Pero el anacronismo en el mundo hispánico durante el Siglo XVIII es evidente, mientras Inglaterra acrecienta la primera revolución industrial y, en otras latitudes los cambios políticos – Estados Unidos y Francia- planteaban horizontes distintos a la sociedad arcaica. A su vez las universidades europeas seguían la senda de la filosofía moderna. Francia se orientaba por Descartes: “conociendo la fuerza y las acciones del fuego, el agua, el aire, los astros, los cielos y todos los demás cuerpos que nos rodean... los podríamos emplear del mismo modo para todos los usos a que se presten y convertirnos así en una especie de dueños y señores y poseedores de la naturaleza”; Inglaterra y Estados Unidos continuaban la senda de Francis Bacon “la naturaleza se domina por medio del hierro y del fuego” y los *Tratados sobre el gobierno* de Locke. En Prusia, analiza Kant, dos tipos de conceptos: aquellos que tienen referente empírico (ciencias naturales) y, las ideas que son conceptos orientadores de la praxis. En Hispanoamérica permanecía la escolástica: psicología racional, cosmología natural y teología natural.

La agricultura no se menciona en los estudios de la universidad colonial, tampoco la minería, o bien los obrajes. No se tiene conocimiento de que el movimiento de los Comuneros llegase a oídos de los estudiantes de la universidad, a no ser las directivas que advirtieron el peligro de admitir estudiantes de la zona comunera, o bien de acogerlos e instruirlos en la obediencia a Dios y al Rey. La universidad seguía su camino en la formación juristas y teólogos, “vasallos instruidos” como lo planteó Fray Joaquín Finestrada, en 1783, al analizar el movimiento de los Comuneros: “Cuando la correspondencia con el Ilustrísimo, Sr Góngora y los negocios públicos de la pacificación daban algún espacio de tiempo, entonces coordinadas las especies, que por el campo en la pasada había ocurrido: Intentaba trabajar una obra para que en sucesivo pudiesen instruirse los pueblos en los principios de la religión, de la naturaleza y de la política, que enseñan los fueros del vasallaje. Por todas partes conocía la imposibilidad de lograr un fin tan útil para desvanecer las ideas de la independencia y destruir el espíritu de máximas tan perjudiciales al poder soberano”¹⁰

La pérdida de la “actualidad histórica” de España llevó a que a finales del Siglo XVIII se hiciera un esfuerzo, para ponerse a la altura de los tiempos. En el mundo neogranadino la Expedición Botánica fue el proyecto, pero no estaban las cosas para el cultivo de la matemática y la ciencia experimental. Se olvidaba que sin dominio de

⁹ José Félix Restrepo. *Los estudios de filosofía*. En Filosofía de la Ilustración en Colombia. Op. cit., p.113.

¹⁰ Joaquín de Finestrada. *El vasallo instruido*. En Filosofía de la Ilustración en Colombia. Op.cit p. 75.

la naturaleza el atraso histórico es evidente. Entre tanto, los textos que se utilizaban para reemplazar la filosofía y la lógica escolástica fueron de “Altery, el de Genuendi, el de Corsini, el de Jacquer, el de León y de Eximeno. El texto de lógica, y el que parece haber tenido mayor influencia sobre la primera generación de los ilustrados, fue sin duda el de Fortunato de Brixia”, según Renán Silva. En 1808, Custodio García, profesor de filosofía, que sería fusilado en 1816, escribía: “He enseñado filosofía moderna en las ramas de aritmética, geometría, lógica metafísica, moral y física (...) No he seguido con esclavitud texto alguno y solo he procurado darles a mis discípulos los conocimientos de lo más fijo y evidente en estas partes de la filosofía”¹¹

II

En los años posteriores a la consolidación de las repúblicas hispanas, en el Siglo XIX, los primeros centros de educación superior: la universidad pública y los colegios (Boyacá, Popayán, Guanentá, Socorro, Santa Librada, Cartagena, Buga, Chiquinquirá...) fueron creados por los patricios, a pesar de la oposición y el monopolio de las universidades privadas, propiedad de las comunidades religiosas. La universidad pública se conformó con determinada pertinencia: bajo el control del Estado y en la concepción profesionalista de escuelas autónomas. Desde entonces hasta casi el final del Siglo XX, los rectores han sido nombrados por el presidente de la república. De los primeros centros de educación superior que se organizan y, en cierto modo, desaparecen son la Escuela de Minas y el Museo, organizados para los estudios de geología, química, matemática, geometría descriptiva, mecánica y dibujo y botánica.¹² Pero, duró poco la felicidad, como se dice en los cuentos de hadas, por la carencia de recursos y el peso del pasado hispano que, pronto invadió a los nuevos institutos, en el supuesto de avanzar en la formación de las ciencias útiles, como ya había planteado el arzobispo Caballero y Góngora. A pesar de que la Ley para la educación superior, de 1826 señaló: “el país donde la instrucción está más esparcida, y más generalizada, la educación de la numerosa clase dedicada a cultivar las artes, la agricultura y el comercio, es en el que más florece la industria, al mismo tiempo que la ilustración general en las ciencias y en las artes es una fuente de poder para la nación que las cultiva. Que sin un buen sistema de educación pública y enseñanza nacional no puede difundirse la moral católica y todos los conocimientos que hacen posible la prosperidad de los pueblos” las universidades públicas se anquilosaron en el pasado.

A pesar de que los patricios de las repúblicas hispanas tenían conciencia de la pérdida de la “actualidad histórica” de España y Portugal y, que era necesaria en las repúblicas hispanas una universidad que intentase una revolución científica e industrial, lo que se erigió como academia fue la tradición hispánica. No es por eso raro, que las carreras,

¹¹ Silva, Renán. Op. cit. P. 443.

¹² Ver: *Historia de la universidad colombiana* (1998). Diana Soto. Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia.

en general, se encaminaron a la jurisprudencia, sacerdocio y medicina, profesiones con las que abrieron la Universidad Central de la República (con sedes en Bogotá, Caracas y Quito), la Universidad del Cauca,¹³ Universidad de Boyacá y la Universidad de Cartagena. En fin, la instrucción fue concebida según la tradición hispana, en términos de formar las “facultades superiores.” Los nuevos gobiernos pretendían no otra cosa que la jurisprudencia, para la dirección de las instituciones republicanas, por otra parte, garantizar la vida y la salud, en el caso de la medicina y, finalmente, con los estudios del sacerdocio la permanencia en el catolicismo. Mientras que en Prusia, hacia 1810 se establecía la Universidad de Humboldt, concebida para la investigación y la ciencia, en el caso de la Nueva Granada se daba continuación a la patria boba.

En las universidades públicas, los *Tratados de legislación civil y penal* de Jeremías Bentham, (que formuló el principio de felicidad por el cual el hombre rige sus propios intereses, los cuales se manifiestan en la búsqueda del placer y la felicidad) y, *Extracto de los elementos de ideología* de Destutt Tracy, (obra que ensaya tratar las ideas como fenómenos naturales). Al poco tiempo de ser introducidos en las universidades, luego del atentado contra Bolívar, fueron censurados. No obstante, dichos textos volvieron a ser objeto de estudio en el gobierno del General Santander. Florentino González al respecto indica, hacia 1834 “la enseñanza era por supuesto, muy imperfecta, y todavía se hacía perder el tiempo a los estudiantes en aprender las añejas doctrinas de los peripatéticos, y en disputar como energúmenos en latín, sin llegar nunca a entenderse, sobre las causas eficientes y finales..... Así pasó el primer año de nuestro estudio de filosofía, en el que lo de más provecho que estudiamos fue la lógica de Heinecio, autor éste que fue proscrito ostensiblemente, pero sus principios fueron consignados en el cuaderno de lecciones que nos dictó el catedrático José María de Latorre y Uribe; pero por la misma razón fue más leído: es lo que sucede cuando se persiguen los libros”.

Luego del segundo gobierno de Santander, su opositor, José Ignacio Márquez discurría sobre el exceso de abogados y médicos, la carencia de hombres instruidos en las ciencias exactas, artes mecánicas, química, mineralogía, botánica, agricultura y la conveniencia de profesores europeos en ciencias, aparatos y máquinas. En 1842. Mariano Ospina Rodríguez razona una reforma educativa que tuviese como objetivo la enseñanza de las

¹³ En *La Universidad del Cauca en sus primeros años de vida y el Arzobispo Mosquera*, Gerardo Andrade González. (Popayán. Utopía-Textos. 2007) da cuenta de la fundación, en 1827. La Facultad de Filosofía abre los cursos de propedéutica filosófica. Fue obligatorio cursar y aprobar: aritmética, geometría, álgebra, trigonometría, geometría analítica, descriptiva, principios de arquitectura. Los primeros grados, en las Facultades superiores, jurisprudencia y teología, se llevaron a cabo en 1832. Braulio Lara en *Historia de la Facultad de Medicina de la Universidad del Cauca* (Popayán. 1992) narra cómo la Facultad de Medicina se erige en 1835, pero fue cerrada de 1840-1841, de 1861-1863, de 1876 a 1877 y 1884-1888. Al final del siglo XIX por motivo de la guerra civil se interrumpe el funcionamiento de la Facultad de Medicina. La segunda etapa de la facultad se inicia en 1950, con cierre temporal en 1977. Arcesio Aragón pública (1925) *La universidad del Cauca*. Imprenta Oficial. A principios del siglo XX es fundada la Facultad de Ingeniería civil. En la década del 60, en el siglo XX, la Facultad de Ingeniería electrónica, Facultad de Educación, Facultad de Humanidades.

ciencias exactas y naturales, la formación para el trabajo e industria, sin olvidar religión, la eliminación del utilitarismo en los planes de estudio. Los jesuitas, expulsados en tiempos coloniales, por el monarca Carlos III, volvieron a hacer parte de la república.

Mientras la endémica enfermedad de las guerras civiles incendiaba la maltrecha república, Andrés Bello, en 1848, en la Universidad de Santiago, (Chile) se interrogaba: ¿Estamos condenados todavía a repetir servilmente las lecciones de la filosofía europea? Cuestión que traza el interrogante de que si la cultura hispanoamericana está determinada a la importación de teorías y a la carencia de crítica. Andrés Bello inquiría y advertía, el peligro de los centros de educación superior en los cuales: “el mediocre saber o el superficialísimo tal vez sean más fatales para las naciones que la ignorancia”.

En 1850, el presidente José Hilario López hizo realidad el proyecto de la *Comisión Corográfica* pero, al mismo tiempo, dio paso atrás, como se puede advertir en: “Art 1: Es libre en la República la enseñanza de todos los ramos de la ciencia, las artes y las letras. Art 2: El grado o título científico no será necesario para ejercer las profesiones científicas, pero podrán obtenerlo personas que lo quieran del modo que se establece en la presente ley. Art 3: Suprímense las universidades. Los edificios, bienes y rentas de que hoy disfrutaban se aplicarán para el establecimiento de los colegios nacionales, a excepción del Colegio del Rosario cuyos bienes serán administrados conforme lo decida la Cámara Provinciana de Cundinamarca.”

En Argentina, de mitad de siglo XIX, Alberdi sobre la tradición educativa, que tiene uno de sus pilares en el catolicismo, inquiría: ¿Podrá el clero dar a la juventud los instintos mercantiles e industriales que deben distinguir al hombre de Suramérica? Nuestra juventud debe ser educada en la vida intelectual, y para ello ser instruida en las artes, y ciencias auxiliares de la industria. El tipo de hombre suramericano debe ser formado para vencer el grande y agobiante obstáculo de nuestro progreso: el desierto, el atraso material, la naturaleza bruta y primitiva de nuestro continente”. Proponía Alberdi el positivismo. Alberdi anhelaba la prosperidad económica, respeto a la propiedad privada y la iniciativa, es decir los ideales de la sociedad burguesa.

En medio de las disputas políticas y de la sociedad paupérrima, como lo describe Miguel Samper, en *La miseria en Bogotá* (1867), es fundada la Universidad Nacional, por los radicales. Concebían el objetivo del centro de educación superior cómo: “Nosotros con nuestra jenal independencia i deslumbrados por las teorías europeas, no nos detuvimos a examinar si nuestras universidades, hijas de la república era lo que la mayor parte de Europa, restos de la época feudal i teológica, a los que cuadraban las censuras de Bentham i otros defensores de la emancipación del pensamiento i la abolición de los privilegios” En otra aparte, continúa: “Si la actual universidad se parece a las anteriores, en que sigue el orden clásico i riguroso de los estudios desde la base de ellas hasta su ápice, se diferencia en que no monopoliza, ni puede monopolizar,

ningún género de estudio; vive en medio de la libertad de enseñanza: sus diplomas, en concurrencia con otros institutos, no tendrán más fuerza que los comprobantes de haberse hecho, sin dispensa ni contemplación alguna, la serie de estudios que exige el reglamento orgánico; y si fuese proferida la formación de hombres científicos lo deberá únicamente a la calificada bondad de sus métodos y gobierno.”¹⁴

Pero, si bien la universidad gozaba de cierta autonomía, el derecho de establecer su propio reglamento y establecer el contenido de la enseñanza, el gobierno ordenó, por entonces, que para la enseñanza de la filosofía y del derecho público se adoptaran los textos de Destutt Tracy y Jeremías Bentham. Más Manuel Ancízar, rector de la Universidad Nacional, presentó renuncia, pues fue censurado ya que dictó la cátedra de lógica e ideología, a partir de la obra de Victor Cousin y no por los elementos de ideología: “La discusión que ha tenido lugar en la Cámara del Senado, i la que aún tiene en la de Representantes con el fin de imponer a la Universidad Nacional determinados textos de enseñanza, manifiesta especialmente el voto definitivo del Senado, que no se tiene confianza en la dirección que se ha dado en mi consentimiento, a los estudios de filosofía y jurisprudencia (...) Por tanto, hallareis natural que, terminados los exámenes intermedios, os presente mi renuncia al Rectorado de la Universidad y de la cátedra de Filosofía elemental que he desempeñado como sustituto”¹⁵

En dichas circunstancias sorprende la carencia de autonomía pues, es el Estado quien decide el contenido de los cursos. Más en esa situación lo que estaba en juego no era solo la libertad de cátedra, sino cómo superar el “atraso” en materia filosófica, pues al permanecer la enseñanza atada a los textos del utilitarismo, la *episteme* se anquilosaba en el mecanicismo, mientras el progreso científico para entonces era liderado por las ciencias biológicas, situación que ilustra bien, el método experimental de Claude Bernard.

Más los conflictos en la sociedad daban lugar a una guerra más. Los acontecimientos de 1875 alteraron el orden de la universidad y, así se llegó al cierre de la misma. “Pero vino la guerra de 1876, i la juventud empezó a prestar oído a la tormenta que mujía en los estados, interesándole más los periódicos violentos que incendiaban las pasiones políticas más, que los posibles libros que les hablaban de ciencia i las tareas escolares comenzaron a sufrir i la disciplina a relajarse, i los claustros universitarios a moverse y a agitarse como un mar en incipiente lucha.”¹⁶ La Universidad se despobló y de sus mil alumnos muchos “cambiaron el tahalí por la cartuchera.” Bastantes murieron, otros quedaron mutilados y, pocos volvieron a la universidad, cuyas instalaciones y laboratorios habían sido destruidos, en medio del conflicto.

¹⁴ *Que es la universidad nacional*, tomado de Argumentos. Bogotá. (1986). Números 14-17. Universidad y sociedad. p. 231 y 234

¹⁵ Renuncia de Manuel Ancízar, tomado de Argumentos. 14-17. Op. cit. p. 237.

¹⁶ *Informe del rector de la Universidad Nacional*. Op.cit. p. 240.

En *El Dorado*, obra del profesor suizo, Ernst Roethlisberger, hay referencia al funcionamiento de la universidad nacional: “En el año de 1882 cuando yo comencé mis actividades docentes contaba con cuatro facultades: la Escuela de Filosofía y Literatura, la Escuela de Ciencias Naturales y la Escuela de Medicina. No existía la Facultad de Teología pues los sacerdotes se educaban en los seminarios (...). La Facultad de Medicina era sin duda la mejor dotada y al frente de ella trabajaban profesores, que habían hecho en Europa sus exámenes de Estado, en París, principalmente.” La disciplina era rigurosa con calabozo y expulsión. La universidad tenía tres profesores permanentes y 43 catedráticos. “A nuestra universidad asistían casi todos sin excepción, jóvenes liberales y de tendencia radical, y por ello era muy aborrecida por la mayoría de la gente retrograda. Librepensadores en su mayoría en cuanto a cuestiones religiosas, de izquierda en política nuestros estudiantes se daban abnegadamente a su partido al estallar las guerras civiles”¹⁷

Los cambios a partir de la Constitución de 1886 y el Concordato de 1887, bajo la Regeneración de Rafael Núñez afectaron la universidad, verbi gratia: el profesor Ernst Roethlisberger abandonó la universidad por la intolerancia religiosa. Además cada una de las escuelas de la Universidad Nacional fue entregada a los ministerios. En el campo epistemológico la intelectualidad asumió la ciencia desde el positivismo, pero en eclecticismo con el pensamiento católico conservador. La universidad se anquilosó, mientras la revolución de la electricidad, concreto y acero extendía su onda expansiva por el globo. La universidad no se relaciona con el avance profundo de la termodinámica, la química, tampoco con las nacientes ciencias sociales: sociología, antropología, psicología...

Sin embargo, el hecho más importante, fue la vieja aspiración de Mariano Ospina y de José Ignacio Márquez: la formación de la Escuela de Minas. La institución se erigió en Antioquia -1887- interesada en superar la consabida tradición de abogados, médicos y curas, para hacer posible el desarrollo empresarial e industrial.¹⁸ La Escuela de Minas buscó la formación de empresarios. Era necesaria la ética secular para superar la moralidad católica, anacrónica para el naciente mundo burgués. El ingeniero Alejandro López, hacia 1924, sostenía: “La nueva orientación de la Escuela de Minas entraña y desarrolla la educación cívica: el individuo orientado hacia el servicio público... La nueva orientación no excluye la búsqueda de las conveniencias o provechos

¹⁷ *Testimonio sobre la Universidad Nacional de los Estados Unidos de Colombia*. Ernst Rothliberger. Tomado de Argumentos, Op.cit. p. 265 y 266.

¹⁸ Alberto Mayor Mora en *Ética, trabajo y productividad en Antioquia* (Bogotá: Ediciones Tercer Mundo, 1984) expone los problemas que se afrontaron para hacer posible la formación de una élite industrial y técnica, al mismo tiempo las dificultades para hacer posible los obreros y trabajadores. A su vez, Frank Safford en el *Ideal de lo práctico: el desafío de formar una élite industrial y empresarial en Colombia*. (Bogotá: Empresa Editorial Universidad Nacional. El Ancora Editores, 1989) señala las vicisitudes al tratar de cambiar la herencia del *ethos* del trabajo en la tradición hispánica. Frank Safford muestra como la formación de una mentalidad burguesa e industrial es un trabajo arduo, pues la cultura tradicional constituye un obstáculo para la mentalidad empresarial e industrial.

personales, pero sometidas al bien social” La Escuela de Minas lucha y forma un tipo de empresario nacional basado no en la intuición, la audacia y el empirismo, sino en datos científicamente analizados y propuestas técnicamente posibles.” No fue en vano el ensayo de la Escuela de Minas pues sus egresados fueron fundadores y gerentes de buena parte de las empresas e industrias, como se puede apreciar en la obra citada de Alberto Mayor Mora.

Frente a una atmósfera de intolerancia, a partir de 1886 se establecen universidades de carácter privado, como el Externado. Pocos años después de la Guerra de los Mil Días, en 1912, la Universidad Republicana es creada, luego cambiaría su denominación por el de Universidad Libre. Sin embargo, durante la Regeneración la institución consagrada a la formación de la juventud fue el Colegio del Rosario, dirigido por Rafael María Carrasquilla. La escuela rosarista polemizó contra el positivismo, el pragmatismo, la filosofía de la ciencia natural, la ciencia relativista o post-newtoniana, contra el darwinismo y contra la filosofía alemana. El norte en las ideas fue la filosofía neotomista, cultivada en el Colegio del Rosario desde la Colonia de acuerdo con el Concordato que ordena que “la educación se organizará en conformidad con los dogmas de la moralidad católica”.¹⁹

III

El manifiesto a *La juventud argentina de Córdoba a los hombres libres de Sud América*,²⁰ en 1918, estremece la vida universitaria hispanoamericana, frente a la “dominación monárquica y monástica” de los profesores y la opresión clerical. Los centros de educación superior de las repúblicas hispanas han sido anacrónicos, pues son reflejos de sociedades decadentes. “Los métodos docentes estaban viciados de un estrecho dogmatismo, contribuyendo a mantener a la Universidad apartada de la ciencia y las disciplinas modernas.”

Hacia la tercera década del siglo XX Hispanoamérica entró al mercado mundial. En Colombia, entre 1924-1929, la modernización extendió su onda expansiva. El petróleo, el automóvil, las obras de infraestructura, los conflictos en la United Fruit Company, el Banco de la República, la acelerada emigración del campo y, la urbanización anárquica, crearon una nueva geografía en las ideas. Las estructuras comunitarias, organizada en torno al cura, el alcalde y el político, comenzaron su declive, para dar lugar a las relaciones sociales, desde el común denominador del capital. Por otra parte el venir a menos del “cesarismo democrático” que se había instalado

¹⁹ En *La filosofía en Colombia, modernidad y conflicto*, (Rosario-Argentina. Laborde Editores. 2000), Manuel Guillermo Rodríguez, analiza en el capítulo XI, intitulado *El crisol de la patria, la escuela rosarista* la formación que se implementó en el Colegio del Rosario (Bogotá) en el periodo conocido con el nombre de la Regeneración. p.193-214.

²⁰ *La reforma universitaria*. (1998) Dardo Cuneo. Caracas. Biblioteca Ayacucho.

en América Latina con Porfirio Díaz en México, Julio Argentino Roca en Argentina y Rafael Núñez, gestor del retroprogresismo, en Colombia.

En realidad, el Siglo XX se había iniciado con la crisis científica del mecanismo-materialista y las nuevas tendencias: la teoría atómica, la mecánica ondulatoria, la teoría de la relatividad. A su vez, en el período de entreguerras, en el ámbito filosófico el positivismo lógico, la fenomenología y la teoría crítica produjeron una nueva comprensión de la ciencia y la sociedad. No obstante, la ciencia y la filosofía, en los centros de educación superior en Colombia flotaban en el desconocimiento y desinterés por la ciencia y en el pensamiento filosófico de la neoescolástica. El segundo ciclo positivista, a diferencia del primer positivismo de Augusto Comte y Claude Bernard, tan ligado a la biología, relacionado con la “logística”, las “formulaciones matemática” el “pensar funcional”, a diferencia del “pensar predicativo” se desconocía. Empirismo lógico, funcionalismo, sociometría, psicometría, economía, modelos estructuralistas y formulaciones matemáticas tardarían en llegar a las universidades colombianas.

En 1933, Germán Arciniegas propuso un proyecto de ley orgánica que formuló la autonomía universitaria. Arciniegas tenía como referencia las universidades inglesas y norteamericanas caracterizadas por la autonomía absoluta. La propuesta de la autonomía académica, administrativa y financiera no prosperó, pues en el caso de los centros de educación superior en Colombia, desde su establecimiento, han estado bajo el control del Estado, dado el temor de que al conceder autonomía absoluta a la universidad pública, ésta puede tomar un rumbo peligroso.

Es significativo que, en 1935, se haya fundado la Escuela Normal Superior,²¹ dirigida por Francisco Socarrás. Esta institución se estableció para la formación de “maestros de maestros”, en métodos de investigación y métodos de enseñanza. La Escuela Normal superior no estuvo interesada en la formación de instructores. Dicho establecimiento inició las ciencias sociales: economía, sociología, arqueología, etnología, estudios que no se agotaron en las teorías sino que se engarzaron con la investigación y la praxis.

Mediante la Ley 68 de 1935 se ordenó la construcción de la Ciudad Universitaria (Bogotá), y la integraron las dispersas escuelas, a la que se había condenado la Universidad Nacional desde la Regeneración. Ya, en el año de 1924, en Colombia el *Mensaje de la juventud a los miembros de la misión pedagógica* planteaba como no existe campo para las ciencias sociales, tampoco para la filosofía: “Existe en Colombia la Universidad Nacional, y es en ella, por su definición y por sus miras, en donde debe elaborarse con más amplitud la cultura patria y en donde más intensamente hayan de cultivarse los altos estudios. Pero he aquí que la Nación, sin haber cumplido en su plenitud ese deber primordial, y de acuerdo con los gobiernos seccionales, se empeña hoy en sostener una multitud de escuelas universitarias, libres de todo control, ajenas

²¹ Ver: *Virginia Gutiérrez de Pineda. Una vida de pasión e investigación.* Carlos Alfonso Low- Martha Cecilia Herrera. Bogotá. Boletín Bibliográfico del Banco de la República. Volumen XXIV.1987.

a toda corriente nueva de pensamiento, sin material de enseñanza, sin laboratorios, sin bibliotecas, sin gabinetes, sin orientaciones, sin profesorado y casi sin estudiantes, en las cuales se pierden valiosos esfuerzos, muy dignos de mejor suerte”²²

Una vez más apareció el tema álgido de la autonomía. Gerardo Molina anotó: “una autonomía relativa que nos permita lograr en la Universidad Nacional un mayor equilibrio orgánico entre la ciudadanía que sostiene su existencia, el gobierno nacional que lo dirige y el profesorado y los estudiantes que la forman, impidiendo así hasta donde sea posible que a ninguno de sus poderes o elementos prevalezca en absoluto sobre los demás, y dándoles a todos la oportunidad de expresarse y de buscar su propio desenvolvimiento...”²³ La Universidad Nacional no dejaba de estar bajo la jurisdicción del Estado.

Arquitectura, veterinaria, agronomía, química, filosofía, economía, administración se abrieron como departamentos, a su vez en la Universidad Nacional hubo espacio para la filosofía del derecho, el marxismo y el psicoanálisis... Se efectuaron cambios en los métodos de enseñanza, se elevó el contenido científico de la enseñanza para superar la formación memorística y estímulo para investigación. La figura del profesor de planta y de dedicación exclusiva emergió, la extensión cultural y el bienestar universitario surgieron. El laboratorio de psicopedagogía hizo posible las pruebas de ingreso.

Por otra parte, a partir de 1936 se fundan universidades públicas, pero mucho más universidades privadas: la Universidad Pontificia Bolivariana (fortaleza del catolicismo), la Universidad del Atlántico, fundada por Julio Enrique Blanco en 1940, la Universidad del Valle inicia labores en 1945, la Universidad Industrial de Santander 1948 (Ingeniería mecánica, eléctrica y química), la Universidad de los Andes 1948 (con la idea de formar una élite académica y técnica (universidad privada de carácter laico), Universidad Julio Arboleda (del humanismo cristiano)...

Mientras la reforma universitaria en México o en Argentina se caracterizó por la relación entre la universidad y la sociedad, no sucedió lo mismo en Colombia. “La “reforma” dejó de ser una tarea, una transformación del cuerpo y alma de la universidad, para convertirse en una pequeña misión de construcción de edificios o de “dejar hacer” en la cátedra y en los laboratorios... Pero... dentro de los nuevos edificios y dentro de la organización material unificada, siguió viviendo la vieja universidad, el viejo sentido profesionalista y las viejas escuelas amuralladas. No bastó reunir las facultades para que hicieran vida orgánica y adquiriesen unidad espiritual. Cada escuela siguió siendo -por debajo de las directivas únicas- una isla impermeable y gredosa, sin espíritu universitario, sin interés científico, sin preocupación social”²⁴

²² La reforma universitaria. Ob cit. p. 57.

²³ Gerardo Molina. *Pasado y presente de la autonomía universitaria*. Revista Aquelarre. Op.cit. p. 46.

²⁴ Antonio García Nobsa. *La universidad colombiana y la crisis nacional*. Revista Aquelarre. Op. cit., p 28.

Luego del 9 de abril de 1948 fue cerrada la Escuela Normal Superior. La universidad pública retrocedió y, durante el gobierno militar -1954-1957- fue intervenida y, prácticamente derogado el estatuto orgánico de 1935. Es significativa la lucidez de Abel Naranjo Villegas, ya que contrasta con la actitud de los rectores como funcionarios nombrados por el clientelismo y la politiquería y, no como representantes de comunidades académicas. A raíz de los asesinatos de estudiantes, acaecidos el 8 y 9 de junio de 1954, el presidente, teniente general Gustavo Rojas Pinilla llama por teléfono y pregunta a Abel Naranjo Villegas: “Dígame una cosa, doctor Naranjo; al fin ¿cuántas fueron las bajas del 8 y 9 de junio? –Sofrenando su justa indignación, el profesor Naranjo Villegas lanzó una respuesta memorable: -En el estricto sentido del vocablo, no hubo una sola baja, señor presidente. Bajas hay cuando se enfrentan dos contingentes armados para librar una batalla. Pero lo que hubo aquellos días fue, primero el asesinato de una estudiante inermes, y al día siguiente la masacre a mansalva de trece muchachos cuyas únicas armas eran los libros y banderas que portaban en su pacífica marcha hacia la casa presidencial.”²⁵ Luego de una fría despedida, Abel Naranjo Villegas se dirigió a la universidad pero ya no era rector, pues había sido destituido. En su lugar fue nombrado un rudo militar.

En 1957, el gobierno de la Junta Militar devolvió a la universidad la semiautonomía. Mediante el decreto 0136 de 1958 reforma el Consejo Directivo de las universidades (representantes del gobierno: ministro de educación y de hacienda, estudiantes, profesores, ex alumnos, corporaciones científicas, la iglesia). La Ley 68 de 1963, en el gobierno de Guillermo León Valencia, sintetizó la reforma de 1935 y las disposiciones de la Junta Militar y confirmó la presencia de la Iglesia y de las corporaciones científicas.

La universidad de los años 60 se encuentra en la encrucijada tecnológica del computador, el lenguaje de los media y la tendencia social de la homogenización de las masas; la revolución cubana, el mayo de 1968 y el movimiento contra la guerra de Viet Nam. En Colombia la crisis política se intensificó a partir de las elecciones presidenciales de los años setenta y, el nacimiento de un nuevo grupo guerrillero, el M-19. Los vientos llegan a la universidad, de China, URSS, Cuba o Europa y de los EEUU. La universidad es concebida como el espacio para forjar la transformación social. No obstante, en la sociedad ante el “supuesto peligro de la revolución” lo que se consigue no es el cambio en la sociedad, sino el ascenso del individualismo y la atomización y el continuo enfrentamiento entre las “fuerzas del orden” y los “estudiantes revoltosos”.

Los estudiantes pugnarían por la derogación del Estatuto Orgánico. Las luchas universitarias están unidas a la autonomía (tema álgido porque el Estado no deja de tutelar a la universidad), el cogobierno (tan difícil y tan combativo), la libertad de cátedra (atacada por la Iglesia y los conservadores), la educación gratuita (a la cual el Estado hostiliza continuamente), la elección de autoridades universitarias (tema que

²⁵ *Abel Naranjo Villegas, un intérprete de realidades.* Numa Armando Gil. **En** Pioneros de la filosofía moderna en Colombia. (Siglo XX), (2008), Bogotá. Ibáñez. p. 126-127.

se desvía), la democratización (cuestión álgida en un medio en que se niega o no hay interés por participar) y, la utopía de una transformación de la sociedad.

A partir del Frente Nacional hay alejamiento entre los estudiantes y el Estado, aunque en un principio hubo acercamiento porque los estudiantes contribuyeron al derrumbamiento de la dictadura. Más pronto terminó la luna de miel, a raíz del Plan Atcon, la Doctrina Keneddy, las Fundaciones, las Misiones Norteamericanas, el Plan básico (las universidades debían recibir instrucciones de organismos norteamericanos). Más el hecho que constituyó la ruptura y el fin de la extraterritorialidad fue la entrada de los tanques de guerra a la Ciudad Universitaria “La Universidad no será más instrumento de subversión, los estudiantes serán tratados de la misma manera que los grupos subversivos que operan en el país” anunció Lleras Restrepo en 1969. El estudiantado, durante los años 70 y 80 fue blanco de la lucha antiguerrillera, la guerra sucia y el terrorismo de Estado. Algunos de ellos fueron asesinados, detenidos arbitrariamente o desaparecidos, de otros ni siquiera sus nombres han podido alimentar lo que debe ser la memoria colectiva del movimiento estudiantil.

Una nueva reforma educativa la Ley 30 de 1992 asumió la “autonomía universitaria”, pero al mismo tiempo la inspección y vigilancia. Un punto de disputa ha sido la composición del Consejo Superior, constituido por 9 miembros de los cuales 6 no pertenecen a las universidades, cuestión proclive a la heteronomía y que favorece el clientelismo. En efecto, la elección de los rectores queda en manos de los representantes del presidente, del ministro de educación, del gobernador del departamento, de los gremios económicos, de los exalumnos, de los exrectores, de la comunidad académica. Los profesores y estudiantes solamente cuentan con dos votos. En la práctica la composición del Consejo Superior ha dado lugar al clientelismo. Un segundo punto destacable de la Ley 30 es la financiación parcial de la universidad por parte del Estado, hecho que obliga a las instituciones a conseguir recursos. Además, el Estado incumple lo establecido, verbi gratia, en 2011 el Estado no transfirió 712.000 millones de pesos a los centros de educación superior, cuestión de afujías en las universidades. En cuanto a las matrículas de los estudiantes se acompañaron con las líneas de crédito y, el bienestar universitario es restringido, cercano a la extinción de cafeterías y residencias. La Ley 30 de 1992 y el decreto 1444 abren el campo para las especializaciones, las maestrías y los doctorados. Sin embargo, si bien es cierto que se buscó una mayor formación en el profesorado se hizo evidente la “escalera social”. La labor con los estudiantes es abandonada porque para los profesores es prioritaria su preparación. Además, al abrirse los posgrados los profesores de planta dejaron, en cierto modo, a los pregrados. La investigación de acuerdo a los parámetros internacionales.²⁶La

²⁶ Oscar Varsavsky en *Ciencia, política y cientificismo* (1969) Buenos Aires. Centro Editor América Latina, traza el papel del investigador, convertido en un científico, para quien la ciencia ha dejado de ser una aventura creativa y se transforma en una inversión rentable. El papel del científico es alcanzar las investigaciones exitosas (computadores, antibióticos, productos genéticos, armas...). El objetivo del científico es el “conocimiento útil” para la sociedad. Como consecuencia no hay la famosa libertad de

“producción intelectual” planteada como un estímulo a los investigadores se desvirtuó en la “feria de puntos”. Continuó la movilización estudiantil contra el Plan Nacional de Desarrollo, contra la Ley 012 que reglamenta la educación, contra el presupuesto asignado en el Decreto 2566, contra el Decreto 3545 del pasivo pensional. La militarización de las universidades no se hizo esperar y la muerte de estudiantes fue una constante, al mismo tiempo el crecimiento de las universidades privadas.

El neoliberalismo iniciado en Chile, luego del golpe contra la Unidad Popular, en 1973, dispuso la privatización de la educación y su conversión en un negocio más. Según Milton Friedman la educación debe pasar al interés privado. Ya en 1981, en Chile, Augusto Pinochet impuso la privatización. Más la cuestión de la reforma educativa no se queda en el Sur. No se puede olvidar que el movimiento estudiantil después de la caída del socialismo real-1991- cae en la globalización y, en las reglas del “fin de la historia” escrito por Estados Unidos, en el denominado “Washington Consens”-1989. Bajo el dictado de los grandes capitales extranjeros los gobiernos privatizan lo que antes pertenecía a todos: vías de transporte, medios de comunicación, instituciones culturales, el agua, la energía, salud, la alimentación mundial y, lógicamente a la universidad le ha llegado el turno... El proyecto Bolonia, en la Unión Europea, orienta la universidad hacia el servicio de la empresa. Por otra parte, la tendencia en los últimos tiempos es la flexibilización laboral. Para los profesores de planta esa precarización se manifiesta en el aumento del número de clases *per capita*, en las dificultades laborales, ocasionadas por la superpoblación estudiantil, en las exigencias y presiones para conseguir recursos económicos, en las sobrecargas impuestas para efectuar investigaciones por decreto y vender servicios. Sin embargo, los dolientes son los profesores ocasionales y catedráticos: contratos por cuatro meses en cada período académico, remuneraciones paupérrimas, sobrecarga laboral, sin prestaciones sociales,

investigación. Las fuerzas que motivan la investigación no son las del genio ni la libertad de pensamiento. En general, para los graduados de los “países subdesarrollados” el camino a seguir debe acomodarse a las becas y a la paciencia. Cuando alcanzan la beca les enseñan las técnicas de trabajo, elaboración de *papers*, les asignan un tema de investigación. Con el tiempo si tienen suficientes *papers* llegan a ser *referee* (árbitro). Profesan el positivismo, por lo tanto, en sus trabajos de investigación no hay rastros ni de enajenación ni alienación.

En las universidades de los “países subdesarrollados” luchan por los tiquetes para los viajes a congresos internacionales, sufren la ansiedad por publicar en revistas internacionales (indexadas), padecen por la clasificación del *ranking* de Colciencias, se enferman porque no les reconocen los “puntos por producción intelectual”, la cual lógicamente es un estímulo salarial. De esta manera el científico se adapta al mercado científico, patrocinado por fundaciones como Kellogg, Rockefeller, Guggenheim, corporaciones industriales, empresas... dadas la insuficiencia de los fondos de las universidades subdesarrolladas, en las que desgraciadamente trabajan. El científico renuncia a preocuparse por el significado social de su actividad, desvinculada de los asuntos políticos, y, se entrega de lleno a su “carrera”, aceptando valores y normas de los centros internacionales y, pendiente de los “15 puntos” que debe asignarle el “comité de evaluación curricular” por cada *paper*. Este hecho lleva a que los profesores no escriban libros, pues tal trabajo debe ser enviado a evaluación y, es posible que no se apruebe, dada las disputas profesoraes y, un libro solo concede 18 puntos... Pablo Arango en *La farsa de las publicaciones universitarias* (El malpensante Nro 97. Mayo de 2009) describe lo que ocurre con la “producción intelectual” en las universidades.

inestabilidad absoluta y sin incentivos para participación en la vida universitaria, pues se les contrata para “dictar clase”. Asimismo, la docencia y la investigación²⁷ se han convertido en fuente de recursos económicos de un reducido grupo de sus profesores de planta que venden servicios o son consultores.

La transformación de la educación superior en una “mercancía educativa” es un objetivo y horizonte para entender la globalización. El Acuerdo General sobre el Comercio de Servicios (Gats), en 2000 trazó el camino: 1) la ofertas transfronteriza (consiste en la provisión transnacional del servicio sin que haya movimiento físico del consumidor. 2) el consumo en el extranjero (consiste en la provisión del servicio a través del movimiento transnacional del consumidor), 3) presencia comercial (consiste en que el productor privado de educación superior establece sucursales en el extranjero con el fin de vender sus servicios, 4) presencia de personal (consiste en la des-localización temporal en el extranjero de proveedores de servicios en determinados países, sean ellos profesionales o investigadores.

El proyecto de reforma de ley 112 de 2011 pretende: formar un hombre pragmático y empresarial, es decir la universidad al servicio de la empresa y del capital privado. Frente a esto los estudiantes de las 32 universidades públicas y de universidades privadas, iniciaron el movimiento para que se retirara el proyecto de ley del Congreso de la República, por ser inconsulto y, porque se sigue en el camino de la privatización, que consiste en que las universidades públicas se acojan a la lógica de los negocios. La autonomía, la financiación de la universidad y los derechos pecuniarios de los estudiantes fueron el caballito de batalla. En cierto modo los estudiantes afirman *statu quo* pues ¿qué es lo que pretende el estudiantado? ¿Tan sólo lucha por la financiación de la universidad y la educación gratis? ¿El ideal es la transformación de la sociedad o el acomodamiento al mundo neoliberal?

A modo de conclusión

Al indagar el hondo pozo del pasado –Siglo XVII- es evidente que las universidades fueron fundadas por las comunidades religiosas, como parte del Estado Absolutista español. Tardíamente, a finales en el Siglo XVIII, se concibió la universidad pública, de acuerdo con las necesidades y problemas de la sociedad. Más fue con la instauración de la república –Siglo XIX- que se gestaron las primeras universidades públicas. No le fue fácil a los centros de educación superior superar la herencia de la tradición, pues no pudieron desenredar la maraña ideológica y los conflictos heredados de la Colonia.

²⁷ No hay la famosa *libertad de investigación*. La investigación no es un quehacer libre en las universidades, porque bien la universidad, las empresas o el Estado dicen que se debe investigar, que se apoya y tácitamente que campos no se deben tocar. Es el caso de las investigaciones en ciencias sociales, que tiene por “objeto problemas y cuestiones sensibles” a la sociedad civil o al Estado. Hay obstáculos, peligros y dificultades enormes para la investigación al interior de la sociedad en cualquier campo del conocimiento.

En el Siglo XX, a partir del movimiento de Córdoba (1918) se plasma la aspiración de un nuevo espíritu y, las universidades públicas nacen y crecen en las capitales de los departamentos, al mismo tiempo que crecen las universidades privadas, de tal modo que en 2011 existen 288 universidades de las cuales 32 son de carácter público.

Si se cierne, a través del tamiz de la historia, emergen los puntos problemáticos de los centros de educación superior: *la universidad privada, la autonomía, la red universitaria, la profesionalización, las cátedras, el conocimiento, la relación de la universidad con la sociedad y, por último, la competencia entre la universidad privada y la universidad pública.*

La universidad es un bien público y el gran interrogante es saber si hay condiciones para que un bien público pueda ser producido por la *universidad privada*.²⁸ No es desconocido que la esencia de la *universidad privada* es el *particularismo* o sea, la ideología según la cual lo esencial en la sociedad es el pertenecer a determinada clase que permita pagar matrícula alta. De ahí que, en las universidades privadas las relaciones del individuo y la sociedad civil y del individuo con el Estado se configuran como relaciones de tipo privado. Por lo tanto, la sociedad civil es desvirtuada, pues en ella no se busca la realización del interés público, sino la particularidad de la clase social. En las universidades privadas -tanto clericales, aristócratas o populares- hay poco interés por la ciencia, dado que por razones ideológicas lo cardinal es la “destreza” y el afán de lucro.

Curiosamente, las universidades privadas no ofrecen las “carreras ciencias básicas”. La universidad privada ha estancado la expansión del sector público, degrada los salarios de los profesores universitarios y actúa de forma benigna y premeditada en la regulación del sector privado. Además, la comunidad académica de los profesores en las universidades privadas está conformada por escasos profesores de planta y de dedicación exclusiva. No sobra decir que el sector privado se ahorra la formación de sus propios cuadros, aprovechándose de todo el conocimiento y la formación de la universidad pública. Por lo demás, la universidad privada no está en condiciones por razones financieras, y no puede estarlo, de contratar a profesores que viven solo de la investigación y la enseñanza. Más el colmo de los absurdos es sostener que la universidad privada sea subvencionada por el Estado, pues a éste le compete el fomento de la universidad pública. Las tareas del Estado con la universidad privada son la regulación y la vigilancia. El Estado debe velar por la calidad de los servicios que presta la universidad privada, pues lo que se sabe es que, en general, las instituciones educativas privadas de carácter superior no son más que fábricas de diplomas-basura.

Un segundo punto de reflexión es la *autonomía* de la universidad pública, en tiempos de la globalización hegemónica. Ante este hecho, la universidad necesita de una globalización alternativa. Mientras la globalización hegemónica diluye el concepto de Nación, la

²⁸ *Diez tesis sobre el tema: Universidad privada y desarrollo* en un conjunto de ensayos bajo el nombre *Universidad y cultura*, publicados en *Hispanoamérica: Imágenes y perspectivas*. (1979) Bogotá. Editorial Temis. p. 252-264

universidad debe mantener la “lucidez” para no caer en los contextos globales sin proyecto nacional. No puede borrarse de la memoria que la universidad está profundamente relacionada, desde su creación, con el proyecto de Nación. Si bien hoy en día la universidad está en “crisis” esto no significa que abandone el ideal de autonomía para reformarse por sí misma y, que las reformas dependan de la globalización neoliberal.

Por lo demás, hay escollos en la autonomía. Un primer obstáculo está dado por el carácter napoleónico de las universidades, en tanto que desde la fundación las universidades están bajo el control del poder ejecutivo, mediante los Consejos Superiores, cuya composición lleva a la heteronomía y al clientelismo en los centros de educación superior. Más la cuestión de la autonomía no se agota en la administración, pues la universidad pública depende para su financiación del Estado que practica la “mezquindad” en los presupuestos y transferencias. A la vez, la universidad no puede caer en la “minoría de edad” que no haga realidad su propia organización, estructura, definición de gastos y políticas culturales. Además, al decir de Carlos García Prada, en el año de 1935, cuando se elaboró el proyecto de ley 68: “La autonomía absoluta es mitigada porque en un país como el nuestro es un señuelo revolucionario y romántico, que no conduce sino al fracaso y la muerte.”

Otro ítem de análisis está dado por el hecho que las universidades públicas fueron creadas por iniciativas de municipios, departamentos o la nación y, deben superar la “competencia” en que se han incrustado. Si bien los centros de educación superior son autónomos y aislados no pueden caer en la competencia (*ranking*). La construcción de una *red pública* de universidades públicas debe compartir recursos y equipamientos, movilidad de estudiantes y profesores, estandarización de planes de estudio, organización de calendarios escolares y sistemas de evaluación. La red de universidades públicas debe concebirse desde el común denominador que la educación es un bien público. No obstante, la idea de la red universitaria no es fácil, pues ni siquiera en el interior de las universidades dable crear una verdadera red, dada la enorme segmentación de departamentos, facultades, profesores, etc.

Asunto problemático es la *formación en profesiones*, dado que el estudiante que entra a la universidad no puede elegir, ya que el “primiparo” se matricula directamente en una carrera. Carlos Quijano, quien lideró las luchas estudiantiles en el Uruguay, en 1928, reflexionó sobre esta cuestión: “¿Qué características presenta la Universidad actual? Su característica esencial es ésta: la Universidad hace abogados, médicos, ingenieros, etc. Nada más. Es -según la archiconocida frase- una “fábrica de profesionales”. El Estado garantiza a la sociedad que el señor A. puede curar enfermedades; que el señor B. ha llenado satisfactoriamente los requisitos exigidos para defender pleitos; que el señor C. ha estudiado para construir puentes.”²⁹ Nadie niega que la sociedad necesita profesionales pero la universidad debe ser un centro de cultura. En un país como

²⁹ *La reforma universitaria*, ed. cit. p.259

Colombia la profesionalización lleva a que los jóvenes se especialicen tempranamente, con la consecuencia que los universitarios no aprenden a leer ni escribir, desprecian las humanidades que confunden con “costuras” y revelan fallas en matemáticas elementales. Vale cuestionarse ¿cuál es la formación en la universidad de hoy? El sentido universitario no se agota en la formación profesional como en general tiende a pensarse. Darcy Ribeyro propuso frente al problema de la profesionalización en la universidad latinoamericana: “...un nuevo modelo de ensamble de la universidad, que pretende reordenarla como una estructura integrada con tres tipos de componentes. Tales son : a) Los Institutos Centrales, concebidos como entidades dedicadas a la docencia y la investigación en los campos del saber humano, b) las Facultades Profesionales organizadas para tomar estudiantes que ya cuentan con una formación universitaria básica y dictarles cursos de entrenamiento profesional y de especialización en el trabajo; c) Los Órganos Complementarios instituidos para prestar servicios a toda la comunidad universitaria y para poner a la universidad en contacto con los globalidad social.” De esta manera los Institutos Centrales cultivan la ciencia, el arte, el saber para cualquier profesión, las Facultades se dedican a la enseñanza de las ciencias aplicadas que alcanzaron el desarrollo de disciplinas universitarias. Los Órganos Complementarios proveen a la comunidad universitaria los servicios de información, difusión, edición, asistencia y deportes.”³⁰

“Las universidades han sido hasta aquí el refugio secular de los mediocres, la renta de los ignorantes, la hospitalización de los inválidos y –lo que es peor aún- el lugar en donde todas las formas de tiranizar y de insensibilizar hallaron la cátedra que la dictara” plantearon los estudiantes de Córdoba en 1918, afirmaciones que problematizan *las cátedras*. Mucho más porque para ser profesor universitario, en Colombia, lo único que se exige es tener un título y, no hay formación pedagógica. Por lo demás, los criterios de selección de los profesores son subjetivos y, cuando aparecen las convocatorias, en general, ya se sabe quién es el elegido. No cuentan las universidades con un sistema de selección profesoral blindado de la politiquería y, peor aún, después que el profesor ha sido nombrado de planta, por más abusivo y así no estudie, no puede ser despedido. Otro asunto, la cuestión de las cátedras es crítica, pues vale preguntar que sin espíritu científico, sin centros de investigación³¹, sin vocación docente, sin profesorado profesional, ¿cómo funciona la libertad de cátedra y qué sentido tiene? Muchas cátedras se ejercen por *hobby*, no corresponden a la perspectiva de la ciencia sino del casuismo, del espíritu artesanal de quien solo desea ejercer un oficio. Además se olvida que la *función del profesor* no es la de ser apóstol, es decir, quien divulga una doctrina. Tampoco difundir las “*modas*”, como si fueran nuevas verdades. Mucho menos que los estudiantes aprendan a repetir lo que se les enseña. Lo válido del profesor es poner en duda las cosas, no aceptar doctrinas, ser crítico. El

³⁰ Darcy Ribeiro, op.cit. p. 105.

³¹ La farsa de la “investigación científica” engendra el *Investigador Farinelli*, entiéndase: aquel que ni lo sabe hacer, ni lo puede hacer y habla todo el tiempo de ello.

mismo saber que se transmite en las universidades supone ponerse permanentemente en tela de juicio, pues de lo contrario se convierte en dogma, en artículo de fe.

Quien estudia en la Universidad no puede convertirse en un “bárbaro” y, que como un ciclope ve por su único ojo. La formación conjuga tres elementos: *trabajo* como la capacidad de laborar de acuerdo con la ciencia, el saber o el arte; *lenguaje*: la capacidad -hablar y escuchar, leer y escribir- en un idioma propio y extranjero; *interacción*, es decir, el obrar en el espacio público-político.

Un espacio de reflexión en la universidad es el conocimiento. En primer lugar, el conocimiento es uno de los temas centrales en la universidad ya que el conocimiento universitario –o sea el conocimiento científico- ha sido el único conocimiento válido a lo largo de los siglos. Tal concepción, desde tiempos coloniales ha llevado al epistemicidio, es decir, a la incomprensión y el desprecio del conocimiento de los pueblos americanos. Uno de los tantos ejemplos, es la sapiencia hidráulica que poseían los pueblos latinoamericanos en el manejo de aguas en tiempos de invierno y de sequía. En segundo lugar, la universidad como tal no relaciona el conocimiento universitario con el conocimiento de las comunidades. De esta manera, la universidad imparte el conocimiento científico, haciendo abstracción del conocimiento comunitario. Hay un muro entre el conocimiento científico y el conocimiento más allá de los muros de la academia. Como secuela, cuando el estudiante llega a la universidad existe la certidumbre que es una *tabula rasa*, en la que hay que imprimir el conocimiento verdadero. Con esta imagen del conocimiento científico se desconoce la cultura de los pueblos. En tercer lugar, el conocimiento preuniversitario de los “primiparos” no encuentra interacción con el “conocimiento científico” impartido por los centros de educación superior. La ecología de saberes es necesaria para una convivencia activa de los saberes, un diálogo que permita enriquecer el conocimiento científico con el conocimiento práctico y útil.³²

La peste del olvido no puede caer en los planteamientos del arzobispo Caballero y Góngora cuando, en tiempos coloniales, planteó la relación de la universidad y la sociedad, e inquirió la necesidad de las ciencias útiles y la reorganización de la sociedad. Ante esa propuesta, a más de doscientos años, es válido preguntar: ¿los centros de educación superior transmiten como ideal del profesional, el principio de que la sociedad es un mercado y el título profesional un medio para ejercer la explotación individualista y comercial? ¿Los estudios universitarios continuarán confinados en un país caracterizado por la exportación de materias primas y la importación de productos elaborados? ¿La universidad, ante la nueva revolución tecnológica, se quedará en el espíritu artesanal de formar técnicos en biotecnología? ¿Continuará el país sin la

³² Ver: Boaventura de Sousa Santos en *La universidad en el siglo XXI. Para una reforma universitaria y emancipadora de la universidad* (2004). México. Universidad Nacional Autónoma de México. En la primera parte del texto está bosquejado el problema del conocimiento científico y los muros que crean las universidades frente al conocimiento desescolarizado.

industrialización del carbón, del oro, del coltán y del níquel... y adjudicando las materias primas a las multinacionales?

Es necesaria la formación de científicos y genetistas que creen plantas y ganados adaptados al trópico e ingenieros que forjen máquinas y procesos intensivos para el trabajo en la zona ecuatorial, ingenieros civiles que hagan buenas vías de comunicación, ingenieros que creen fuentes alternas de energía, científicos sociales que esclarezcan la relaciones del individuo, la sociedad civil y el Estado, en una atmósfera que no ha podido superar la violencia contra el hombre y la naturaleza. Por otra parte, la universidad debe superar el aislamiento de la escuela pública, es decir debe vincular la educación básica y secundaria: profusión y difusión del saber pedagógico, investigación educativa y formación de docentes. Otra relación es la de universidad e industria. Con ello se plantea la concordancia entre la universidad y el sector capitalista privado en cuanto consumidor o destinatario de los servicios prestados por la universidad. La universidad no puede caer en la asfixia financiera que la obligue a recurrir a la privatización de sus funciones para compensar los magros presupuestos.

Asimismo la investigación de la universidad debe ser libre, es decir que no puede depender del capital del sector público o del Estado. No se excluye la interacción con el medio empresarial. Lo importante es que la universidad conserve la autonomía. Ante todo la relación de la universidad con la sociedad debe ser asumida porque la universidad acepta las demandas sociales, “especialmente aquellas originadas en grupos sociales que no tienen el poder para imponerlas”, al decir de Boaventura de Sousa.

Finalmente, la competencia que se establece entre la universidad privada y la universidad pública no es de calidad y de capacidad de servicio sino competencia comercial entre empresas que producen profesionales concurrentes a distintos sectores de la sociedad civil y del Estado. La universidad estatal se ve continuamente perturbada por la politización de los estudiantes, que cuestionan tanto a la sociedad civil y al Estado; mientras en la universidad privada tranquilamente transcurre la instrucción, no se da en ella el cuestionamiento ni la politización. En tiempos recientes se ha generado la inquietud sobre los profesionales que egresan de cada una de las instituciones y las funciones y quehacer de los graduados. Suele decirse: la universidad pública forma para el trabajo mientras que la universidad privada proporciona los “dirigentes”. Por lo demás, quien se titula en determinadas universidades privadas tiene futuro en los puestos de dirección de las empresas sean ya de la sociedad civil o en la alta burocracia del Estado, mientras que los profesionales de las universidades públicas salen a buscar empleo en el duro mercado laboral. A partir de lo anterior, se puede pensar cómo la formación en la universidad pública no tiene como objetivo las destrezas del empresario o dirigentes, mientras que, en algunas universidades privadas -cuyos estudiantes pertenecen a las clases altas- se forma “élite” que por “condición natural” están llamados a los altos “puestos” de dirección tanto en la sociedad civil como en el Estado.

Los siete valores de las nuevas economías red

Gustavo Chamorro Hernández
Universidad del Cauca
gchamorro@unicauca.edu.co

Resumen

El presente texto muestra las características de dos épocas. De un lado la llamada era moderna o de la industrialización y de otro la de la información o red. Los valores que las identifican, sus acercamientos y diferencias que nos permiten hacer una valoración de las mismos en el presente complejo de las sociedades contemporáneas en donde la lucha por el sobrevivir y el bienestar se convierten en una preocupación constante de quienes conviven en ellas.

1. Mundo moderno y sociedad industrial

Para el propósito de este escrito se mencionan algunos aspectos que caracterizan a la sociedad moderna e industrial naciente en la Europa y Estados Unidos de Norteamérica del S. XVIII al S. XX, en el intento de ubicar un contexto que nos permita identificar los procesos de consolidación del llamado espíritu del capitalismo de manera posterior en la arena mundial.

Con la presencia del mundo moderno, asistimos a un nuevo escenario intelectual donde la noción ideológica de *progreso*, se hace presente de forma infinita en el nuevo espacio material y social constituido. El desarrollo y el *progreso* que se plantean de forma ilimitada. Atrás quedó el Régimen con sus características de mundo bajo la autoridad de Dios, de ahora en adelante se empieza a creer en la posibilidad de *fabricar* un mundo del conocimiento de forma infinita que será elaborado y garantizado por la razón. La razón no tiene límites, y ella por excelencia, si la enmarcamos dentro de la *res extensa* es la matemática, para afirmar con Leibniz: *A medida que Dios calcula se hace el mundo.*

El objetivo final de quienes orientan la nueva la sociedad de esta forma, es la de producir sin límites cada día hacia un *mundo mejor* a partir del desarrollo de la técnica. Sin duda, apropiarse de él sin pensar, sin barrera alguna, aquí se sintetiza la ideología del *progreso* con la que se alcanzará el grado de perfectibilidad el hombre.

Es importante hacer alusión al imaginario liberal como referente que acompaña al proceso de construcción individual en la formación del mundo moderno. Como lo ha planteado Jürgen Habermas, hace parte de esa nueva versión de la política y de su aplicación desde lo sociotécnico en donde se sustituye la orientación política de la antigüedad clásica griega, hacia lo justo y lo bueno, por una nueva: la preparación del bienestar individual dentro del orden estatal.

Por su etimología, el término *liberalismo* nos da una idea de libertad, que se logra instalar en las mentes de Occidente, ya que se asocia a una concepción positiva de sus postulados y de los resultados que propone, a pesar de que se perfiló en algún momento de la historia y en particular de la europea y de la norteamericana como revolucionario y emancipador, sustentado desde el proceder sociotécnico que acompaña a su entorno presente.

El liberalismo no es ajeno al actuar sociotécnico. Observamos también la figura del técnico como sujeto sobre una sociedad que es su objeto. Esta última recibe la acción como objeto y por ende, los individuos que la conforman se convierten en lo mismo, en cosas, reduciéndose tanto la sociedad como los individuos en objetos de intervención, campos de aplicación de las técnicas aplicadas por las diferentes disciplinas que se disputarán el nuevo entorno.

Ejemplo de ello lo podemos evidenciar en los estudios que se perfilaron durante algunas décadas para el tercer mundo por parte de científicos norteamericanos como Alex Inquiles, en donde a partir de sus trabajos, querían asimilar y adaptar la fábrica a las relaciones humanas concebidas por los hombres.

Veamos a continuación un himno a la fábrica moderna en el viejo escenario de la sociedad industrial, ésta: “*proporcionará a sus trabajadores un ejemplo de comportamiento racional, balance emocional, comunicación abierta y respeto a las opiniones, los sentimientos y la dignidad del trabajador, que puede ser un ejemplo poderoso de los principios y prácticas de la vida moderna... Los futuristas deplorarían la baja intensidad de esta prosa, pero seguramente estarían encantados con la visión de fábrica como ser humano ejemplar que los hombres y mujeres deberían tomar como modelo para sus vidas*”.

El ensayo de Inquiles citado por M. Berman. Una fábrica dirigida por políticas modernas de dirección y personal en Brindis por la Modernidad, se titula “The Modernization of Man”, se propone demostrar la importancia del deseo y la iniciativa humana en la vida moderna. “Pero su problema, y el problema de todos los modernismos en la tradición futurista, es que al jugar las máquinas y los sistemas mecánicos todos los papeles principales -así como la fábrica es el tema de la cita superior-, al hombre moderno le queda muy poco por hacer, tan sólo adaptarse. (M. Berman, 1985: 8).

Esta noción del hombre adaptado a los procedimientos y planteamiento desde la fábrica y la técnica debido a los desarrollos logrados desde el Fordismo y el Taylorismo en el siglo

XX pasado, ha tomado fuerza en el actuar sociotécnico de la sociedad moderna y ha hecho que, el hombre retome esos procesos y los vincule para su actuar en sociedad. En este sentido el imaginario liberal y el elemento industrial corresponden a una concepción de la modernidad europea y se fundamentan en dos grandes opciones: lo política y la economía.

En el orden de lo político, se orienta a la sociedad moderna hacia la llamada *democracia participativa*, entendida ésta como el escenario democrático y racional donde cabe la posibilidad de dirimir los intereses de los ciudadanos en el interior del Estado Republicano, a través de garantizar la participación mediante el sufragio universal. Esta concepción de la Modernidad política coloca en el centro al individuo y se sustenta en su esfuerzo y construcción propia.

Los sujetos pueden construir y hacer su propia historia individual. Por tanto, se denomina liberal al individuo que se construye y se hace a sí mismo, confiado en su capacidad de raciocinio y en sus propias facultades, para pensar, decidir y elegir por sí mismo, como competente en el mundo para actuar en la sociedad con un sentido de *progreso* y bienestar. La sociedad civil entonces, tiene el papel de estimular la iniciativa privada del individuo, reconociendo a los mejores, estatuyendo el *mérito* como el valor burgués que consagra el esfuerzo propio como la conquista del individuo, el *epos* centrado en la persona.

Lo anterior, conduce a una especie de selección que se caracteriza por estimular a quienes se destacan por su esfuerzo. Pero en esta escala de valores, los vulnerables son calificados como débiles, carentes de iniciativa y no podrán ser héroes para las generaciones futuras, estos seguirán siendo como son. Por tanto, la sociedad moderna liberal es un escenario que se deriva de la calidad de los individuos, de su capacidad e iniciativa de *progreso* propio, de tal manera que la dialéctica individuo-sociedad cifra la dinámica de la nueva sociedad burguesa.

Desde lo económico, el proyecto moderno occidental condujo a los individuos hacia la construcción de la sociedad industrial sobre el criterio del desarrollo científico-técnico. La aplicación de ciencia y tecnología en el escenario de la producción han orientado la sociedad hacia el *progreso, la libertad y el bienestar*. En este sentido, *producir y hacer* se ha convertido en una actuación técnica sobre la naturaleza; la razón se ha convertido en una empresa técnica, en razón simplificante, ella reduce el mundo a cantidad y a la medida de los valores en lo cuantitativo.

Se positiviza de la mano del positivismo, se restringe la realidad a lo fáctico, es decir a los hechos como los fundamentos del saber. De esta manera, el liberal pragmático hace de la economía un sistema que se atiene y sobrevive según el esfuerzo de los individuos y su inevitable sentido de la propiedad privada.

El proyecto moderno liberal, resalta su *fe en el progreso*, concepto que como se sabe se forja en la llamada Ilustración que sirvió de base ideológica para el proyecto modernizador de las burguesías en formación también en la América Latina, en el momento de la expansión comercial en la que el mundo se vuelve capitalista a medida que aumentaba la intensidad de sus transacciones comerciales y: “*La extensión geográfica de la economía capitalista se multiplicó*”. (Hobsbawm, 1995:65).

Y de forma paralela con esa expansión, se dieron el proceso de difusión de su ideología política: el liberalismo y la universalización de la cultura: El *cosmopolitismo*. También al promulgar la fe en la *razón técnica* implicó un rechazo a la superstición, a lo mitológico, lo sagrado y lo delirante, dejó a un lado la capacidad de asombro e imaginación en el mundo. Las anteriores, desde su lógica corresponden al escenario de la especulación y se consideraron como esferas de lo irracional, se calificaron como etapas de la humanidad atrasada, de necesaria superación para llegar a la mayoría de edad histórica. Es decir, al instante en que el hombre se vale por sí mismo en su propia fuerza de razón.

Éste es el soporte de la utopía del *progreso* liberal sustentado en el difusionismo, apoyado en la retórica del *progreso* y de la *civilización* mediante la articulación de los mercados con la economía y la cultura capitalista promovida por la ideología librecambista elaborada por las clases urbanas pequeño burguesas y burguesas: “*La emancipación real de los liberales consistía en que el lugar que antes ocupaba el consenso religioso moral y un sistema de fidelidad que daban forma orgánica a los órdenes sociales, fuera ocupado por un culto abstracto de la Ley. La Ley daba, en efecto, forma y figura tangible al espacio público*”. (Colmenares, 1.985:26).

De esta manera y como consecuencia se pone en la práctica también una ética del trabajo que es la vida de los asociados, ella se define como una norma que parte de dos premisas fundamentales: La primera afirma que: “*si se quiere conseguir lo necesario para vivir y ser feliz, hay que hacer algo que los demás consideren valioso y digno de un pago*” (Bauman,2005:17) .O sea nada es gratuito, doy algo para que me den a cambio, entonces debo dar primero para recibir después, De ahí que se debe trabajar, vender la fuerza de trabajo a cambio metálico.

La segunda dice: “*que está mal, que es necio y moralmente dañino, conformarse con lo ya conseguido y quedarse con menos en lugar de buscar más; que es absurdo e irracional dejar de esforzarse después de haber alcanzado la satisfacción; que no es decoroso descansar, salvo para reunir fuerzas y seguir trabajando. Dicho de otro modo trabajar es un valor en sí mismo, una actividad noble y jerarquizadora*”. (Bauman,;2005:17). En este sentido trabajar se presenta como una cosa muy buena, no hacerlo es perjudicial y malo para el proceder de los individuos. Si quieres parecer y ser normal trabaja, de lo contrario serás un anormal en tu contexto familiar y social.

De otro lado el trabajo en Europa occidental de manera particular llenó las expectativas frente a las necesidades básicas de los obreros tradicionalistas, resueltas estas ya no

había por qué más trabajar y seguir ganando dinero. Era posible vivir con algo para la subsistencia normal. Pero ante esta posición los pioneros de la *razón y el progreso* en contra de lo planteado por la superstición impusieron su doctrina con la creación del régimen de la fábrica, la aparición del régimen fabril puso fin al romance entre el artesano y su trabajo: lo contrario de lo que postulaba *“la ética del trabajo”*.

“La cruzada moral que la historia describió como una batalla para *introducir* la ética del trabajo (*o como la educación para poner en práctica el “principio del buen rendimiento”*) fue en realidad un intento de **resucitar** actitudes características del periodo preindustrial, pero en condiciones nuevas que las despojaban de sentido”.(Bauman,2005:19) Se trataba entonces al aplicar la lógica del rendimiento impuesta por los nuevos patrones empresariales desde la aplicación del capataz, el reloj y la máquina, los mejores resultados con una dedicación permanente sin condición alguna. Se trataba de obligar a los otros a trabajar a someterse y a obedecer a una nueva forma de dinámica de trabajo que exige metas, resultados y que desecha la improvisación.

Aunque se mostraba el descontento, veamos un autor anónimo citado por Bauman: *“Hallé que los hombres sentían un gran disgusto hacia cualquier regularidad de horarios o de hábitos.... Estaban sumamente descontentos por que no podían salir y entrar como querían, ni tener el descanso que deseaban, ni continuar del modo como lo habían hecho en el pasado; después de las horas de trabajo, además eran blanco de observaciones malintencionadas por parte de otros obreros. Hasta tal punto llegaron a manifestar su desacuerdo con la totalidad del sistema que me vi obligado a disolverlo”*.

La misión de la ética era imponer controles y subordinar a los individuos, con la idea de que el trabajo es una actividad noble aunque fuese ajena a los principios morales que los antecedieron. “Por primera vez en la historia: “se habría dado prioridad a *“lo que se puede hacer”* por encima de *“lo que es necesario hacer”*. Ya se perfilaba la oportunidad a partir de una nueva lógica: *“se recitaron innumerables sermones desde los pulpitos de las iglesias, se escribieron relatos moralizantes y se multiplicaron las escuelas dominicales, destinadas a llenar las mentes jóvenes con reglas y valores adecuados....eliminando de manera radical las opciones para la mano de obra en actividad y con posibilidades de integrarse al nuevo régimen”*.(Bauman,2006:19).

El trabajo se constituía en el valor supremo por sobre todas las cosas, entonces se *“elogiaba al trabajo duro como una experiencia enriquecedora: una elevación del espíritu que sólo podía alcanzarse a través del servicio incondicional al bien común...también era una actividad que debía ser celebrada, en virtud del honor y la riqueza que traería a la nación y, cosa no menos importante, por el progreso moral que implicaría para los trabajadores mismos”*.(Bauman,2005:35).

De esta manera la ética del trabajo se destacó por su papel en la consolidación del naciente mundo moderno industrial *“el compromiso recíproco entre capital y el trabajo, indispensable para el funcionamiento cotidiano y la saludable conservación de esa sociedad era postulado como deber moral, misión y vocación de todos los miembros de la comunidad(los miembros masculinos). La ética del trabajo convocaba a los hombres abrazar voluntariamente, con alegría y*

entusiasmo, lo que surgía como necesidad inevitable. Se trataba de una lucha que los representantes de la nueva economía —ayudados y amparados por los legisladores del nuevo Estado— hacían todo lo posible por transformar en ineludible”. (Bauman, 2005:37) De esta manera se impulsan los siguientes valores al interior del nuevo espíritu del capitalismo:

El dinero según Max Weber: “es fecundo y provechoso. El dinero puede engendrar dinero, los sucesores pueden engendrar aún más y así unos a otros. Si cinco chelines son bien colocados se convertirán en seis, éstos a su vez, en siete que, asimismo podrán devenir en tres peniques, y llegar en sumas sucesivas hasta constituir un todo de cien libras esterlinas. A cuánto dinero invertido, tanto más es el producto. Así, pues, el beneficio se multiplica con rapidez y en forma constante. Aquel que mata una cerda, reduce a la nada toda su descendencia hasta el número mil. Aquel que derrocha una moneda de cinco chelines, destruye todo cuanto habría de podido originarse con ella: montículos compactos de libras esterlinas”.

El trabajo ocupaba el lugar central en las actividades de los hombres, como lo hemos afirmado anteriormente, *“tanto en la construcción de su identidad, desarrollada a lo largo de toda su vida, como en su defensa. El proyecto de vida podía surgir de diversas ambiciones, pero todas giraban alrededor del trabajo que se eligiera o se lograra. El tipo de trabajo teñía la totalidad de la vida; determinaba no sólo los derechos y obligaciones directamente con el proceso laboral, sino también el estándar de vida, el esquema familiar, la actividad de relación y los entretenimientos, las normas de propiedad y la rutina diaria... En síntesis: el trabajo era el principal punto de referencia, alrededor del cual se planificaban y ordenaban todas las otras actividades de la vida” (Bauman, 2005:37).* También un instrumento importante eran las nuevas máquinas fuera de su función en torno a producir riqueza material, también modelando a los nuevos sujetos producidos por el nuevo al sistema fabril que servirían al nuevo estado moderno por construir.

Para efectos de establecer un nivel comparado entre las dos lógicas a analizar en el presente texto, y a fin de observar acercamientos, diferencias entre las mismas, me permito presentar los que considero son los valores de las nuevas economías red en la presente y compleja contemporaneidad.

2. Los valores de la economía en red

Aparecen en este nuevo escenario las denominadas nuevas economías que se caracterizan por estar ligadas a los procesos en Red. Éstas sustituyen la idea tradicional de empleado y patrón, por la de empresario de su propio negocio o inversionista. El mercadeo en Red a su interior se convierte en una escuela de negocios que enseña valores que no se encuentran en la formación tradicional. Valores como el tú puedes formarte y enseñarte a ti mismo y a otras personas, a ser dueño de su propio negocio en lugar de ser empleado para los dueños del capital tradicional.

En tiempos de la *“modernidad líquida”* o *“sociedad de consumo”* para citar a Bauman y de reacomodación de las formas del capitalismo tardío, asistimos a la desaparición

de los empleos tradicionales en el escenario de la economía. Antes los trabajadores vendían su fuerza de trabajo a cambio de dinero y vendían su experiencia a cambio de seguridad. En este sentido pasamos de la sociedad de productores a la sociedad de consumidores. “*El paso de aquella sociedad de productores a esta del consumo significó múltiples y profundos cambios; el primero es, probablemente, el modo como se prepara y educa a la gente para satisfacer las condiciones impuestas por su identidad social (es decir, la forma en que se “integra” a los hombres y mujeres al nuevo orden para adjudicarles un lugar en él). Las clásicas instituciones que moldeaban individuos--las instituciones panópticas que resultaron fundamentales en la primera etapa de la sociedad industrial.--cayeron en desuso*”. Parece contradictorio pero es así, a mayor desarrollo científico-técnico han disminuido los empleos y las antiguas responsabilidades del llamado Welfare State”.

“*Esta estructura tradicional está siendo reemplazada por una economía única y con interconexión masiva, en la que dinero, personas, compañías, ideas y tecnología son totalmente intercambiables. En esta nueva economía, se dan simultáneamente tanto un crecimiento espectacular, como también graves trastornos. Es una economía que reprime a los métodos más tradicionales de generación de ingreso seguro, pero a la vez genera en abundancia v nuevas oportunidades.*” (King, Robinson,2005:15). Debido a que hoy: “*la elección de una carrera laboral - regular, durable y continua-, coherente y bien estructurada, ya no está abierta para todos. Sólo en casos muy contados se puede definir (y **menos aún garantizar**) una identidad permanente en función del trabajo desempeñado. Hoy los empleos permanentes, seguros y garantizados son la excepción.*” (Bauman, 2005:49).

Surgen nuevos empleos que se caracterizan por ser temporales o en horarios de tiempo parcial. La flexibilidad se ha tomado el nuevo mundo laboral y esta noción se asocia cada vez más a despidos, finalización de contratos que son resueltos de manera unilateral por el empleador. Estos cambios han hecho que un importante número de profesionales lo hayan comprendido e iniciaron un nuevo camino para generar ingresos y riqueza. Las economías en red se constituyen día a día en un elemento que posibilitan nuevos estímulos a quienes se encontraban de manera deficiente en un empleo tradicional. Los valores como: el dinero, la seguridad, a largo plazo, el progreso familiar constante, el trabajo que garantiza que tiempo y dinero no son problema. El reconocimiento permanente y realización personal desde lo emocional a partir de planes de educación llenan las expectativas en cuanto a la formación personal y grupal como nuevos empresarios del modelo network marketing.

Para este nuevo tipo de profesionales es importante tener en cuenta los manuales de desarrollo personal, en ellos se establecen siete virtudes esenciales, en una época en donde pasamos del *director de personal al director personal*. Estas virtudes se asemejan a las de la ética protestante planteada desde Benjamín Franklin en los Estados Unidos de Norteamérica.

En primer lugar encontramos *la determinación* o la orientación en función de metas. El individuo se adiestra para cumplir y dirigir sus energías al cumplimiento de la

misma. En este sentido se coincide con Benjamín Franklin cuando afirmaba en su autobiografía: *“siempre he pensado que un hombre con capacidades tolerables puede obrar grandes cambios y llevar a cabo grandes logros para la humanidad, si ante todo establece un buen plan y, recortando todas las diversiones y demás ocupaciones que distraigan su atención, hace de la ejecución de ese mismo plan su único cometido y empresa.”*

En segundo lugar encontramos *la optimización*, o sea hacer del uso del tiempo o del *“ahora”*, de cada instante presente, la pregunta es si lo que estás haciendo ahora te acerca a la meta? Si no es así, no lo hagas; haz otra cosa que te acerque a ella. De la misma forma Benjamín Franklin dice: *“se debe mantener una vigilancia constante y estar siempre ocupado en algo útil; prescindiendo de todos los actos innecesarios”* (Himanen, 2006:132).

En tercer lugar *la flexibilidad*, según Robbins nada puede impedirnos cumplir con una meta si *“procedemos a cambiar de enfoque hasta conseguir lo que queremos. Franklin aconsejaba: “llevar a cabo sin desfallecer lo que uno no ha resuelto”* (Himanen, 2006:134). La flexibilidad combinada con la capacidad siempre serán necesarias para aprender. Aprender con humildad como lo dijera San Antonio amoldarse a las nuevas condiciones para estar más cerca de Dios.

En cuarto lugar *la estabilidad*, es una constante para el cumplimiento de la meta, esta debe tenerse siempre presente sin dejarse perturbar por los sucesos negativos a diario.. Las emociones negativas no deben interferir en el accionar permanente. Robbins aconseja al lector que cambie las emociones negativas por positivas; ejemplo: *“el me siento deprimido”* por *“estoy sereno ante mis actos”*; *“triste”* por *“ordenando mis pensamientos”*; *“detesto”* por *“prefiero”*; *“irritado”* por *“estimulado”*; *“mal”* por *“distinto”* y así sucesivamente También Benjamín Franklin apremia a conservar la calma: *“no sentirse turbado por nimiedades, o por accidentes habituales o inevitables.”* (Himanen, 2006:135).

En quinto lugar, *la laboriosidad* es la virtud central. Se debe admirar el trabajo duro. Robbins llama la atención sobre lo importante que es *“emprender grandes acciones”*. Para Benjamín Franklin citado por Max Weber afirma: *“aquel que sea un hombre diligente en su oficio podrá presentarse ante los reyes”*

En sexto lugar *el dinero*, reseñado por Benjamín Franklin en su máxima *Time is money*, (El tiempo es Oro) también tiene un lugar destacado en la lógica de la economía en red. El dinero es un objetivo intrínseco. Ante la pregunta *¿Cuánto quieres ganar? 50.000 dólares anuales? ¿100.000 dólares anuales? ¿Un millón anual? 10 millones anuales? ¿Tanto que posiblemente no puedas contarlo? Como no lo cuenta Himanen: “Tener dinero se asemeja a luchar por la salvación como lo predicaban en el monasterio, aunque la meta de los monjes no era esa”*.

En séptimo lugar, se perfila *la contabilidad de resultados*. Se trata de poner por escrito las metas, se marcan los progresos que se realizan al respecto. Para este caso el ejemplo de Benjamín Franklin nos muestra como ponía por escrito sus metas *“Formulaba*

resoluciones por escrito, que aún permanecen en mi diario” (Himanen, 2006:137). Pero no bastaba anotarlas solamente: *“examinarlas sería necesario”* Benjamín Franklin, en su autobiografía, describe la contabilidad espiritual que ideó para tal fin:

“Preparé un pequeño libro, en el que dediqué una página a cada una de las virtudes (que entre muchas otras incluían las virtudes antes mencionadas, de la determinación y la tranquilidad) Pauté cada página con tinta roja, de modo que pudiera disponer de siete columnas, una para cada día de la semana, marcando una columna con una letra para cada día. Corté estas columnas con trece líneas rojas, marcando el inicio de cada línea con la primera letra de una de las virtudes, en cuya línea y columna pertinente indicaría, con un puntito negro, cualquier falta que, tras examíname, considerara haber cometido en relación a esa virtud aquel día” (Himanen, 2006:137).

El desarrollo personal se convierte en el vehículo para superar los obstáculos que se presentan en el mundo complejo caracterizado fundamentalmente hoy por el valor de la velocidad. Se trata de poder ser más competitivo en un mundo global al focalizar las metas para obtener mejores resultados. Su concentración y enfoque debe situarse en un solo punto, excluyendo si es posible todo lo demás. Entonces, *“se aprende a manejar la velocidad. Concentrándose en el momento presente. La vida pasa a ser gobernable si se reduce a una **única** meta y a un **único** momento al mismo tiempo. La pregunta por tanto, pasa a ser sencillamente: ¿vivo ahora mismo de acuerdo con mi meta máxima? El desarrollo personal lleva esta pregunta un poco más lejos, dando así mismo respuestas fijas a cada situación (flexibilidad, estabilidad etc.)”*.

De esta manera los miembros de las economías y negocios en red hacen más llevadera la vida, menos sobresaltada en la nueva sociedad Red, al punto de resolver muchos problemas en la misma, por ello cada día se vuelven más atractivos. Por tanto: En este contexto, podemos comprender que el sistema de valores de las teorías del desarrollo personal obtenga tan excelentes resultados, en el caso de los trabajadores de las empresas red, pues se trata, de hecho, de una aplicación de los propios valores de las empresas a la vida singular de los individuos. En el seno del desarrollo personal, una persona enfoca su vida como si fuera una empresa red, preguntándose *¿Cuál es mi meta? ¿Cuál es mi estrategia para conseguirla?*. De esta forma se evidencia la presencia del llamado informacionalismo a la manera de Manuel Castells. Tanto la empresa red, el estado, la gente que participa y comparte la mentalidad del desarrollo personal se aplican a sí mismos las metáforas informacionistas de los computadores y las redes.

La idea de la persona como ordenador se presenta en la literatura del desarrollo personal y las relaciones humanas, estas se asimilan al concepto de Red. A decir de Robbins: *“He descubierto que, para mí, el recurso más importante es una relación, porque abre a todos los recursos que necesito. De esta manera los valores enunciados anteriormente se aplican a las relaciones humanas: uno debe conectarse con quienes puedan ser útiles para su propia meta, y desconectarse de quienes carecen de utilidad o son claramente perjudiciales”*.

A manera de colofón podemos afirmar que las nuevas economías se sustentan en las redes. Con Manuel Castells podríamos afirmar que: *“Bajo estas nuevas condiciones, el trabajo se individualiza. Las relaciones de gestión laboral se establecen mediante acuerdos individuales, y el trabajo se valora según la capacidad de los trabajadores o los directivos para reprogramarse a fin de realizar nuevas tareas y obtener nuevas metas, al igual que el sistema se basa en la innovación tecnológica y la versatilidad empresarial. Pero no todo es malo en este nuevo marco laboral. Es un mundo de perdedores, pero, las mas de las veces, de inciertos ganadores y perdedores que no proporcionan ganancia alguna a la red.-Es un mundo de creatividad y destrucción, un mundo caracterizado, de forma simultánea, por la destrucción creadora y la creación destructiva”.*

Referencias Bibliográficas

- BAUMAN Zygmunt. Trabajo, consumismo y nuevos pobres. Ediciones Gedisa, Barcelona, 2005.
- BERMAN, Marshall. Todo lo sólido se desvanece en el aire. Ediciones Alfa, México.1998
- CASTELLS Manuel. La era de la información. Economía, Sociedad y Cultura. Alianza Editorial, Volumen 2 Madrid 1998.
- COLMENARES, Germán. Obra completa. Tercer Mundo Editores, Bogotá, 1977-8.
- CORTINA, Adela. Ética sin moral. Ediciones Tecnos. Madrid 2006.
- HIMANEN, Pekka. La ética del hacker y el espíritu de la era de la información. Ediciones Destino. Barcelona, 2006.
- HOBSBAWM, Eric. Historia del S. XX..Ediciones Crítica, Barcelona, 2006.
- KING Charles, ROBINSON James. Los nuevos profesionales. Ediciones Time Money. Buenos Aires, 2005
- ROBBINS, Anthony, Desata tu ilimitado potencial. Ediciones Madrid, 2000.
- ROBBINS, Anthony. Pasos de gigante. Ediciones Grijalbo, Barcelona.2000.
- WEBER, Max. La ética protestante y el espíritu del capitalismo. Ediciones Coyoacán. México 1999.

Reseñas



Mariátegui y su revalorización de la política

Diego Jaramillo Salgado

Popayán. Universidad del Cauca.

2011. p. 144.

Diego Jaramillo Salgado autor de *Las huellas del socialismo*, *Los discursos sociales en Colombia. 1919-1929*, *Filosofía política: crítica y balances*, *La satanización del socialismo y del comunismo en Colombia 1930-1953* y, de distintos ensayos sobre procesos de paz en Colombia, ha dado a conocer el libro *Mariátegui y su revalorización de la política*. Dicha obra consta de cuatro ensayos, escritos entre 1994 y 2010.

En la *Introducción*, ante la vanguardia en Latinoamérica, denominada *Socialismo del siglo XXI*, Diego Jaramillo vuelve la mirada a Mariátegui, quien elaboró el primer trabajo de análisis marxista de la región. Ante el auge de renovación política de izquierda, como es el caso de Lula en Brasil y de Evo Morales en Bolivia, la figura de Mariátegui adquiere actualidad por el carácter antidogmático de su obra.

El primer ensayo esboza el arco comprendido entre 1894 y 1930, que encierra la corta existencia de El Amauta, nombre con el que es conocido en el Perú. Nació en Moquegua, 14 de junio de 1895 y muere en Lima, el

16 de abril de 1930. Se cree que de niño tuvo una tuberculosis que le produjo problemas óseos. “A los ocho años por un golpe en una rodilla se le intervino quirúrgicamente, cuestión que lo obligó a permanecer durante un tiempo en el hospital, quietud que dedicó a la lectura” Luego, en 1909 se empleó como ayudante en *La prensa*, un diario de Lima, en el trabajo de alcanza rejones, que eran unas pequeñas barras de metal usadas por los linotipistas para alinear las letras de plomo y hacer la composición de textos. En 1911 pasó a la redacción. En 1914 es periodista oficial. Escribe la revista *Colónida* en 1916, junto con Abraham Valdelomar. En 1918, Mariátegui publica artículos de orientación socialista. En 1919 crea el diario “*La Razón*” desde él apoya la reforma universitaria y las luchas obreras. Crítica al presidente Augusto B. Leguía y, por este hecho viaja a Italia. Allí se relaciona con Romaind Roland, Jorge Sorel, Giovanni Papinni, Benedetto Croce, Henry Barbusse, Máximo Gorki. Está presente en el Congreso de Livorno del Partido Socialista de Italia, en el cual participan Gramsci y Togliatti, mientras el fascismo se expandía en Italia. A su regreso dicta clases en la universidad y se vincula al APRA. Se le amputa una pierna en 1924. En 1928 funda la revista *Amauta* donde publica por capítulos *Los siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. *La escena contemporánea* es publicada en 1928. Participa en Uruguay y en Buenos Aires en eventos que le traen problemas con la III Internacional Comunista. Muere en 1930.

La formación intelectual de Mariátegui, en un primer momento se caracteriza porque “evoluciona en el curso de su labor periodística desde la mentalidad estética decadentista, místico-religiosa frente al medio ambiente dominante, a una mentalidad antioligárquica” No obstante, Mariátegui es antidogmático. Más la estructura de su personalidad marxista está unida con su viaje a Europa. En efecto, allí experimenta la vivencia del movimiento obrero y una izquierda marxista en ascenso, al igual que el fascismo de Mussolini”. Lee y estudia a Sorel, Freud, Nietzsche y la literatura universal. Desde entonces, se define su obra como marxista en el análisis de la realidad peruana. Mariátegui se distancia del marxismo ortodoxo, como se palpa en *Siete ensayos de interpretación sobre la realidad peruana*. Para Mariátegui tienen valor las religiones, el arte, la educación, instancias articuladas con la lucha de clases.

El segundo artículo lleva como título: *Estética y política en Mariátegui*, escrito en 1988, que da cuenta cómo en la segunda década del Siglo XX, el interés de los intelectuales marxistas en Latinoamérica no concitaba las cuestiones estéticas. Si bien, en el caso de México el muralismo de Rivera y de Siqueiros llevó a la creación, no hubo interés más allá de lo político, por lo tanto, no se profundizó en los fundamentos estéticos. En Colombia, el interés

estuvo centrado en la organización que se “asumió como marxista, El Partido Socialista Revolucionario, fue urgido a organizarse, y por tanto, no hubo incentivo por lo estético. En Perú, Manuel González Prada relacionó la política con la producción literaria. Más no se puede olvidar, que para aquel entonces, los debates políticos se producían en la prensa. Por eso, los periódicos fueron el espacio de expresión de narrativas de periodistas políticos y literatos: Alfonso Reyes, González Prada, Caro, Valencia, Vargas Vila, Vargas Tejada, Sanín Cano.

Para el fundador de *Amauta* la determinación “en última instancia de lo económico sobre lo estructural especificada bajo la forma de “determinación en último análisis” fue la forma de establecer la relativa autonomía de las formas superestructurales entre ellas la de la producción artística. Para Mariátegui la política se entronca con la estética. Precisamente por no considerar al futurismo, el surrealismo, el dadaísmo o el cubismo como corrientes decadentes, como lo planteó el *Manifiesto Realista de 1920*, tuvo Mariátegui no pocas contradicciones con el comunismo internacional. Para Mariátegui la “conciencia del artista” es el escenario agonal donde está presente la tendencia a la decadencia o a la revolución.

La tercera parte del libro intitulada: *Revalorización de la política* es la parte medular del texto. Fue escrita en 1994 y, obtuvo mención honrosa por la Comisión Nacional del Centenario de José Carlos Mariátegui, en Lima en 1985. “Mi primer acercamiento al pensamiento de Mariátegui –dice Diego Jaramillo Salgado- lo hice con el prejuicio de quien ha militado en el marxismo ortodoxo y dogmático y, después de adoptar una distancia crítica, creyó encontrar en algunos teóricos marxistas una telaraña especulativa, repetitiva, a la que fue muy común encontrar dentro de este campo en Colombia y América Latina.”. Así que se encontró con una sorpresa, dada la búsqueda incesante de Mariátegui y de su antidogmatismo. Mientras los marxistas aceptaban incondicionalmente los planteamientos de la III Internacional, a la que se reclamaban miembros los partidos socialistas y los comunistas en sus 21 condiciones, Mariátegui ve el marxismo como un método y no como un evangelio. El *Amauta* tampoco estará de acuerdo con el APRA de Haya de la Torre; de la misma manera que, sin alinearse con las ideas de Trosky, estuvo de acuerdo con la distancia crítica sin la cual “el gobierno correría probablemente el riesgo del burocratismo formalista, mecánico”. Para Mariátegui el marxismo se caracteriza por ser profundamente creativo.

Mariátegui vio la posibilidad de relacionar el marxismo con el psicoanálisis, pues no encontró en la obra el pansexualismo, de la misma manera que en

Marx no halló el paneconomismo. En cuanto, al socialismo latinoamericano, el Amauta anotó: “No queremos que el socialismo sea en Latinoamérica calco y copia, debe ser una creación heroica”. La revolución en Perú debe conducir a la eliminación de las condiciones de explotación. Por eso la política supone la “radical exigencia de transformación social efectuada por individuos como por los grupos y las clases sociales que luchan por ella.” Si Rousseau en *El Emílio* planteó la formación del ciudadano, Mariátegui analiza los hombres como gestores de la revolución. Esto implica cómo para el creador de la revista *Amauta* la revolución no es solo la transformación de las relaciones de producción sino la transformación de los hombres. El factor psicológico de los hombres no puede ser descuidado. Además, porque: “No se vive fecundamente sin una concepción metafísica de la vida” pues el Mito mueve a los hombres en la historia.

Al analizar la educación en el Perú -Mariátegui- se detiene en la herencia española, la influencia francesa y el ascendiente norteamericano. De la primera dice que se caracteriza por la disociación entre el trabajo y la esclavitud, en que predominó la formación de los abogados y sacerdotes, sin que hubiese interés por la técnica, la industria y el comercio. De la influencia francesa considera que no llegó a una transformación de la herencia española pues la educación estuvo centrada en la formación de la cultura universal que produjo una función elitista la cual indujo al predominio del hombre liberal. La influencia norteamericana, a partir del Siglo XX, formó hombres para que se articulen “con la producción de una sociedad en proceso de desarrollo capitalista. Tal tipo de educación conserva los “privilegios de clase y fortuna”, en la que prevalecen los intereses de la burguesía industrial, comercial y financiera y, no los intereses de la población peruana, como es el caso de los indios del Perú. De la educación universitaria – el autor de *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*- valoró el movimiento de Córdoba (1918) pues creó una onda expansiva que en el Perú llevó a la formación de las universidades populares, gracias a la intervención de los estudiantes en los gobiernos de los centros de educación superior, en el funcionamiento de las cátedras libres y en la implementación de nuevas metodologías de enseñanza. Pero la educación no debe quedarse en la formación de técnicos sino unirse con el trabajo, como práctica de la realización humana.

Uno de los puntos centrales de Mariátegui es su tesis de que en el Perú no se ha podido construir la *Nación*, por ser Perú una sociedad excluyente del componente indígena, negro y campesino. La burguesía desde la formación de la república, en el Siglo XIX, si bien crea el espejismo de la autonomía, permanece sometida bien a Inglaterra o a los Estados Unidos. Además

“en el Perú, el aristócrata y el burgués blanco, desprecian lo popular y lo nacional. Se sienten ante todo blancos,” de tal manera que el indígena es rechazado. El Estado no actúa de acuerdo con los intereses nacionales sino que obedece a las clases que ostentan el poder. Por lo tanto, el Estado no está interesado en las cuestiones nacionales, menos en los problemas de las regiones. Mariátegui reivindica “la Nación como “algo de contenido profundamente revolucionario. Por eso la lucha por construir la nación es, a la vez, la tarea por construir una nueva sociedad. Al fin y al cabo, los indígenas, los negros y los campesinos son parte de la conciencia de clase que no se reduce solo al proletariado.

En la última parte del libro: *Mariátegui y su revalorización de la política*, escrita en 2010, bajo el título *El socialismo indoamericano*, Diego Jaramillo Salgado evalúa la obra de Mariátegui a la luz de las tendencias de la izquierda que se han gestado en América Latina en la primera década del Siglo XXI. Mariátegui afirma que los países latinoamericanos llegan con retardo a la competencia capitalista del imperialismo. Una transformación de la sociedad peruana y, por ende, de la realidad latinoamericana supone el “socialismo como un proceso que se encuentra inscrito en la propia realidad peruana y no como un modelo abstracto previamente elaborado. De ahí el cuestionamiento a las oligarquías y burguesías latinoamericanas que predicán la democracia y el liberalismo, pero en la práctica son sus más acérrimos enemigos.” El socialismo indamericano no debe ser algo extraño, supone un apropiarse de la tradición. No significa esto que se debe volver al mundo arcaico de los incas, sino aceptar la tradición de las comunidades indígenas y la necesidad de la nacionalización de las tierras, de acuerdo a las necesidades económicas del país y no de las multinacionales. Para Mariátegui no tiene sentido la transformación de la sociedad, en la cual se resuelven las necesidades elementales; considera que una sociedad nueva no se agota en la distribución de la riqueza ni en el acceso al trabajo y, en el control del aparato productivo. Lo más importante es alcanzar el espacio de la libertad como la “opción de desatar la capacidad de crear, en el descubrimiento de una nueva sensibilidad.” No basta, solamente, la socialización de los medios de producción, se requiere de una organización de la vida, de las prácticas cotidianas en el espacio de la libertad.

Silvio E. Avendaño C.
Universidad del Cauca

Un tigre de papel o la abigarrada Colombia

Jorge Prudencio Lozano Botache
Universidad Santiago de Cali

Cuando Luis Ospina terminó “Soplo de vida”, entrevistado por Osorio y Arango, de *cinéfados.net*¹ dijo que no quería hacer documentales, que era algo que se le pedía a los realizadores en los años sesenta y setenta. Sin embargo su siguiente obra, *Un tigre de papel* (publicada en 2008) parece un documental... y acaso lo es. En este ejercicio se asume que la obra cinematográfica en mención plantea, mediante un personaje alegórico, que la historia de Colombia es un collage abigarrado, en el cual han jugado un papel dinamizador importante el idealismo de izquierda y el arte. Para analizar esto último y, sobre todo, para reflexionar la versión que la obra construye sobre la historia de Colombia, se abordarán los siguientes recursos simbólicos: 1-La espectralidad del personaje, 2- La iconoclastia del personaje, 3-Iconoclastia de la obra cinematográfica, 4-La iconoclastia de las obras del personaje,5-La izquierda comunista y la historia de Colombia.

1. La espectralidad del personaje

A Pedro Manrique Figueroa (PMF), nunca se le ve a lo largo de la obra. Gracias a los créditos finales se sabe que él nunca existió. Su identidad individual, sin embargo, no es una falsedad, es más bien una suerte de alegoría que bien puede vehicular el sentido de lo que expresó Luis Ospina en un evento cinematográfico en Lima: “hice esta película respondiendo a una necesidad generacional”². Esa necesidad bien puede ser la de expresar maneras de percibir a la realidad social en la que nació, búsquedas desesperadas, acciones aparentemente dislocadas, formas peculiares de encontrar la felicidad, destinos y finales anónimos o fatales.

¹ http://www.cinefagos.net/index.php?option=com_content&view=article&id=30:entrevista-con-luis-ospina&catid=16:cine-colombiano&Itemid=38 Por Oswaldo Osorio y Hernán Darío Arango, revisada el 7 de Febrero, de 2012.

² http://www.youtube.com/watch?v=f_IviAlbQQ8, revisada el 31 de enero de 2012

En concordancia con esto último, la identidad de PMF se construye mediante descripciones relatadas por personajes de la vida cultural de Colombia, más algunos extranjeros desconocidos o ilustres, entrevistados en plano medio o entero y pertenecientes precisamente a la generación de Ospina y, por supuesto, de PMF.

Una entrevista es una puesta en escena elemental y los entrevistados son actores naturales (o no actores), en este caso con parlamentos relativos a las vivencias de PMF, que llevan exitosamente hasta el extremo la técnica dramática de “iluminación”, consistente en configurar a un personaje desde la evocación colectiva. Los entrevistados, confabulados con el realizador, traen a colación testimonios de sus propias vivencias, ocurridas en la realidad y, de esa manera, se prestan para coexistir como personajes junto a la abigarrada personalidad de PMF que ellos mismos insertan mediante anécdotas ficticias (o tal vez reales) y a veces burlescas con las que, de cualquier manera, parecen haberse divertido. La obra parece en buena medida una revitalización de la tradición oral, en este caso ilustrada, con bromas de un cierto humor refinado o político, recurriendo para tal fin principalmente a personajes del ambiente artístico e intelectual ubicados de pie o sentados frente a la cámara y un micrófono unidireccional.

En principio PMF no tiene materialidad: es un espectro, no solo porque no es físicamente visible sino, porque su trayectoria vital, descrita por los entrevistados, adquiere diferentes y sucesivos matices vivenciales. No en vano el relato demarca varios momentos bajo denominaciones como los años cero, los años Rojas, los años rojos, los años rosa, los años negros.

Los años cero (¿alusión a *Alemania año cero*, la obra cinematográfica de Rosellini?) se refieren a sus humildes orígenes provincianos, en el contexto de la segunda guerra mundial; los años Rojas aluden a su carácter de observador atónito de la convulsa época colombiana que deriva hacia la dictadura de Rojas Pinilla; los años rojos atañen a su militancia sincera en la izquierda, tan incomprendida como realmente extraña; los años rosa se refieren a su cercanía con el restaurante “Rosa” y van hacia unos años en los que busca nuevos derroteros para su vida; los años negros lo extravían en una adicción, el hermetismo y el anonimato en el que se borra del recuerdo de toda historia oficial.

Contribuye a tal spectralidad su talante trashumante (o de dromómano, como lo califica el poeta Jotamario Arbeláez). Él nació, según lo informa por escrito la segunda secuencia del relato, en Choachí, un pequeño pueblo en el centro de Colombia, en 1934, y de allí salió inicialmente hacia la capital del país, donde

sobrevivió a duras penas y empezó a involucrarse en los acontecimientos trascendentales de la época; se las arreglaba para estar presente en muchos lugares. Según el historiador Arturo Alape, presenció la quema de varios tranvías (empresa en la que trabajaba pegando carteles) luego del asesinato del líder populista Jorge Eliecer Gaitán. En la misma ciudad se apasionó como muchos jóvenes de todo el mundo con la revolución cubana, acaecida en 1959, posiblemente escuchó la discusión que durante varios años se libró a nivel internacional sobre la tendencia estética llamada realismo socialista y asumió la militancia de izquierda efervescente durante los años sesenta. El cineasta Jaime Osorio, declara dentro de la obra que a comienzos de aquellos mismos años sesenta estuvo junto al reflexivo y calmado PMF en la escuela de formación política Wilhem Pieck de la comunista Alemania Oriental. PMF visitó a varios países de Europa, donde vivió un romance con Irina, una rumana con quien habría concebido una hija llamada Petra Popescu. A su retorno a Bogotá conoció a Gonzalo Arango y su tendencia literaria el “Nadaísmo”, tuvo un romance con una inglesa y por esa misma época llegó a realizar un collage cinematográfico. Se internó en un convento de benedictinos, de donde salió a vagar por la selva. Luego retornó a la vida urbana, visitó a Estados Unidos, se involucró por un tiempo con el consumo de marihuana y anduvo por Nicaragua. Nunca tuvo arraigo en ningún lugar, ni siquiera en su propio país. Paradójicamente terminó sus días en el Museo Nacional, a donde ingresó y se extravió misteriosamente, lo cual parece una vía espectral para convertirse en una pieza metafísica del patrimonio cultural de Colombia.

PMF como personaje es un collage armado por los aportes de todos los entrevistados y por eso mismo su carácter no es armonioso sino al contrario, desproporcionado, unas veces inverosímil, como cuando la escritora Carolina Sanin, mediante una sentenciosidad postiza le endilga ser el precursor del gulash; otras veces creíble en su cotidianidad, como cuando el empresario Luis Lamassone lo describe en tanto hombre que alguna vez se ganó la vida como empleado (quizás solo sea cuestión de la actuación de los entrevistados).

Inicialmente sólo se dice que tenía cejas gruesas, pero poco sobre su fisonomía; su imagen parece desvanecerse en recuerdos fragmentarios. Sin embargo, hasta la espectralidad de su imagen se acaba, cuando Jaime Osorio aparentemente lo materializa en el documental de su autoría “Viene el hombre”, de los años setenta, señalando de manera precisa a un anónimo hombre de patillas, ruana y gorra que aparece momentáneamente saliendo de una modestísima casa en el popular barrio Policarpa de Bogotá. Complementariamente, el también cineasta Juan José Vejarano, lo identifica con virulencia como un figurante desdentado y estrambóticamente

disfrazado de chamán que le entrega a un gringo un sangrante corazón, supuestamente humano, en la obra cinematográfica llamada “Holocausto caníbal”, hecha 1981, en la que Vejarano fue del equipo de realización

2. La iconoclastia del personaje

PMF vendió sus collages paganos en medio de imágenes religiosas. Llevó su iconoclastia a desempeños de la vida privada, como lo refiere el supuesto documentalista hindú Krishna Candeth (vaya nombre), quien relata no sin cierto recato intelectual (otra vez ¿es cuestión de actuación o de la percepción del espectador?) que en alguna ocasión le prestó a PMF un libro escrito por Rosa Luxemburgo. Al cabo de algún tiempo PMF le devolvió el libro completa, minuciosa y exageradamente subrayado y luego de algunos comentarios sobre el tema cerró afirmando que le gustaría sostener relaciones sexuales con la autora.

El ex-senador comunista Alberto Rojas Puyo planteó una discusión sobre el realismo socialista en la revista cultural de su partido y es de suponer que PMF opinó al respecto, desde la rebeldía y las nociones personales sobre la complejidad, que sus descriptores le atribuyen con sorna. Así parece haberse forjado un sentido de la realidad que se apartaba del representacionismo mecanicista y por lo tanto de los sectores más conservadores de las prácticas marxistas consideradas ortodoxas. Como ilustración de ello, Juan José Vejarano muestra un cartel que supuestamente PMF le propuso al partido comunista, en el que la esvástica nazi ocupa la mayor parte del espacio gráfico. Sin duda una exageración.

Hse Ke Uin, un supuesto ingeniero de sistemas chino afirma haberlo conocido y relata que PMF elaboró collages con figuras chinas, que hubieran sido condenados por el régimen, que para entonces conducía el nefasto periodo conocido como la revolución cultural. El mismo personaje relata que PMF sugirió que lo llamaran “Choachí”, como su pueblo natal, palabra que resultaba provocadora en los tiempos de Mao, dado que su pronunciación coincidía con una expresión en mandarín, cuya traducción literal es “Destruyamos la esencia del pueblo chino”. Sus amigos chinos optaron por no llamarlo así y prefirieron aprender lo que para ellos era un nombre difícil de pronunciar.

El cineasta Carlos Mayolo con algo de soberbia camuflada en el humor afirma que PMF olía horrible y no se cambiaba de ropa, mientras que la actriz Vicky Hernández lo describe como alguien que iba de fracaso en fracaso. Acaso los anteriores rasgos se debían a que existencialmente no

estaba dotado para estabilizar una imagen de sí mismo en el marco de las convenciones de la cotidianidad.

PMF llega a destruir su propia creencia en la militancia de izquierda; se refugia en un monasterio benedictino, aparentemente para meditar. La ex hippie Tania Moreno recuerda emocionada las vivencias y utopías de los hippies colombianos en aquel convento y su encuentro con el para entonces desubicado PMF, quien poco después se aleja de allí, al parecer insatisfecho.

En el fondo PMF no cree en nada aunque tal vez se haya identificado con Biófilo Panclasta cuando el pintor venezolano Carlos Castillo se lo refirió. Ama a la vida pero destruye todo, incluso a sí mismo. En su vida no llegó a conocer los momentos reflexivos, que, como dijo Luis Ospina a Gómez y Henao, de kinetoscopio³, son posibles después del derrumbamiento del muro de Berlín. Refiriéndose a la búsqueda personal en la que se sumergió PMF. El exguerrillero Jorge Massetti reflexiona sobre la frustración de la utopía socialista, acerca de la cual Luis Ospina, considera que no porque haya fracasado el comunismo “hay que pasar al consumismo”.

Cuando PMF llega al Museo Nacional se presenta a sí mismo como su propia obra, sin lucimientos públicos pero en un estado que a la vez que puede ser expresión de suprema soberbia, es igualmente un reconocimiento humillado de su derrota. Si la obra es objetivación del artista, ha acabado con el sentido de tal objetivación... o a la inversa, ha diluido totalmente su humanidad en aquellas objetivaciones. Y si fuera cierto que se momificó dentro del museo, mandó al traste la solemnidad de los mausoleos y se introdujo en el patrimonio metafísico de la nación.

3. La iconoclastia de la obra del personaje.

PMF se acercó al arte colombiano en los años sesenta, cuando la plástica nacional dio un viraje, desde el figurativismo de temáticas ligadas al paisajismo e incluso al costumbrismo o a la moral católica -salvo algunas excepciones como Débora Arango que pintaba desnudos femeninos- hacia manifestaciones del arte contemporáneo universal, preocupado por temáticas propias de la sociedad post-industrial y por experimentaciones con la forma. La pintora Beatriz González señala el magisterio que al respecto ejerció la crítica argentina Marta Traba. El collage del supuesto PMF habría irrumpido a tono con aquella época, experimentando con la forma mediante la combinación de fotografías de diferentes procedencias,

³ <http://www.luisospina.com/Sobresuobra/entrevistas/laverdadseadicha.pdf> por Santiago Andrés Gómez y Carlos Eduardo Henao, revisada el 6 de febrero de 2012

soportes y temáticas que, ciertamente son trabajos figurativos pero que al articularse entre sí se convierten en abstracciones alegóricas que rompen con los significados originales de modo irreverente... iconoclasta.

Combinó imágenes maoístas con ángeles y mujeres occidentales semidesnudas, armó piezas gráficas con pedazos tomados de cualquier parte y con significados provocadores, como el retrato de Simón Bolívar con un fragmento de la cara de Santander incrustado en un perfil. La burla a los superhéroes, la introducción de la dimensión sexual a los procesos revolucionarios de aquellos años, la burla a los gobernantes y a los burgueses, la conciliación de elementos opuestos, constituyen claves de su iconoclastia, con cuyo humor los autores de la obra cinematográfica también disfrutaban.

Haber propuesto un afiche con la cruz gamada trasluciendo a gente del pueblo le mereció la expulsión del partido comunista con el que, pese a todo, siguió sintiendo vínculos afectivos durante un tiempo (auto-iconoclastia emocional).

Desencantado de la militancia, adolorido por la muerte de Camilo Torres y dedicado a una búsqueda artística muy personal, PMF construyó una corta secuencia cinematográfica en la que se veía explotar al capitolio nacional de Estados Unidos, en Washington. Pese a la precariedad técnica que le acusa Vejarano, se destaca su confianza intuitiva en la noción de montaje y en la idea de proponer un significado como fin último de lo cinematográfico. En lo primero aplica empíricamente lo sugerido a comienzos del siglo XX por Eisenstein, uno de los hitos de la teoría cinematográfica y en lo segundo, llega a lo que practican algunos posmodernos. En realidad esa secuencia fue elaborada por Ospina, el director de la obra, en sus tiempos de estudiante en la UCLA, según lo confesó él mismo.

Pautas análogas pueden acomodarse a sus poemas, cuya autoría es regalo de otros iconoclastas, como Jotamario Arbeláez, que los ponen en puño y boca de PMF, por ejemplo el dedicado a la coca. Algo similar ocurre con el que canta (o grita) como un obrero que protesta porque lo echaron de la fábrica o en el que pide monedas para cubrir sus egresos de poeta.

Un pintor venezolano lo tildó de naif aunque salvado por la candorosidad y precisamente allí hay otra iconoclastia, entre el candor en el manejo plástico y la perversidad de sus intenciones expresivas.

4. La iconoclastia de la obra cinematográfica.

Junto a las entrevistas con encuadres típicos de los documentales testimoniales de formato comercial, la obra intercala otros encuadres en los que se evidencia

un minucioso trabajo de diseño gráfico. Parece que aunque es imposible romper el cuadro, tomado de la tradición pictórica y adaptado convencional y pragmáticamente por la industria productora de cámaras y proyectores cinematográficos, late en los realizadores un deseo ferviente por emplear el espacio del cuadro de múltiples maneras. Se utilizan viñetas de media pantalla dejando oscura la otra mitad, se varía la proporción y el ángulo de los objetos dentro del campo, se cambian los colores que determinan la tonalidad de todo el encuadre, se utiliza al cuadro como un porta-retrato, quizás evocando al cine de los pioneros, se emplean diferentes tipos de letras con mensajes que, además, son provocadores, se insertan fragmentos de registros filmicos de archivo -alterados en algunos casos- que retrotraen el pasado desde su potencial mnémico y se recontextualizan con la biografía de PMF.

En esta obra la realidad está en parte en el acontecer social pero también se ubica en los objetos, en los que se condensan recuerdos, indicios y hasta símbolos a los que hay que desentrañarle el significado, explícito en algunos casos. La macrorealidad se fragmenta en múltiples microrealidades. La pantalla misma queda convertida en el soporte de un collage cinematográfico que se aparta del formato testimonial en el que parece basarse y le imprime a la obra una personalidad particular.

Esta obra aparenta formato de documental, construye un personaje ficticio y pone en práctica la capacidad semantizadora del lenguaje cinematográfico. “Precisamente lo que me interesaba eran los mecanismos cinematográficos con los cuales supuestamente se dice la verdad y se dice la mentira”, comentó Luis Ospina a Gómez y Henao. Ospina exploró y explotó la posibilidad de construir significados con los medios técnicos del cine y de la retórica audiovisual.

Aunque se reconoce, según la tradición, la autoría de Luis Ospina, se siente el aliento de quienes aceptaron colaborar con su realización. La obra afirma sardónicamente que PMF fue el precursor del collage en Colombia, con lo cual tanto la parte de elogio como la de la burla recaen sobre la generación que representan quienes forjan con palabras al personaje, generación de artista y bohemios que asistía al café El cisne en Bogotá. Ospina habla, a través de sus amigos, “desde el punto de vista de mi generación”, tal como respondió al ser entrevistado por Juan Murillo, de *La Fuga*⁴. Esta obra es un falso documental sobre PMF pero es un auténtico documental sobre las personalidades de los entrevistados sugerida a través de sus testimonios

⁴ <http://www.lafuga.cl/portadas/2011-abril2011/6> por Juan e Murillo, revisada el 5 de Febrero de 2012

confabulados. La obra es iconoclasta consigo misma. En ella la ficción se incorpora al documental y también es una falsa ficción.

Al parecer Ospina sí hizo un documental autonarrativo, solo que por esa vía se burla de la pretensión de verdad del género documental, como cuando inserta un cartel que dice “cinema mentiré”, aludiendo al cinema verité, corriente documentalista de los años 60 que aspiraba a revelar verdades captadas en la realidad social. El propio Ospina confiesa que las locaciones fueron falseadas y que incluso la traducción de la entrevista al tabernero ruso Mijail Grushenko está acomodada a la intención de la obra. Esto último es lo que importa: la intención de la obra. El nombre de este ruso recuerda a Boris Grushenko, el personaje de una obra de Woody Allen, autor de Zelig, otro falso documental. Esta cinefilia autonarra a Luis Ospina.

5. La izquierda comunista y la historia de Colombia.

“La historia es de los que la filman”, dijo Ospina a Gómez y Henao parodiando a quienes dicen que la historia es de quienes la escriben y, sin duda, en esta obra hay una versión de la historia de Colombia. La vida de PMF coincidió con la existencia de regímenes autodenominados comunistas en todo el mundo durante buena parte del siglo XX. La primera secuencia de la obra informa mediante un registro fílmico de archivo sobre la llamada “gran marcha”, liderada por Mao Tse Tung en 1934. Ese mismo año ascendió al primer puesto del gobierno de Colombia el presidente de “la revolución en marcha”, Alfonso López Pumarejo. Para entonces la Unión Soviética ya era toda una potencia mundial y referente obligada del comunismo en el mundo. En Colombia ya existía, aunque con pocos miembros, el partido comunista y por esos mismos años se fundaron las dos primeras organizaciones de trabajadores de nivel confederado, conocidas como centrales obreras que eran una liberal y la otra conservadora.

Tendría 14 años cuando supuestamente vio las primeras revueltas del 9 de Abril de 1948, el mismo año en que triunfó la revolución comunista en China. Pese a su origen rural y siendo un joven, seguramente vigoroso, no se involucró en los enfrentamientos entre liberales y conservadores que se escenificaron en los campos colombianos en la década de los 50. Una suerte de vocación urbana y cosmopolita lo llevó en principio hacia las ideas liberales, que eran las que, con seguridad, al principio le resultaban afines a su temperamento ávido de aventuras, conocimientos e iniciativas desconcertantes.

El 13 de Junio de 1953, el general Gustavo Rojas Pinilla dio un golpe de Estado en Colombia y 12 días después, un grupo de revolucionarios cubanos,

con cuyas gestas ya se había entusiasmado PMF, asaltó fallidamente el cuartel Moncada en el oriente de la isla caribeña. PMF ya había ingresado al partido comunista y se había convertido en un militante furibundo que asistía a todo tipo de protesta contra la dictadura en Bogotá, quizás ansioso de justicia pero sobre todo de libertad. PMF vio la represión que algunos veteranos de la guerra de Corea ejercieron sobre los estudiantes durante la dictadura. Diseñó y pegó carteles, agitó a las masas y lideró encuentros. De regreso a su modesta morada seguía tramando actividades de oposición radical.

En la Universidad Nacional simulaba ser estudiante pero era un funcionario del partido o lo que el común de la gente llamaba “agitador profesional”, proselitista empedernido. La obra le dedica marcada atención a esta faceta de la historia nacional vivida por algunos de quienes eran jóvenes en la década de los sesenta, generación a la que alude Ospina.

Años más tarde estuvo en la Europa del bloque soviético y luego fue a la China, mientras en Colombia la izquierda comunista se debatía entre sus afinidades con el stalinismo o modelo soviético unos, con el maoísmo o modelo chino otros y con las ideas troskistas –no realizadas plenamente– otros más (y otros más con otras versiones académicas o activistas del marxismo).

Mientras tanto el sacerdote católico Camilo Torres Restrepo llevaba a la práctica las interpretaciones que la teología de la liberación hacía del Concilio Vaticano Segundo, que terminó en 1965.

Se desencantó de los ideales políticos e ingresó en una búsqueda personal que aparentemente lo alejó de la épica nacional. Según el escritor Joe Broderick, biógrafo de Camilo Torres, estos fueron tiempos de desfalcos y rencillas dentro de la izquierda comunista, cuyas vicisitudes son la lente desde la cual esta obra observa a la historia nacional, a la manera de las prácticas académicas de una historia alternativa. Sin embargo, poco después, PMF cumplió su cometido de ir a Estados Unidos para conocer al monstruo desde sus entrañas, siguiendo la sentencia del cubano José Martí. Luego apareció en Nicaragua, en tiempos de la revolución sandinista, proponiendo minar al sistema financiero norteamericano con dólares marcados como si fueran falsos, idea tan costosa como febril y de alcances sumamente inciertos.

De repente la obra se va, como diría Ospina, por una tangente: por medio de Vicky Hernández quien llama la atención sobre Omaira Mantilla Henao, una activista del grupo guerrillero ELN que fue desaparecida forzosamente en 1977 por elementos de la seguridad del estado colombiano, y que, según lo dice la entrevistada, fue quien mejor comprendió a PMF. PMF opera allí

como pretexto para traer a colación no solo la desaparición de aquella mujer, sino todo un periodo de represión contra la protesta social y la insurgencia, entre 1974 y 1978, bajo la presidencia de Alfonso López Michelsen. Había terminado el Frente Nacional, eran tiempos de muchas guerrillas, muchas protestas sociales y el periodo se agudizó con la expedición del intolerante Estatuto de Seguridad emitido por Julio César Turbay Ayala en el siguiente periodo presidencial, 1978-1982. El país clamaba una nueva Constitución Nacional.

Otra tangente puede ser la que marcan los indígenas que afirman que todo lo que sucede en *Holocausto caníbal* es mentira. Quizás ellos aluden a esa población marginada en las selvas, viviendo su propio mundo.

En 1981, PMF, se presentó al Museo Nacional para donar una obra de arte. Al preguntarle cuál obra de arte, manifestó: “La obra de arte soy yo”. Por supuesto, los administradores lo rechazaron. Pero se las arregló para ingresar, poco antes de iniciarse la remodelación del museo. Dicen que PMF se momificó pero el país no se ha remodelado o a lo mejor, a tono con su iconoclastia, toda remodelación es inútil.

El título de la obra es una expresión que empleó Mao Tse Tung cuando lideraba a la naciente revolución china para burlarse de la supuesta invencibilidad del imperialismo norteamericano. También dijo que no habría paz en el mundo mientras existiera el imperialismo. Veintitantos años después Mao pactó con el presidente norteamericano Richard Nixon y le abrió las puertas al capitalismo. Quizás de esa manera Mao se convirtió él mismo en un tigre de papel. PMF también parece a veces un genio y guerrero de la vida cotidiana y sin embargo su fortaleza se deslía en una leyenda que hoy se puede leer en clave de fracaso y confusión. No lo arrastran el viento y la lluvia, como dijo Mao, pero sí la risa burlona y la nostalgia.

Ospina le dijo a Juan Murillo que *Un tigre de papel* termina en 1981 porque “explicar de ahí en adelante la historia política de Colombia es muy complicado; el surgimiento del M-19, la narcoguerrilla, los paramilitares, etc. Tal vez todo está demasiado cerca como para mirarlo con la distancia con la que yo miré los procesos anteriores”, dijo.

REVISTA UTOPIA

35

Presentación

¿Qué clase de arte es la música?

Deryck Cooke

Emmanuel Lévinas: Verdad, justicia y transmodernidad

Cicerón Erazo Cruz

Sobre la Universidad

Silvio E. Avendaño C.

Los siete valores de las nuevas economías red

Gustavo Chamorro Hernández

Reseñas

Mariátegui y su revalorización de la política.

Diego Jaramillo Salgado

Un tigre de papel o la abigarrada Colombia.

Luis Ospina

Revista Utopía	No. 35	Primer Semestre Año 2012	pág. 96	ISSN 0121 - 6406	Popayán Colombia
-------------------	--------	-----------------------------	---------	---------------------	---------------------