

Willy Thayer
Raúl Ruiz - Imagen Estilema

Álvaro Hernández Ramos
Nuevas claves para una fotografía territorial.
Análisis de la obra de la artista visual Mabel Arancibia.

Mate Pasky
Spatial Aspects of Moral Judgements in Lawyers' Heaven,
Peoples' Earth and Malefactors' Hell: Leibniz, the Austro-
Marxists and Durkheim's Alleged 'Disintegration' Thesis.

Álvaro Muñoz Ferrer
Democracia en Sartre: de la impotencia serial a la
democratización superativa.

Julie Swanstrom
Avicenna's account of Creation by Divine Voluntary
Emanation.

Ignacio Libretti Peña
La Imagen-Atributo. Primer Género de Conocimiento,
Estadio del Espejo, E-image.

Roberto Parra Dorantes
Augustine on Memory and the Ethics of Self-Deception.



Índice

Willy Thayer

Raúl Ruiz – Imagen Estilema

03 – 46

Álvaro Hernández Ramos

Nuevas claves para una fotografía territorial.
Análisis de la obra de la artista visual Mabel Arancibia.

47 – 66

Mate Pasky

Spatial Aspects of Moral Judgements in Lawyers' Heaven,
Peoples' Earth and Malefactors' Hell: Leibniz, the Austro-Marxists
and Durkheim's Alleged 'Disintegration' Thesis.

67 – 89

Álvaro Muñoz Ferrer

Democracia en Sartre: de la impotencia serial a
la democratización superativa.

90 – 102

Julie Swanstrom

Avicenna's account of Creation by Divine Voluntary Emanation.

103 – 128

Ignacio Libretti Peña

La Imagen-Atributo. Primer Género de Conocimiento,
Estadio del Espejo, E-image.

129 – 155

Roberto Parra Dorantes

Augustine on Memory and the Ethics of Self-Deception.

156 - 171

Santiago, Chile / Diciembre - 2017

Raúl Ruiz
Imagen Estilema
Willy Thayer¹
(wthayerm@gmail.com)

Recibido: 23/09/2017

Aceptado: 27/11/2017

DOI: 10.5281/zenodo.1198687

Resumen:

La escritura de la imagen que nos propone la obra de Raúl Ruiz se inscribe inmediatamente en el dispositivo cine. Su poética de la imagen es considerada una poética del cine y se materializa primordialmente en soporte filmográfico y televisivo. El título de sus tres escritos más emblemáticos —*Poética del cine I* (1995), *Poética del cine II* (2007) y *Poética del cine III* (2013) -póstuma esta última— reiteran el horizonte de inscripción cinematográfico de su obra. Del mismo modo lo reitera la bibliografía que sobre ella se ha publicado en varios idiomas. Hay que considerar, también, que su escritura indaga en otros dispositivos que piensan y se piensan a través de la imagen, y que no se restringe sólo al cine. Nos referimos a su escritura literaria y teatral, a su abundante oralidad de muchas conferencias, conversaciones, entrevistas impresas, en audio, en audiovisual. Habría que añadir a esto la pintura, la escultura, el cuadro viviente, la música, la ópera, la videoinstalación, respecto de las cuales Ruiz tiene una producción —no inscrita en circuitos específicos— que activamente incorpora y cita en su trabajo como cine expandido. Este “viaje transmedial”, sin embargo, tiene que considerarse bajo el horizonte del cine.

Palabras clave: Raúl Ruiz – Cine – Poética – Transmedia – Imagen

¹ Filósofo chileno.

Imagen Estilema²

No el pasado sino sus imágenes es lo que nos domina. (Chris Marker)³

Desde que comenzamos y a medida que nos internamos en la vida nos vamos cargando de automatismos (...) muchas cosas sorprendentes se van volviendo triviales (...) la industria cinematográfica tal como la conocemos nos lleva a generalizaciones perceptivas, nos hace cargarnos de esos automatismos y engeguercernos y ensordecernos (...). Pero una de las funciones del cine es romper esos automatismos para ver lo consabido como por primera vez. (Raúl Ruiz)⁴

Si en alguna parte hay automatismos es en la visión. (Raúl Ruiz)⁵

La única salida (...) es la imagen. (Raúl Ruiz)⁶

1. La escritura de la imagen que nos propone la obra de Raúl Ruiz se inscribe inmediatamente en el dispositivo cine. Su poética de la imagen es considerada una poética del cine y se materializa primordialmente en soporte filmográfico y televisivo. El título de sus tres escritos más emblemáticos —*Poética del cine I* (1995), *Poética del cine II* (2007) y *Poética del cine III* (2013),⁷ póstuma esta última— reiteran el horizonte de inscripción cinematográfico de su obra. Del mismo modo lo reitera la bibliografía que sobre ella se ha publicado en varios idiomas. Hay que considerar, también, que su escritura indaga en otros dispositivos que piensan y se piensan a través de la imagen, y que no se restringe sólo al cine. Nos referimos a su escritura literaria y teatral, a su abundante oralidad de muchas conferencias, conversaciones, entrevistas impresas, en audio, en audiovisual. Habría que añadir a esto la pintura, la escultura, el cuadro viviente, la música, la ópera, la videoinstalación, respecto de las cuales Ruiz tiene una producción —no inscrita en circuitos específicos— que activamente incorpora y cita en su trabajo como cine expandido. Este “viaje transmedial”,⁸ sin embargo, tiene que considerarse bajo el horizonte del cine. En

² Con algunas adecuaciones, añadidos y correcciones este ensayo corresponde básicamente a la fundamentación teórica del proyecto FONDART 23185 obtenido el 2012 en el área de Investigación, Artes Visuales. El texto se reduce a enunciar dogmáticamente un conjunto de hipótesis cuya formulación crítica queda encargada a la exposición del proyecto y su publicación final. La premura y el interés de publicar este documento me inclinó a introducir palabras y fragmentos que provienen de otra etapa/escena de escritura. En el tropiezo con ellos el lector posible probablemente reparará en ellos. Agradecemos especialmente a Gonzalo Díaz Letelier su colaboración en el trabajo de edición en este ensayo.

³ Chris Marker (dir.), *Le Tombeau d'Alexandre* (1992, Francia), citando a George Steiner.

⁴ Conversación entre Raúl Ruiz y Carlos Flores, registro audiovisual de 1991.

⁵ Eduardo Sabrovsky (ed.), *Christine Baci-Glucksmann, Abdelwahab Meddeb, Benoit Peeters y José Román. Conversaciones con Raúl Ruiz* (Santiago: Ed. Universidad Diego Portales, 2003), 139.

⁶ Raúl Ruiz (dir.), *La noche de enfrente* (2012, Chile).

⁷ Raúl Ruiz, *Poéticas del cine* (Santiago: Ed. Universidad Diego Portales, 2013), traducción del francés por Alan Pauls, reúne las tres poéticas del cine de Ruiz. Para la primera poética, sin embargo, citaremos en adelante a Ruiz, *Poética del cine* (Santiago: Ed. Sudamericana, 2000), traducción del francés por Waldo Rojas.

⁸ Fernando Pérez, *La imagen inquieta* (Viña del Mar: Ed. Catálogo, 2016), 14; citando a Michael Goddard, *The Cinema of Raul Ruiz: Impossible Cartographies* (London / New York: Wallflower Press, 2013).

parte por la relación inercial que el cine como “arte madre” tiene con “el teatro, la música, la literatura, la pintura, la arquitectura y la danza ... las bellas artes que lo precedieron y que encontraron en él un modo eficaz de entenderse y cooperar creativamente en una suerte de ópera del mundo”;⁹ en parte por los desplazamientos de sobrevivencia que el cine intenta acoplándose a tecnologías de la imagen que cada vez más lo interpelan.

2. La poética del cine de Ruiz no es una poética del cine en general, sino una poética de su cine. No obstante ello y en la medida en que la poética de su cine está concernida por el dispositivo cine, sus distintos regímenes *diegéticos*, sus retóricas y pulsos de luz, de enunciación, de sonido, de montaje, de representación, de *mise en scene*, de emplazamiento matérico; en la medida en que la poética de su cine se produce en medio y a través del dispositivo cine, citándolo, traduciendo, reescribiéndolo, haciéndose sitio en su *a priori* material dispuesto; en esa medida, entonces, la poética de su cine implica una poética del cine en general. La poética del cine de Ruiz, en tanto poética del cine singular de Ruiz, cita, lee y reescribe en la singularidad de su *diégesis*¹⁰ esa multiplicidad en devenir que se denomina “cine”. La lee y reescribe sin redundar meramente en ella. Repite así el dispositivo cine en una escritura que, irreductible simplemente a las demás, se incorpora a él como una estrella más en la constelación.

3. Que “imagen” sea aquí, cuando leemos, una palabra antes que una imagen; y que lo sea con tal naturalidad que sin traspie podamos comenzar con palabras y sin imagen para la imagen; que desde la partida tengamos sólo palabras para la imagen que abandonamos o que sólo retenemos expropiada, subordinada en las palabras; que al instante de ser vista la imagen decline profiriendo algo, una acción, un hecho, un objeto, una mercancía o consigna, un concepto, cualquier cosa menos una imagen, encriptándose su acontecimiento, su cuerpo, su disposición matérica, su testificación, tras el celofán del discurso; que regularmente articulemos la imagen bajo una *diégesis* narrativa, y que sólo en ese rigor — *apotropaico* tal vez, o imperialista mejor— la acojamos; que se llegue a decir *¡nuestros ojos, nuestras palabras!... ¡cada día vemos de menos; cada día leemos más!*,¹¹ en fin, todo ello habla, antes que nada, del señorío que sobre la imagen ejerce la palabra. Dos mil quinientos años de subordinación, sugiere Peter Greenaway, incluyendo los ciento treinta del cine como ilustración narrativa, dos mil quinientos años escamoteando el simulacro, el montaje, la disposición diegética que resuelve la imagen en la unidad de la palabra, del concepto, la gramática interminable del *cliché*;¹² y de modo tal que los ojos queden elididos

9 Ruiz: “durante años se le atribuyó el mérito de ser el arte manipulador, el orquestador de todas las bellas artes que lo precedieron. El teatro, la música, la literatura, la pintura, la arquitectura y la danza habían encontrado en el campo cinematográfico un modo eficaz de entenderse y cooperar creativamente en una suerte de ópera del mundo” (*Poéticas del cine*, II, 151).

¹⁰ Para la palabra *diégesis*, ver parágrafo 8.

¹¹ Ver Jean-Luc Godard, *Pensar entre imágenes* (Barcelona: Ed. Prodimag, 2010).

¹² “Clichés, por todas partes clichés... Es el mundo de las imágenes-clichés, el mundo concebido como vasta producción de la imagen-cliché. Y los clichés pueden ser sonoros u ópticos: palabras, imágenes visuales. Pero además pueden ser interiores o exteriores. No hay menos clichés en nuestras cabezas que sobre las paredes (...). ¿Qué quiere decir eso? Que en el interior hay lo mismo que en el exterior, a saber, clichés y nada más que clichés. Y cuando están enamorados es como si contaran a otro de la manera más estereotipada del mundo los sentimientos que experimentan, pues los sentimientos que experimentan son

del trucaje y trasterío, perdiéndose de vista la multiplicidad escatológica de rigor dispersivo en que se emplaza, se pone en escena y acontece la escritura de la imagen, anublándose así su proceso, y erigiéndose esa borradura como fetiche, cerámica, galvano, máscara mortuoria de la imagen. ¿Qué otra cosa sería la imagen-palabra o cliché sino el desvío de los ojos hacia la unidad del concepto para evitar que se habitúen a mirar de cerca la hechura, la hojarasca exterior, el montaje, la pasta, el barro, la tierra de la imagen, su mediación matérica?

4. Desobrar el fetiche, volver la vista a las mediaciones, el emplazamiento, inventando técnicas *para que la parte sumergida se haga evidente*,¹³ haciendo saltar en esa videncia los regímenes, las gramáticas apotropaicas e imperiales (otra vez) del *querer decir* y el *querer ver* cotidiano; regímenes, gramáticas que lo son de selección, y por lo mismo de inclusión a la vez que de exclusión o desaparición de lo que no se quiere o debe decir o ver en lo que sí, para efectivamente decir, ver, eso que se dice o ve, y no otra cosa. Desobrar el fetiche, tornar visible los regímenes a toda vista invisibles volviéndolos temáticos, haciéndolos irrumpir en el “decir”, desestabilizándolo con ello, destrabajando la empatía del simulacro, constituye, creo, un asunto del cine de Ruiz que Ruiz explicita como su asunto. Desde temprano se trataba de escribir-filmar movimientos de “distorsión”, “subversión”, “comportamientos deshilvanados”, “sutiles transgresiones de las normas”, “chuecuras metafísicas”, “ladinismos”, “gestos de resistencia”, “técnicas de rechazo”,¹⁴ dando lugar “a una especie de vida paralela (...) que hace que la gente (todos nosotros, en mayor o menor grado) pueda vivir dentro y fuera de la cultura [la gramática, la lógica, el cliché] simultáneamente, integrándose y no integrándose”.¹⁵ En este predicamento, la escritura de la imagen que Ruiz lleva a cabo en medio y a través una constelación abierta de

ellos mismos clichés. El cliché está en nosotros. Y nuestra cabeza está llena de ellos, no menos que nuestro cuerpo. De modo que no hay que acusar a las paredes, a los afiches. Producimos los afiches tanto como ellos nos producen. Clichés. No hay más que eso. Es una visión más bien negativa, pero veremos qué podemos sacar. Nadamos en lo negativo: clichés por todas partes, clichés que flotan, que se transforman en clichés mentales, que devienen clichés físicos. Hay que evaluar el peso de la palabra, de las imágenes. Son fuerzas físicas. «¡Hablen, hablen! ¡Vayan a hablar! ¡Exprésense!», se le dice a la gente. Lo directo es terrible: «¡Vamos, exprésense directamente!». ¿Pero qué tienen para decir, qué tienen ustedes o qué tengo yo para decir, sino precisamente los clichés de los que, cuando no hablamos, nos quejamos de que se nos imponen? Lo digo porque lo vivo, salvo en casos excepcionales, salvo cuando me preparé bien. ¿Y qué escuchamos en la radio, en la televisión? ¿Qué vemos día tras día? Y cuanto más directo, más patético. Vemos gente que, cuando se la invita a hablar, dice exactamente los mismos clichés contra los cuales protestaba cuando decía «no me dejan hablar». En fin, si piensan en la cantidad de situaciones y de fuerzas sociales que los fuerzan a hablar en la vida, sean lo que sean, incluso en vuestras relaciones amorosas, en vuestras relaciones más personales: «Dime algo...»; comprenden inmediatamente que no es posible experimentar, sentir, ver más que clichés que están en nosotros no menos que en otra parte. «Hable, hable, ¿qué piensa usted de esto... o digo o, no, no, paren...» pienso por decir algo me doy cuenta de que me daré a una vergüenza absoluta. Estoy por decir exactamente lo que me hacía reír cuando lo decía otro, y yo me decía: «¡Oh, que imbécil!». Estoy por decir lo mismo porque no ha dos cosas para decir”, en Gilles Deleuze, *Cine 1. Bergson y las imágenes* (Buenos Aires: Ed. Cactus, 2011), 489-490.

¹³ Raúl Ruiz, en Bruno Cuneo (ed.), *Ruiz. Entrevistas escogidas, filmografía comentada* (Santiago: Ed. Universidad Diego Portales, 2013), 37; cfr. Ruiz, *Poética del cine*, I, 77.

¹⁴ Cfr. Raúl Ruiz, “*Prefiero registrar antes que mistificar el proceso chileno*”; entrevista por S. Salinas, R. Acuña, F. Martínez, J.A. Said y H. Soto, en *Revista Primer Plano*, n° 4 (primavera, 1972), 17 y ss.

¹⁵ *Ibidem*.

dispositivos de la imagen, pero sobre todo a través del archivo cine, tiene que abordarse, al menos, según una doble consideración.

5. En primer lugar una consideración de la imagen como *mise en scene* del poder, de la imagen como poder, como artefacto de gobierno y regulación de los cuerpos. Al mismo tiempo, en esta misma línea, una consideración del poder produciéndose, naturalizándose y transformándose a través de las imágenes en tanto consignas, opiniones visuales, estereotipos, códigos, esquemas, clichés, técnicas que estetizan poblaciones vivientes a diversa escala y frecuencia. Clichés altamente incorporados en los que a diario conocemos y reconocemos, en los que redundamos; clichés que existen antes de nosotros, que hablan a través de nosotros y que seguirán existiendo después de nosotros. Imágenes-clichés, imago-poderes, que gobiernan y bloquean la relación con la multiplicidad afirmativa de la imagen y del cuerpo. Una segunda dirección que comprende la imagen (la potencia, la intensidad, la multiplicidad, la continua variación, el cuerpo que la imagen también es) como performance que, en medio de los dispositivos de gobierno y contención, los excede y discontinúa. Este segundo vector concentra el modernismo político-afirmativo, su modernismo poético-político no militante, no gubernamental, no fundacional, de la imagen-Ruiz, sea en estilo modernista *afrancesado* como suele estigmatizarse a su cine o parte de su cine —filmes como *El tiempo recobrado*, *La vocación suspendida*, *La hipótesis del cuadro robado*, *Tres vidas y una sola muerte*, *El juego de la oca* etc.—; o en su cine modernista *chileno* o *a la chilena*, como suele clasificarse a filmes como *Nadie dijo nada*, *Realismo socialista*, *La expropiación*, *Palomita Blanca*, *Dialogo de exiliados*, etc. No hay política-afirmativa de la imagen si no es desarmando la variada y transversal gobernabilidad que ejerce el gigantesco columbario del cliché y la consigna, teniendo en consideración que no es posible desarmar tal columbario sin recurrir a él para desarmarlo. Los clichés, las consignas, son “témpanos que obturan la multiplicidad. Es preciso inventar técnicas para que la parte sumergida muerda la superficie”.¹⁶ Hay que desarmar el cliché elaborando, a contrapelo de éste, una imagen vidente que permita ver a través del cliché, no sólo su régimen, sino la multiplicidad que dicho régimen obtura.

Averiar la *imago*-poder constituiría para Ruiz el desafío político de la imagen-cine. No hay política de la imagen si no desarmamos la variada gubernamentalidad transversal que ejerce el gigantesco arsenal de imago-poderes: la pintura, la fotografía, el cine, antes que como bellas artes, como artefactos de conquista, colonización y neocolonización, de propaganda imperial o nacional vanguardista, de naturalización y fomento de la dominación como cultura. Artefactos de guerra militantes antes que bellas artes, la pintura, la fotografía, el cine, del mismo modo que la televisión, el diseño industrial, la historia del arte, la filosofía de la historia de la imagen, el archivo telemédico, la memoria colonizada por dialécticas del recuerdo que clausuran en un testimonio oficial la testificación interminable de las imágenes. Hay que desarmar, entonces, los clichés, teniendo en cuenta que la única manera de hacerlo es usándolos en su desarmadura. Esta política de la imagen, en Ruiz, es inmanente a su poética, como iremos sugiriendo.

6. Es en este contexto de problematicidad que consideraremos la *convicción*, la *profesión de fe*¹⁷ de su poética del cine: *es el tipo de imagen producida lo que determina siempre la*

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Cfr. Ruiz, *Poética del cine*, I, 151.

narración y no al contrario.¹⁸ Esto sugiere que la imagen no sólo cumple, como predominantemente lo haría, una función metafórica, ilustrativa, de representar principios anteriores a ella a un sujeto posterior; sugiere que la imagen no se reduciría a ser simplemente un *medium* a través del cual un guión, un mensaje, un concepto, se comunica, subordinando a ello su movimiento y posibilidad. Si algo expresa la imagen producida, según la *convicción* referida, es la imagen misma co-extensiva a su tejido, sus intensidades, su variación de cualidad. La *profesión de fe* de la imagen ruiciana defraudaría, entonces, la comprensión tradicional de la imagen como medio de comunicación subordinado a un principio, a una intencionalidad anterior, comprensión tradicional en medio de la cual se desempeña la *profesión de fe* ruiciana.

La inmediatez de la imagen no expresaría más que su cifra material, su cuerpo. Pero este “su” que se infiltra aquí hay que tomarlo *cum grano salis*. Porque si de algo está eximida la imagen ruiciana es de la mismidad, de la estabilidad del género y la especie. Aunque no, sin embargo, de la singularidad, como tendremos oportunidad de explicar. La *profesión de fe* de la poética de Ruiz sugiere, también, que toda categorización de la imagen *viene después*, llega tarde, *post festum*, después de la fiesta (de la imagen). Y llega para gobernarla en la dialéctica representacional, en el código categorial. Sugiere, además, que la imagen ya estaba antes del concepto, antes de la consigna, antes del mito, del mensaje, antes del marco de un mensaje, como imagen menos mensaje, imagen sin marco.

7. La *convicción*, el *parti pris*, la *profesión de fe* de que *es el tipo de imagen producida lo que determina siempre la narración*, Ruiz la pone peculiarmente en curso a finales de los sesenta y comienzo de los setenta, a contrapelo no sólo de la *diégesis* narrativa hollywoodense (de cierto Hollywood), sino también a contrapelo de la *diégesis* narrativa de las vanguardias y modernismos estéticos, políticos, cinematográficos latinoamericanos. Es en medio de la *diégesis* narrativa hegemónica de la guerra fría como guerra *diegética* de narraciones o filosofías de la historia —guerra *diegética* de filosofías de la historia que ha tenido como uno de sus soportes logísticos el cine desde antes de la guerra fría, desde lo que se ha solido llamar *la gran guerra del “corto siglo XX”* (que comienza con la Primera Guerra Mundial y concluye con la disolución de la Unión Soviética y, por ende, con el fin de la Guerra Fría)¹⁹ que el principio de *la anterioridad de la imagen a la narración*, al programa, al partido, al que hacer en y con la imagen, en y con el arte, irrumpió precozmente en Ruiz. Sobre todo en un contexto en que el cine, la imagen-cine, decía taxativamente de sí misma que “antes que cine”, antes que imagen, era disposición, entrega, subordinación a una consigna, a la comunicación de un mensaje, un mito, un esquema teleológico, una historia, una filosofía de la historia. Ruiz se había apartado estructuralmente de la imagen-historia, la imagen-acción, la imagen-progreso, la *diegesis* teleológica. Se había apartado estructuralmente del *paradigma narrativo industrial* de la imagen, paradigma que en el contexto de la guerra fría se había apoderado no sólo de los procesos revolucionarios latinoamericanos —autocomplacidos como estuvieron, en la teleología del progreso, la filosofía de la victoria— sino, previamente, del globo terráqueo,

¹⁸ Ibidem, 14.

¹⁹ Cfr. Eric Hobsbawm, *Age of Extremes. The Short Twentieth Century 1914-1991* (London: Abacus Books, 1995), 2 y ss.; cfr. también Alberto Moreiras, *Línea de sombra. El no sujeto de lo político* (Santiago: Ed. Palinodia, 2006), 20.

de la guerra fría planetaria como *diégesis* antagónica de filosofías de la historia del capital. Paradigma que sin filosofía de la historia él mismo, se despliega imperial-planetariamente estetizado como conflicto central de antagonismos. La *diégesis* progresista de la imagen-cine juega un rol capital no sólo en el fomento de la filosofía de la libertad angloamericana (de Griffith en adelante); también juega un rol capital en el despliegue, consolidación y fomento de la filosofía de la libertad soviética (Medvedkin y Einsstein en adelante). Se trata, en ambos casos –y en los demás que podrían sumarse al conflicto central de la Guerra Fria–, de antagonismos geopolíticos de soberanías en disputa por la hegemonía, y no de fuerzas afirmativas, aformativas, anhegemónicas, emancipatorias según se viven al interior de los bandos militantes. Así también en la guerra fría del capital, en el contexto latinoamericano que se ponía en marcha desde mediados del siglo XX como *diégesis* narrativa de una gran cultura popular nacional-continentalista anti-imperialista. Para Ruiz –de la mano de Benjamin, tal vez, al que ya leía y citaba en los sesenta–, la *diégesis* narrativa latinoamericana ya había traicionado su propia causa al darle la mano a la filosofía del progreso, a la filosofía de la historia como filosofía de la victoria, al *paradigma narrativo industrial* en que se expresa planetariamente sin conflicto central él mismo, el conflicto central del capital.

8. Según Jacques Aumont y Michel Marie, la palabra griega *diégesis* fue directamente incorporada al vocabulario cinematográfico por Etienne Souriau, en 1951.²⁰ David Bordwell fija en 1953 la reactivación del término para “describir la historia referida”.²¹ Lo relevante –en el marco de esta nota– no es la diferencia de fechas, sino la reiteración, para el cine ahora, de un término cuyo sentido de uso ha sido naturalizado desde antaño —desde Platón y Aristóteles— bajo el principio narrativo.²² Tal sentido de uso instituye su “concepto vulgar”. En los *Ensayos sobre la significación en el cine* (1963-1972), Christian Metz no sólo redunda en ambas fechas al referir dos libros claves de Souriau: *La estructura del universo fílmico* de 1951, y *El universo fílmico* de 1953, volumen colectivo este último. En el ensayo *El cine moderno y la narratividad* (1966) –compilado en el primer volumen de sus ensayos–, Metz reafirma para el cine la comprensión vulgar de *diégesis*, tentando ampliar su hegemonía incorporando las diegéticas experimentadas por los modernismos literario y cinematográfico. A menudo se insiste, dice Metz, en que el “nuevo cine” –con sus vagarosas y balbuceantes líneas narrativas, aparentemente no sujetas a unidad, causalidad o acción alguna, esbozando a la vez varias, perdiéndose en ramificaciones, detalles, descripciones y explicaciones– habría desbordado en su performance “el estadio del relato”. Y del conflicto central. “Desalojando de su seno la *diégesis* clásica”, dice, las diegéticas modernistas habrían puesto en curso el “estallido del relato”, el “objeto absoluto (...) transitable en todos los sentidos”. A contrapelo de esta “equivocación”, seguimos con Metz, sería necesario “mostrar en detalle que las conquistas ‘sintácticas’ del cine moderno”, lejos de abandonar la narración, se hacen en complicidad

²⁰ Cfr. Jacques Aumont & Michel Marie, *Diccionario teórico del cine* (Buenos Aires: Ed. La Marca, 2006), 61-62.

²¹ David Bordwell, *La narración en el cine de ficción* (México: Ed. Paidós, 1996), 16.

²² Bordwell: “Si se ha de considerar a Aristóteles como el fundador de la tradición mimética de la representación narrativa, Platón es el principal partidario antiguo de la concepción de que la narración es fundamentalmente una actividad lingüística” (Ibidem, 16).

con ella proporcionándonos “relatos más diversos, ramificados y complejos”. Metz subraya lo extravagante que resulta la insistencia en el “fin del relato” justo cuando lo que en realidad emerge con el cine moderno es una “nueva generación de narradores”. Así, en “*El grito, La aventura, Ocho y medio, Hiroshima mon amour, Muriel, Jules y Jim (...), Al final de la escapada y Pierrot el loco*, bajo el pretexto de una renovación de la forma, reconocemos el temperamento específico que caracteriza a los grandes narradores de historias”²³. Lo mismo respecto de “*Alphaville y El año pasado en Marienbad* (1961), que siguen relacionándose con las exigencias de la ficción narrativa”²⁴.

En su prólogo a los *Ensayos* de Metz, François Jost reitera que el vocablo fue introducido por Souriau, pero en 1956.²⁵ El propio Etienne Souriau, en su *Vocabulaire d'Esthétique* (1947-1998), asigna otra fecha y también otra autoría a la revitalización del término, otorgándole la primicia a Anne Souriau, que trabajaba a la sazón en el equipo de producción del Diccionario,²⁶ y que trabajó en su finalización por más de una década luego de la muerte de Etienne Souriau.

Platón, en el libro III de *La República*;²⁷ Aristóteles, en la *Poética*;²⁸ pero también en el uso coloquial del griego antiguo: *diégesis* implicaba linealidad narrativa. En la propia

²³ Christian Metz, *Ensayos sobre la significación del cine*, Vol. 1 (Barcelona: Ed. Paidós, 2002), 244.

²⁴ Ibidem, 230.

²⁵ Cfr. François Jost, prólogo a la edición castellana, en Metz, opus cit., 14.

²⁶ El vocablo *diégesis* fue recreado en 1950 por Anne Souriau en el grupo de investigadores de estética del Instituto de Filmología de la Universidad de París; el término renació en las investigaciones de estética cinematográfica, pero la noción que designa no es exclusiva de este arte. Cfr. Etienne Souriau, *Diccionario de Estética* (Madrid: Ed. Akal, 1998), 445 y ss.

²⁷ Platón propone tres tipos diegéticos 1) la “narración simple” (*haplé diegésis*) (*La República*, 392d), “(...) en la que es el mismo poeta quien habla (*légei te autós ho poiétés*) sin inducir a pensar que es otro y no él mismo quien habla (*hós állos tis ho légon he autós*)” (I idem, 393a), de modo que “su o ra poética (*poiesis*) y su performance narrativa (*diégesis*) serían producidas directamente sin imitación (*áneu miméseos*)” (I idem, 393c); 2) La “narración a través de la mimesis (*diá miméseos*)” (I idem, 392d), en que el poeta “ha la por boca de otro (*lége rêsín hós tis állos ón*) (...), asimilándose a otro en ha la en aspecto (*katá phonèn ê katá skhêma*) (...), de modo que “el poeta de que ha lamos desarrolla su narración (*diégesis*) por medio de la imitación (*mímeseos*)” (I idem, 393c); 3) la “narración por me cla de am as (*amphotéron*)” (I idem, 392d). citamos los extractos que nos importan entre el 392d y el 394a de *La República* “(...) ¿acaso no sucede que lo que es relatado por fabulistas o por poetas es una narración (*diégesis*) de cosas que han pasado, que pasan que pasarán (...), ¿no lle an a ca o esto por simple narración (*haplé diegéseí*), o bien por narración imitativa (*mímesis*), o por mezcla (*amphotéron*) de una otra (...). Tú que conoces los primeros versos de la *Ilíada* (...) sa rás que en esos ersos (...) ha la el poeta mismo (*légei te autós ho poiétés*) sin intentar inducirnos a pensar que sea otro y no él mismo quien habla (*hós állos tis ho légon he autós*). Sin em argo, en los ersos que siguen (...) procura por todos los medios que creamos que es Crises el que ha la (*Kríses légei*) y no Homero (*mè Homerón*). (...). Ahora ien, asimilarse uno mismo a otro (*outós te kai hoi álloi*), en habla o en aspecto, ¿no es imitar (*mímeseos*) a aquel al cual uno se asimila (...). En este caso (...) el poeta de que hablamos desarrolla su narración (*diégesis*) por medio de la imitación (*mímeseos*) (...). En cambio si el poeta nunca se escondiese detrás de nadie, su obra poética (*poiesis*) y su narrativa (*diégesis*) serían producidas sin imitación (*áneu miméseos*). (...). Si Homero (...) continúa ha lando no como si se hu iera con ertido en Crises sino como si aún fuera Homero (...) no ha r a imitación (*mímesis*) sino narración simple (*haplé diégesis*) sin imitación (*áneu miméseos*)”. Cfr. Platón, *Republic*, texto griego editado por Benjamin Jowett & Lewis Campbell (Oxford: Clarendon Press, 1894), 392d-394a.

²⁸ Aristóteles no usa nunca el término *diégesis* tal cual. Mucho menos allí donde justo varios suponen que sí la usa. Gérard Genette, por ejemplo: “Una primera oposición es la que señala Aristóteles en algunas frases rápidas de la *Poética*. Para Aristóteles, el relato (*diégesis*) es uno de los dos modos de imitación poética

etimología de la palabra –y referimos aquí a una indagación que nos ha proporcionado Gonzalo Díaz Letelier, especialmente para este texto– está contenida la idea de hilo conductor, guía, pastoreo, gobierno y mando.²⁹ En la medida en que pueda hablarse de una *diégesis* de la vida de la *polis*, en cada caso, las poblaciones vivientes parecerían cotidianamente estetizarse en *softwares* narrativos.

Desde antiguo *diégesis* refirió, también, exposiciones en las que la narración fracasa. Exposiciones que comienzan, avanzan o terminan sin hilo conductor, confusas, balbuceantes, tartamudas como al parecer eran las del joven Demóstenes, que de contrario a lo que se puede suponer, comenzó siendo lo opuesto a un orador “di getico”.³⁰ Lo mismo

(*mímesis*), el otro es la representación directa de los acontecimientos hecha por actores que hablan o actúan ante el público”; cfr. Gérard Genette, *Fronteras del relato* (1930), en Roland Barthes & otros, *Análisis estructural del relato* (Buenos Aires: Ed. Tiempo Contemporáneo, 1970), 193; cfr. también Patrice Pavis, *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología* (Barcelona: Ed. Paidón, 1984), 131; Jacques Amaunt & Michel Marie, opus cit., 61; Manuel Gómez García, *Diccionario Akal de Teatro* (Madrid: Ed. Akal, 1998), 256. Pablo Oyarzún, en cambio, en sus dos inéditos sobre la *Poética* —*Aristóteles, la escena olvidada* (1985) y *Aristóteles, pensar la poética* (1991)— refiere el nombre *diégesis* con un signo de interrogación, porque la palabra tal cual no está en el texto aristotélico. En modo alguno, en todo caso, los usos declinados que Aristóteles hace de *apaggellía* (relato) y de *diégesis* (*diegematikés mimetikés, diegematiken mímesis*) cambian las cosas respecto de la subsunción narrativa que desde entonces gobierna la *diégesis*. En el fragmento 3 de su *Poética*, Aristóteles sistematiza dos órdenes narrativos: la epopeya y el drama. Aristóteles: “(...) con los mismos medios es posible imitar las mismas cosas unas veces narrándolas (*apaggéllontas*) –ya convirtiéndose hasta cierto punto en otro (*heterón*), como hace Homero, ya como uno mismo (*tòn autón*) y sin cambiar [cfr. la nota 45 al texto aristotélico editado por García Yebra]–; o bien presentando a los imitados (*mimouménous*) como operantes (*práttontas*) y actuantes (*energoúntas*)” (*Poética*, 1448a20); y en otra parte se refiere a “(...) la *diégesis* epopéyica que presenta las acciones narrándolas (*apaggéllontas*), y el drama en que la imitación narrativa tiene lugar a través de ‘personajes actuando’ (*drónton*) y sin relato (*ou di’apaggellías*)” (Ibidem, 1449b25); y un poco antes: “(...) ambos imitan personas que actúan y obran (*práttontas gâr mimouútais kai dróntas*). De aquí viene, según algunos, que estos poemas se llamen dramas (*drámata*), porque imitan personas que obran (*mimouúntas dróntas*)” (Ibidem, 1448a25); etc. Siguiendo la traducción y notación de García Yebra, vemos que Aristóteles distingue a la *diégesis* como imitación narrativa (*diegematikês*) (1459a15) de la relatada (*apaggellías*) y no de los personajes actuando. La imitación narrativa se constituye en los “personajes actuando sin relato (*drónton kai ou di’apaggellías*)” (Ibidem, 149b25). Pero tanto la epopeya como el drama funcionan en una estructuración causal, teleológica.

²⁹ Etimológicamente, el vocablo griego *diégesis* se compone del prefijo adverbial/proposicional *diá* (a través) y del verbo *egeomai*: conducir, guiar, liderar (en latín: *ducere*), remitiendo al poder del pastoreo o gobierno. En efecto, la “familia léxica” del vocablo *diégesis* constela términos como *hegemonía* (conducción) y *hegemón* (conductor), así como también *katégésis* (catecismo, educar o mostrar el camino), *exégesis* (exponer el sentido, orientar el ver/pensar), *exégetes* (intérprete –del derecho sagrado–, consejero, orientador o docente) y el verbo *exegéomai* (dirigir, orientar; gobernar, ordenar). La *diégesis* subsume en su arte espectacular al ojo, la vista (*opsis*), enfocando y dirigiendo la mira(da) en la forma separada de una narración como composición unitaria y teleológica, disponiendo de la materia de la escena como *puesta* en escena. La *diégesis* remite, pues, tanto al saber (en-señar) como al poder (mandar, ordenar). No hay hegemonía política y/o religiosa sin régimen diegético o hegemonía narrativo-interpretativa –o hegemonía “cultural”, como se dice hoy día. La *diégesis* es, así, en términos más amplios, el modo en que el acontecimiento es expuesto más o menos unitaria y direccionadamente.

³⁰ Según refiere Plutarco, durante el primer discurso público del joven Demóstenes la audiencia se burlaba de su modo de hablar, “(...) un habla extraña y difícil de entender y una falta de aire que, al romper y desenlazar las frases, oscurece a mucho el sentido el significado de lo que se dice”; cfr. Plutarco, “*Demóstenes*”, 6, en

podría consignarse de los oráculos que comunicaban, de modo estructural eso sí, acciones y sentidos paralelos con doble o triple hilo conductor en disyunciones no dialectizables: “de la guerra volverás nunca muerto en ella serás”, oráculo que a la vez decía: “de la guerra volverás nunca, muerto en ella serás” y “de la guerra volverás, nunca muerto en ella serás”. También los oráculos de Casandra, a quién Apolo le habría quitado el don de la narración, por lo que su poder adivinatorio quedaba en falta diegética.³¹ Pero aun en estos casos de exposición o narración fallida se sigue bajo el paradigma narrativo de la *diégesis*: es en relación a él, en sentido negativo, y por lo mismo al interior de su dialéctica, que se habla de su falla o interrupción.

El concepto vulgar de *diégesis*, entonces, de uso dominante en la pragmática del relato y la narrativa literaria, en el teatro y en las artes de la representación en general, en la “música” también,³² y desde hace más de 50 años en circuitos cinematográficos y audiovisuales –

Vidas Paralelas. Volumen VIII: Foción & Catón el Joven; Demóstenes & Cicerón; Agis & Cleómenes; Tiberio & Gayo Graco (Madrid: Ed. Gredos, 2010).

³¹ Pierre Grimal, *Diccionario de Mitología Griega y Romana* (México: Ed. Paidós, 1979).

³² Consultado (vía correo electrónico) sobre la *diégesis* modernista de John Cage y sus interacciones a priori y a posteriori con el paradigma diegético musical clásico,icolás Carrasco Da me escri e lo siguiente “Las posibilidades de reconducir el modernismo musical de John Cage al ‘paradigma diegético musical clásico’ son varias. Sin em argo, esa reconducción depende de qué entendamos por ‘paradigma diegético musical clásico’. Si por *diégesis* se entiende narración o sentido por ‘musical clásico’ se entiende una ‘lógica musical’ que despliega un *telos* tonal de planteamientos armónicos, elaboración de motivos y principios formales basados en una economía de tensión y reposo, dentro de una obra en tanto unidad de lo general y lo particular, paradigma que habrían inventado Haydn y Beethoven, es más bien difícil reconducir el modernismo de Cage, que deriva de Debussy, Satie, Schönberg, Webern y de la *Segunda sonata* de Boulez, es decir, de músicas que producen un efecto a-teleológico (o ana-diegético) en su despliegue. Si, por otra parte, aquel paradigma quiere nombrar la hegemonía sostenida de las instituciones que encarnan el canon musical como ‘museo imaginario de obras maestras’ patrimonio de la clase burguesa, el arri smo del idealismo musical que exige a las obras ser obras *de arte* musical, ser texto y no sólo acontecimiento y ser entendibles y no meramente disfrutables; el gobierno del conservatorio como tutela del lenguaje musical (temperamento igual, tonalidad funcional, rítmica binaria, notación en pentagrama), de la interpretación, el análisis, la hermenéutica y la historia de las obras canónicas, sus técnicas, estilos y épocas, es más posible incluir a Cage, porque muchas de sus obras están completamente anotadas y su continuidad está fijada en notación (todas sus obras desde 1934 hasta 1951 y muchas posteriores), porque varias exigen músicos ‘de academia’ de enorme virtuosismo (los *Etudes Australes* y los *Freeman Studies*), porque varias exigen excelentes salas de concierto y orquestas tradicionales (*Thirty Pieces for five orchestras*, *Ryoanji*, 101), o porque son obras que se relacionan con instituciones que fomentan aquella hegemonía (*Apartment House 1776*, realizada para las celebraciones del Bicentenario de los U.S.A.; o las *Européras*). Finalmente, con pocas excepciones, aquel paradigma es, para la recepción y elaboración Fluxus y la recepción desde las variedades del sound-art, la improvisación electroacústica y la electrónica *ambient*, la categoría de lo musical como tal. Entonces Cage queda siempre como un ‘Moisés que muere a las puertas de la Tierra Prometida’ (lo mismo hizo Wagner con Beethoven al compararlo con Colón que descubre América creyendo que era la India, y luego Boulez, que ha la de Schön erg como alguien que ‘no fue capaz’ de extraer todas las consecuencias de su revolución, la ‘serie dodecafónica’) George Brecht declaró que Cage ‘(...) en términos de su vida su manera de vivir, fue un gran liberador para mí, pero al mismo tiempo, siguió siendo sólo un músico, un compositor’ (entre esta con Irmeline Lebeer, en ART VIVANT, París, mayo 1973). A veces se acusa a Cage de ser un conservador disfrutado de revolucionario por sus frases ‘Every thing we do is music’ o ‘All sounds are music’ o ‘Every thing is music’ o la idea del ‘sonido-en-sí’. En *John Cage: Silence and Silencing* (1997), Douglas Kahn critica aquella fijación de todo lo sonoro en lo musical: en este gesto habría un silenciamiento de todo lo sonoro que no es música, todo lo físicamente inaudible para el humano; a continuación, señala que la idea del ‘sonido-en-sí’ está alojada en la ‘Música Artística occidental’. Seth Kim-Cohen, en *In the Blink of an Ear: Toward a Non-*

“noción vedette de la filmología”—,33 de uso técnico la mayoría de las veces, especulativo pocas, está ausente de los tres volúmenes de la poética del cine de Ruiz. Es también un término esquivo si no inexistente en sus entrevistas audiovisuales, escritas, radiales, así como en sus artículos y conferencias, y también en sus *Diarios*.³⁴ No debería parecer extraña la ausencia de esta noción para referir el movimiento de su “poética” cinematográfica, en la medida en que ésta se agita a contrapelo del paradigma narrativo en el que yace naturalizado el horizonte de uso del término diégesis. En cualquier caso, la palabra *diégesis*, en el sentido hegemónico-vulgar referido, se anexaría a lo que Ruiz designa como “paradigma narrativo industrial” y como “teoría del conflicto central”.

Si hay algo así como *diégesis* en el cine de Ruiz, y es imposible para cualquier cosa existente —ficticia o real... pues ¿cuál es la diferencia si el simulacro comienza con esa distinción?— carecer de ella, se trataría, en todo caso, no de una *diégesis* que complique y enriquezca sintácticamente el paradigma narrativo modernizándolo una vez más, como probablemente sostendría Metz. Se trataría, en Ruiz, de una *diégesis* en la narración menos la narración, que no llega a unidad, a cuenta ni cuento unificado, totalizado; *diégesis* menos unidad, infra o supranumeraria, como lo sugiere en *Ballet acuático* (2010). Una *diégesis* a-narrativa que se afirma en el mismo plano de “anterioridad” que la *diégesis* narrativa. Una *diégesis* mosaico o metamórfica que se anunciaba ya en el *partí pris*, la *profesión de fe* en que se desempeña su escritura cinematográfica: “es la imagen producida la que determina la narración, y no al contrario”. *Diégesis* que va a encontrar su formulación espléndida en filmes como *Litoral*,³⁵ *Cofralandes*,³⁶ *La vocación suspendida*. La *diégesis* narrativa industrial —según los capítulos primero y segundo de la *Poética I* de Ruiz— se ha naturalizado en diversos continentes, y en esa naturalización el término opera como sobreentendido no sólo en las instancias que evalúan y regulan la financiación y la circulación cinematográfica planetariamente, sino también, sobre todo, en el gusto, la demanda, la recepción y consumo artesanal, industrial, teledigital, que esa misma *diégesis* ha producido. Paradigma performático hegemónico a contrapelo del cual el cine, la *diégesis* de la imagen-Ruiz se afirma. Se afirma no fundacionalmente, sino como

Cochlear Sonic Art (2009), repite el gesto bouleziano de dejar a Cage como aquel que devuelve la revolución contenida en 4'33" a lo meramente audi le, a la música como 'arte coclear' (cfr. Duchamp impresionismo como 'arte retiniano'), lo que deja al modernismo cageano en el umbral de un arte sonoro (o sónico) 'nococlear'. Todo esto pasa porque se sigue entendiendo a la indeterminación, idea operación clave en Cage, como una técnica de composición y de ejecución, una liberalización de los recursos sonoros disponibles. Prácticamente nadie instala al modernismo cageano en el contexto problemático que le es propio y en medio del cual opera su obra: el endurecimiento fantasmagórico y serial de la audición que se conduce por el 'paradigma diégético musical clásico' que escucha una o en todo lo que suena (*his Master's voice*) y la audición como narcótico y fármaco, masiva y ubicua hoy en día, como consumo del individuo que consume a través de audífonos, de música ambiental o de fondo o Muzak para mejorar la productividad en la oficina o para 'esperar en línea', o a través de *streaming* de *playlists* azarosos, que tuvo su emergencia en la radio y su prehistoria en la fantasmagoría del *Musikdrama* wagneriano. La tarea será esquivar el vanguardismo de los textos de Cage y/o hacerlos trabajar con la indeterminación y la reticencia de sus partituras y procesos-de-composición, especialmente bajo el dominio actual del *Mito Cage*".

33 Cfr. Alain Boillat, "La diégèse en su acepción filmológica. Origen y posteridad y productividad de un concepto", en *Cinemas: Revue d'Etudes Cinématographiques*, vol. 19, n° 2-3 (2009).

³⁴ Según nos ha confirmado el escritor Bruno Cúneo, que actualmente edita los *Diarios* de Raúl Ruiz.

³⁵ Raúl Ruiz (dir.), *Litoral* (2008, Chile).

³⁶ Raúl Ruiz (dir.), *Cofralandes* (2002, Francia/Chile).

performance pura de impertinencia sin contenido ni mensaje, desestabilizando el dispositivo vulgar y añoso de la *diégesis*, volviéndolo visible. Y nada más. Así en *La vocación suspendida*, filme que se expone en una *diégesis aproximada* como resta de unidad.³⁷ La ausencia del vocablo *diégesis* en la escritura de Ruiz es el correlato de su *profesión de fe* a-narrativa, la insoportable erosión de la *diégesis* hegemónica: el paradigma narrativo industrial y la teoría del conflicto central. Pero también, lo anunciamos desde ya, la “imagen utópica”, imagen de “ninguna parte” que, sin centralizar conflictos, fascina y estetiza al mundo entero homogeneizándolo, imágenes-código cuyo “deber de transparencia les prohíbe el secreto y la singularidad”, como reiteraremos más adelante.

Que Ruiz no utilice la palabra *diégesis* no quiere decir, lo reiteramos, que su obra filmográfica carezca de ella. El cine, la poética, la *diégesis* de Ruiz, tiene lugar en tanto se hace lugar en medio del lleno imperial de la *diégesis* narrativa que en su pluralidad de versiones opera como “horizonte que cada cual lleva consigo como una falda que se mueve con cada qui n”,³⁸ una especie de *ready-made ready-to-wear* que normaliza el sentido común de productores, realizadores, distribuidores y consumidores de películas e imágenes hegemónicas. Desandar la *diégesis* narrativa en su densa capa de normalidad, teniendo en cuenta que la única manera hacerlo es usándola permanentemente en su desandadura; erosionar la capitalización narrativa en que la *diégesis* “a-formativa”³⁹ ha sido reducida, para activar, a contrapelo de dicha reducción, la experiencia de una *diégesis aproximada*, ello es lo que el cine de Ruiz enuncia desde su primer filme. Sobre todo es la *diegética* aristotélica —a la que Ruiz directamente hace pocas pero significativas referencias— el marco que su poética desobra. Implícitamente, nunca de modo temático, como un Artaud o como un Brecht. La poética de Ruiz se desmarca de la comprensión aristotélica de la obra. 40 Se desmarca tanto de constituirse como imitación narrativa (*diegematikés mimetikés*) de una acción (*práxeos*), como del presupuesto unitario, completo y entero (*hólon kai medén*) de la imitación dramática.⁴¹ Se aleja abriendo la acción a una imagen sin unidad o conflicto central, y cuya política desobra la narratividad centrada.

Cuando en la década del cincuenta Souriau recreó para los circuitos cinematográficos el término *diégesis*, dicha recreación —y citamos y parafraseamos particularmente a su *Vocabulario de Estética* (1958-1990)— la hizo a contrapelo de su comprensión usuaria vulgar, desmarcándose no sólo de la “platónico-aristotélica”,⁴² sino también de lo que harían luego Bordwell y Metz. Para Etienne Souriau, el término *diégesis* fue reincorporado para dar nombre a un concepto que frecuentemente se debía utilizar, pero para el cual no se tenía una palabra específica; por lo que su enunciación corriente navegaba en formulaciones dispersas detonando discusiones muchas veces innecesarias que afectaban las eficacias del trabajo. La operación de Anne Souriau —sigue Etienne Souriau— habría

³⁷ Volvemos particularmente sobre esto hacia el final de esta nota.

³⁸ Paráfrasis del inicio del poema de Federico Schopf, *Desplazamientos* (Santiago: Ed. Trilce, 1966), 14.

³⁹ Ver Deleuze, *Pintura. El concepto de diagrama*; cfr. Werner Hamacher, *Aformativo, huelga*, en *Lingua amissa* (Buenos Aires: Ed. Adriana Hidalgo, 2013), 179-208.

⁴⁰ Ver Antonin Artaud, *El teatro y su doble* (Barcelona: Ed. Edhasa, 1978), 9 y ss.

⁴¹ Aristóteles: “(...) la tragedia es imitación de una acción (*práxeos*) completa y entera, de cierta magnitud” (*Poética*, 1450b25); “(...) porque la tragedia es imitación, no de personas (*anthrópon*), sino de una acción (*práxeos*) y de una vida (*bíou*), y la felicidad y la infelicidad están en la acción, y el fin es una acción” (Ibidem, 1450a15).

⁴² Cfr. Boillat, opus cit.

consistido en reutilizar el nombre antiguo de *diégesis* desviando su sentido de uso vulgar. Lo que habría re-creado Anne Souriau, más que una sinonimia, habría sido una homonimia al movilizar la vieja palabra en un sentido de uso que excedía el marco previo. Y efectivamente, el concepto de *diégesis* que propone el diccionario de Souriau abre una plasticidad de usos que incluye al concepto tradicional de *diégesis* junto a otras pragmáticas al parecer incompatibles con la antigua.

Para Souriau, la *diégesis* es el acontecimiento, el “mundo en cada caso puesto en escena”. No resulta relevante para la obra, por lo mismo, ningún criterio de verosimilitud imitativa respecto de un supuesto “mundo o *diégesis* previa”. La *diégesis*, en cada caso, se da su diegética “en una relación de coherencia consigo misma”, no en relación a un criterio dado. De modo que “puede adoptar una infinidad de maneras”. Es como si Souriau afirmara: ‘no hay *diégesis* absoluta’. ¡Vivan las *diégesis*! ¡La hegemónica no es más que una excepción hecha regla, vuelta imperio! Por eso “en la *Eleonora* de Poe, la vegetación del valle de Gazón-Diapré se metamorfosea en función de los afectos de los personajes que habitan en él (...)” y no en relación a la causalidad o verosímil diegético de una “supuesta naturaleza regular”. En la *Andrómaca* de Racine la acción ocurre “en una habitación del palacio de Pirro”, pero considerando “las habitaciones del palacio a las que se retiran los personajes cuando dejan la escena (...), la ciudad de Buthrot alrededor del palacio (...), el Epiro, cuya capital es Buthrot (...), Grecia (...), los mares en los que Orestes arrastraba su condena (...), la ribera asiática (...), las ruinas de Troya (...), el pasado de la conquista de Troya (...), los reyes griegos confederados (...)”.⁴³ Los hechos no explícitamente mencionados en la obra que el autor tiene en cuenta o que lo tienen a él inconscientemente “están presentes en ella virtualmente”. Todo ello, si bien no está en la acción o en la fábula, constituye su *diégesis*. La *diégesis*, para Souriau, en muchos casos desborda la fábula y su unidad, su conflicto central, y comprende y compromete no sólo acciones, hechos y desenlaces, sino también una virtualidad indefinida que co-pertenece a esas acciones, hechos y desenlaces. Una especie de *diégesis* monádica.⁴⁴ En las crucifixiones, continua Souriau, el pintor o espectador *princeps*, a veces “se sitúa de frente a la altura de la crucifixión (...), otras desde abajo sin temerle al escorzo. Tintoreto capta las tres cruces en

⁴³ Cfr. Souriau, opus cit., 447 y ss.

⁴⁴ Resulta imprescindible advertir aquí que la comprensión monadológica tradicional (leibniziana), aunque pone en curso una *diégesis* que tiende a la multiplicación de los puntos de vista, no se ha desencadenado de la dialéctica que finalmente organiza la multiplicidad de puntos de vista en la articulación de un meta-lector, un ojo que recorre “a pie” y desde lo alto la multiplicidad unificándola en una mónada de las mónadas: “Sólo Dios tiene un conocimiento distinto de todo; pues Él es su fuente. Se ha dicho muy atinadamente que como centro está en todas partes pero que su circunferencia no está en ninguna, pues todo le es inmediatamente presente sin ningún alejamiento de ese centro”; en Gottfried Leibniz, *Escritos filosóficos*, textos traducidos y editados por Ezequiel Olazo, Roberto Torretti y Tomás Zwank (Buenos Aires: Ed. Charcas, 1982), 604. Así, una monadología tradicional ha abierto la *diégesis* a la multi-causalidad, percibe y apercibe muchas acciones simultáneas, de manera que una percepción mono-linealmente narrativa pierde el hilo y experimenta la pérdida. Pero aunque los hilos sean millares, en la monadología dialéctica hay principio de razón, hay principio de conformidad a fin aún, hay narración. Para una apercepción mono-lineal, la multi-finalidad monadológica es la pérdida. Pero aunque en la monadología la percepción sea más abierta, no hay descentramiento, sigue habiendo conflicto central: “Por esto todos los espíritus, sea de los hombres, sea de los genios, al entrar en una especie de sociedad con Dios en virtud de la razón y de las verdades eternas, son miembros de la ciudad de Dios, es decir del estado más perfecto, formado y gobernado por el mayor y el mejor de los monarcas” (ibidem).

hilera según una perspectiva fugada (...), otros juegan con enlaces de puntos de vistas individuales y colectivos (...) como el traductor anónimo de la *Vulgata* en las novelas Arturianas (...) y modernamente Robbe-Grillet en *La celosía* (...); Ricardou emplea la noción de *diégesis* para obras en que hay varios niveles de narración y varias diegéticas encajadas las unas en las otras (...); Jakobson habla de ‘intradiegético y metadiegético’.⁴⁵ Incluso puede ocurrir que “la estructura de la obra tenga varios puntos de vista”, o que incluso renuncie “a todo punto de vista” como principio artístico importante.⁴⁶ Mijaíl Bajtín, antes que Souriau, a finales de los años veinte y principios de los treinta, proclamaba que la *diégesis* literaria era una mezcla históricamente variable de discursos, una polifonía, incluso una cacofonía, de diferentes registros de lenguaje hablado y escrito: un montaje de voces. Bordwell, mucho más tarde, hace hincapié en la oposición entre la *diégesis* brechtiana y la aristotélica, justamente por la estructura episódica brechtiana, los comentarios de voces superpuestas, la inserción de títulos, como una táctica para incluir aspectos diegéticos que las concepciones aristotélicas del teatro excluían. Así, la plasticidad de la *diégesis* souriana incluye tanto la aristotélica confinada al principio de la unidad teleológica de la fábula⁴⁷ –y que rechazaría como irracional la *unidad monádica* de la tragedia– como la posibilidad de una *diégesis* sin punto de vista.

La *diégesis* ruiciana se encamina a la renuncia “de cualquier punto de vista”. No sólo el que articula el paisaje desde lo alto según un ojo aéreo; sino también el que articula el paisaje recorriéndolo a pie táctilmente en la infinitesimalidad de sus recuadros, percepciones, reflejos y virtualidades flotantes que a cada paso se abren. La *diégesis* ruiciana desobra la posibilidad aérea y táctil de una meta-*diégesis* dialéctica o teológico-política que pre-articula el paisaje. Desobra no sólo la unidad del cuadro o filme; también la del personaje, la de la acción, del hecho, del objeto, de la cualidad... en una deriva diegética que no hace unidad por ninguna parte. La *diégesis* ruiciana juega con el principio centrante que el espectador pre-porta o que fácticamente lo pre-constituye. Juega con ello y a través de una *diégesis* rigurosamente a-centrada que sugiere mundo, acción, narración, personajes, hechos que no llegan a constituirse (unificarse, totalizarse). Una *diégesis* que sugiere también desastre, calamidad que no se consuma tampoco en ello. La madeja de hilos constituye un hilo más, como en la “lista china” que contiene entre sus elementos la lista que los contiene,⁴⁸ lógica fragmentaria de la singularidad que es fragmento de otra que a su vez es fragmento de ésta. Ruiz: “Quien sienta fascinación por los íconos rusos o griegos sabrá de qué estoy hablando: la mayoría de los íconos se presentan como una exposición de escenas piadosas, un poco a la manera de los *cartoons* (...). Pero esas imágenes, esas escenas quietas, fijan de tal modo los momentos de una historia eterna que nos empujan hacia un juego combinatorio. Un juego que ciertos retóricos del siglo XVII,

⁴⁵ Cfr. Souriau, opus cit., 447 y ss.

⁴⁶ Ibidem.

⁴⁷ Según Aristóteles, en la *Poética*, la fábula tiene unidad, no como algunos creen si se refiere a uno solo, sino si está compuesta en torno a una acción única (51a16-29). Por consiguiente, la fábula, que es imitación de una acción, debe serlo de una sola y entera, y sus partes deben ordenarse de tal suerte que, si se traspone o suprime una, se altere y disloque el todo (51a30-34). Los hechos y la fábula son el fin de la tragedia, y el fin es lo principal en todo (50a22-23). Fin es lo que por naturaleza sigue a otra cosa, o necesariamente o las más de las veces, y no es seguido por ninguna otra (50b30-31). La acción de la epopeya, como la de la tragedia, debe ser una y completa, que tenga principio, medio y fin (59a9-20).

⁴⁸ Conversación entre Raúl Ruiz y Carlos Flores, registro audiovisual de 1991.

como Vicente Carducho, llaman ‘anticronías’ y yo ‘antipopea’, juego en el que la Crucifixión coexiste con la Anunciación (anticronía) y personajes de diferentes épocas participan de una misma escena: Adán discute con Platón y Rafael (antipopea). Creo que en ese entrecruzamiento podemos detectar no una idea ni una lógica sino más bien una imagen, una imagen inmóvil pero borboteante. Precisamente de esa inmovilidad estoy hablando (...). Insisto: una imagen, no una idea. Algo figurable. Una imagen germinal y terminal (...). Apartemos la tentación platónica de la imagen primordial, origen de las formas que vemos. La imagen inmóvil detrás de las turbulencias está formada por las peripecias, a las que a su vez unifica y forma, en el sentido de que les da consistencia. Pero también es modificada por las peripecias que se reflejan en ella. La idea es bastante original, ya que evita afirmar que las imágenes vistas cobran sentido en virtud de un soporte narrativo. Lo que postulamos aquí es que la coherencia de las imágenes que se acumulan en la superficie de la pantalla no va hacia ni proviene de una historia resumible en palabras; surge más bien de un modelo abierto que percibimos a veces como una imagen-madre de la que proceden todas las imágenes que vemos, pero que tiene también la propiedad de dejarse modificar por las imágenes que la muestran y la ocultan. Para decirlo con un lugar común: hay una interacción entre la imagen inmóvil y la tempestuosa ebullición de imágenes en mosaico que la envuelven”.⁴⁹

Ruiz nos instala en una *diégesis* sin unidad de obra. No como la sobreposición o palimpsesto desastroso de una grisalla o agregado de elementos sueltos; sino como una unidad de obra, de personaje, de acción, de institución, de conversación que, permanentemente sugerida, rigurosamente no se concreta por ninguna parte ni hace tampoco desastre. Se trata, lo habíamos anunciado, de una unidad *aproximada*. Pero una unidad aproximada constituye muchas cosas menos una unidad. Una unidad aproximada que en medio de la cercanía consigo misma mantiene una lejanía irreductible es cualquier cosa menos una unidad. Asistimos en el cine de Ruiz –siempre, en cada caso, en relación desobstante con la *diégesis* hegemónica pre-dada del caso, el dispositivo de prejuicios o mundo, el a priori fáctico dispuesto– a una especie de génesis de mundo, génesis de *diégesis*, un antes a posteriori en cada caso del mundo en su *diégesis*. Pero, lejos de sugerirnos un menú de juegos diegéticos posibles –como pareciera sugerirnos Souriau–, nos introduce, cada vez, en la desobra de la *diégesis* pre-dada. De ahí el carácter político de su *diégesis*. Como en *La vocación suspendida* (1978).

De modo más expreso que en películas anteriores y posteriores, *La vocación suspendida* pone en desobra la meta-política del “conflicto central” –su coyuntura mundo: la Guerra Fría– haciendo visible el proceso de articulación a través del cual una constelación de fuerzas y cualidades de suyo inestables, en tensión diferencial y contrariedad recíproca constante, han llegado estabilizarse y distribuirse en una rica dialéctica de “tendencias simultáneas”⁵⁰ que abastecen y dan vida al tejido institucional-representacional, tejido que esas mismas tendencias instituyen y que las instituye a ellas a su vez. Literalmente es la iglesia, a través de la ficción trascendental de un determinado estado histórico, lo que los plano-secuencias del film en sus profundidades de campo intentan exhibir. La iglesia “constituye la institución por excelencia. Hablar de la Iglesia (...) es hablar de burocracia y dogmatismo (...), no sólo por el simple hecho de que toda decisión depende de otra (...) en

⁴⁹ Ruiz, *Poéticas del cine*, II, 162-165.

⁵⁰ Ruiz (dir.), *La vocación suspendida* (1978, Francia).

perpetua fuga, sino también porque (...) los dogmas intocables por definición (...) engendran esa apariencia de democracia que constituye el debate permanente de ‘la interpretación’ (...); la Iglesia es, entonces, el sistema totalitario por excelencia, ya que no está basado en la violencia policial, sino en la libre aceptación de sus miembros (empatía). La Iglesia es, tal vez, la expresión más acabada de la ‘fascinación por el totalitarismo’, lo que explica sus dos ‘fuentes de placer’: (...) la disciplina, (...) el poder”.⁵¹ Su misión era “transformar el mundo (...) y en la medida en que lo consiguió, ya ni siquiera somos conscientes de que su efecto es absoluto. Ha sido asimilado (...), me quedé muy impresionado cuando leí a Gramsci por primera vez y descubrí que comparaba al Partido con la Iglesia, y recomendaba el modelo de los jesuitas como ejemplo a seguir. Y además existen naturalmente todas las teorías americanas de las instituciones. Pero lo que no expresa ninguna de esas teorías, y que desde mi punto de vista es un elemento esencial en todo comportamiento institucional, es la sintomática mala fe que produce la fascinación por la perfección de la institución misma, al margen de cualquier interés por las razones profundas de su existencia”,⁵² razones que la Iglesia administra en la profunda superficie de su hacienda terrenal.

La vocación suspendida, entonces, filme privilegiado para abundar en lo ya sugerido. Muy brevemente, para cerrar esta nota: en los inicios el filme nos propone un epígrafe en el siguiente tenor:



Este epígrafe escrito, la imagen-epígrafe que arribita vemos, propone una escueta genealogía del propio film: “Bajo el nombre *La vocación suspendida*, en 1942 comenzó a hacerse esta película para promover las vocaciones sacerdotales. La película finalmente quedó inconclusa y fue archivada en los laboratorios E. Posteriormente, en 1962, fue retomada por un director profesional con mayores fondos provistos por la Orden sacerdotal de H. Considerando que el material filmado en 1942 era ineditable, el nuevo director recomenzó el filme enteramente de nuevo recurriendo a algunos actores profesionales y curas que habían participado en el primer filme. Pero, una diferencia de opinión entre el director del filme y el Provincial de la Orden sacerdotal de A, impidió que se terminara también este segundo filme. Un tercer filme entonces –el filme que estamos viendo, la ficción que en 1978 realiza Ruiz– ensaya retomar el espíritu del primero utilizando secuencias del segundo”. Hasta aquí el epígrafe/imagen.

⁵¹ Ruiz, en Bruno Cuneo (ed.). *Ruiz. Entrevistas escogidas, filmografía comentada*, 289.

⁵² Ruiz, en *ibidem*, 92-93.

Superpuesto a él, otro epígrafe, en audio ahora, irrumpe casi simultáneamente junto al escrito, como si alguien lo leyera. Deteniéndonos un poco más en este doble epígrafe que el filme nos propone, nos percatamos que sus enunciados no coinciden, que dictan algo diferente y a la vez parecido. En efecto, el epígrafe/audio dice que el primer filme fue comenzado en 1962 –y no en 1942–; que como algunos curas disidentes acapararon el filme para exponer sus propias tesis, los curas de la Orden H comenzaron otro filme con el mismo título pero con tesis contrarias. Que conscientes de la confusión creada por estas películas con idéntico nombre pero con tesis contrarias, el provincial de la Orden E ordenó la realización de un film único; que este film único reutiliza los elementos positivos de los dos anteriores.

Se trata entonces de un mismo epígrafe que no es el mismo. Se trata de un epígrafe desestabilizado, un epígrafe que se aproxima a sí aunque que no llega a sí, no llega a uno, a unidad. Ruiz lo denomina “epígrafe supernumerario”,⁵³ en tanto es más o es menos que uno, más o menos que número.

En la medida en que el epígrafe –¿los epígrafes?– opera también como alegoría del filme, podemos decir que *La vocación suspendida*, pero que en general todo filme de Ruiz, es supernumerario, un *aproximado*. Y un filme aproximado es lo más alejado a “un” filme, lo más alejado a “uno”. Ni el epígrafe, ni el filme, ni la imagen hacen unidad representacional. Constituyen multiplicidades que juegan a uno sin estabilizarse como tal por lado alguno.

Tal epígrafe funciona como una *manera* de presentar la imagen en tanto diferendo con la representación. La imagen-Ruiz, insistimos en ello, es la representación desestabilizada. Desestabilización que opera como tal sólo respecto a un espectador común, a la máquina estabilizada, estabilizadora y representacional que el espectador común es, que cualquiera de nosotros en tanto espectador común es. El proyectil desestabilizante que Ruiz dispara sobre la percepción esquematizada del espectador, hace que su cine raye en lo “insoportable”, en lo sublime, en el límite, la (im)posibilidad de articulación. La performance desestabilizadora que perturba la unidad del film hasta lo insoportable no es algo que ocurra exclusivamente en esta película, lo sugeríamos recién, sino que remite al estilo, el estilema escriturario cinematográfico de Ruiz.

9. Hemos sugerido que el poder del cliché se ejerce categorizando, emplazando, conteniendo, centralizando la multiplicidad de la imagen, de modo que cuando ésta se da, se da ya como mito, como cliché en medio de los clichés, circulando, exhibiéndose consignada, depredando en ello, aunque no extinguiendo, su multiplicidad suelta o más suelta. El cliché encuadraría autoritariamente la multiplicidad de la imagen en una lógica que estabiliza y en marca su escatología, las multiplicidades, el cuerpo en variación de la imagen.

Habíamos sugerido previamente, también, que antes que la multiplicidad suelta de la imagen, instalado estaba por doquier, hace mucho, el orden del cliché. Antes que el orden se darían las multiplicidades afirmativas sobre las que el orden codificador se dejaría caer. Antes que las multiplicidades, emplazado estaba por doquier el régimen del cliché. ¡Antes el cliché! ¡Antes las multiplicidades! el código. Doble “anterioridad”. ¡O triple!... propongamos mejor. Porque

⁵³ La imagen-Rui detona se detona en “lo supernumerario (...) dif cil de er, imposi le de contar, prácticamente incuantificable aunque poco numeroso”; cfr. Rui (dir.), *Ballet acuático* (2010, Francia).

antes que el código y antes que las multiplicidades, estaría *la imagen*, pero como inmanencia ahora de multiplicidades y código en una tensión diferencial que ora respira hacia las multiplicidades en devenir, ora se asfixia hacia el código estabilizador, siempre en vaivén. La imagen clisada, la multiplicidad que la carga, la virtualidad flotante que la sobre-potencia, co-insisten en una sola inmanencia que va de la una a la otra conformando los flujos de la imagen.

10. La inmanencia de esta doble anterioridad sería, entonces, la *imagen*: al mismo tiempo su código, al mismo tiempo las sensaciones que la desbordan; al mismo tiempo el *plot* del diseño, al mismo tiempo el *complot* de la multiplicidad; al mismo tiempo la máscara mortuoria de la representación, al mismo tiempo las fugas sin contorno; al mismo tiempo la cualidad estabilizada, al mismo tiempo la variación metamórfica. *Al mismo tiempo* no quiere decir dos o muchos tiempos simultáneos sintetizados en uno, divisible en dos o más. *Al mismo tiempo* constituye un tiempo singular e indivisible en su concentrado diferencial. El tiempo-imagen, la imagen-tiempo, en variación constante.

El principio de la anterioridad de la imagen al cliché supuso siempre, en Ruiz, esta doble o triple anterioridad: a) La imagen producida es anterior a la narración, a cualquier marco o principio previo que conduzca su escritura. b) La narración, la consigna, el cliché, el poder es lo de antemano dispuesto, el *a priori* material efectivo en medio de lo cual la imagen se abre camino o meramente redundante. c) Antes que nada estaría la imagen como co-pertenencia de multiplicidades y código en tensión diferencial. En esta anterioridad de la imagen lo que está en curso no es ya la oposición simple de dos principios antagónicos, sino la vacilación en un diferencial sin topología.

La imagen ruiciana no es exterior a la narración, no subsiste afuera de las dialécticas narrativas. El cliché, la articulación narrativa, es condición necesaria de la imagen. No es, sin embargo, condición suficiente. La imagen, según Ruiz, tiene lugar, abasteciendo las dialécticas narrativas y excediéndolas al mismo tiempo, erosionándolas en ese abastecimiento en la medida de lo posible. Rostro jánico de la imagen como poder y como potencia; como contención y como multiplicidad. Es en esta erosión destituyente en medio de la tenacidad de lo instituido donde reside la cualidad afirmativa de la imagen ruiciana. Es por esta potencia afirmativa de la imagen que sobra el cliché que la poética ruiciana de la imagen es también una política; una poética-política, una *diegética no narrativa* de la imagen producida, entre otras cosas, a través de la multiplicación de relatos que interrumpen y discontinúan la acción, la *diégesis* narrativa.

11. Política de la imagen no quiere decir en Ruiz, entonces, dialéctica o *química* gubernamental de la imagen que articula su diferencial en una unidad o conflicto central, como la Iglesia;⁵⁴ sino, de contrario, potenciación de la multiplicidad o carga irreductible de la imagen, por más gobernable que se disponga; potenciación de la virtualidad incontinente por más contenida que esté; potenciación de su vagabundeo y devenir. En este sentido la imago política en Ruiz se ejerce como política suspensiva, como *dialéctica* o *diégesis narrativa* en *suspense*, para decirlo con Benjamin.

En la inmanencia de la gubernamentalidad de las imágenes la poética de Ruiz activaría una

⁵⁴ Para una consideración de la Iglesia como ejemplo ejemplar de la institución, ver Raúl Ruiz (dir.), *La vocación suspendida* (1978, Francia).

política a contrapelo de tal gubernamentalidad. ¿A dónde lleva esta poética de Ruiz? ¿Qué es lo que persigue? Una *diégesis* no narrativa, una *diégesis* metamórfica *no lleva ni conduce a lugar alguno*. Lo relevante en ella es no estabilizarse, no detener su devenir en desenlace, meta o representación alguna. Eso es lo que busca y hace la *diégesis* narrativa, cuya multiplicidad y riqueza de vectores contrarios colaboran, enriquecen, vitalizan su representación, su estabilización. ¡Lo relevante de la *diégesis* metamórfica es entrar en devenir. No sólo no ir a ninguna parte. Tampoco estar en lugar alguno, en alguna estabilidad, identidad o ser, en un género o una especie. Representar, consignar, ser esto o estotro, afirmar, oponerse, es lo redundante, el movimiento articulado de/en la hegemonía, el *a priori* material instalado, las narraciones, representaciones y enfoques oficiales (incluyendo en ello a los contra-oficiales) en medio de lo cual la *diégesis* metamórfica opera un devenir.

En esta dirección la *poética del cine* de Ruiz, mucho más que un tratado de práctica del cine constituye un conjunto escriturario que desde su diversidad de soportes intenta averiar la comprensión occidental de la imagen como representación, como *diégesis* narrativa expandida y dominante.

12 La *antipoética* ruiciana de la imagen se desenvuelve en medio y a contrapelo de una pluralidad de dispositivos de gobierno de las imágenes, locales y planetarios, específicos y transversales, soberanos y comerciales. Dispositivos a través de los cuales el *poder como imagen* y el *poder a través de las imágenes* se acumula “depredando cualquier idea susceptible de restringir su radio de acción”,⁵⁵ naturalizándose paulatinamente como el sistema normativo que transfiere “sus reglas a la mayor parte de los centros audiovisuales a lo largo y a lo ancho del planeta; con sus teólogos, sus inquisidores y sus guardianes (...) condenando toda ficción que contravenga aquellas reglas”.⁵⁶

Es bajo el nombre “Hollywood” que Ruiz nos dispone en medio de un paisaje plural de los poderes de la imagen y de los poderes como imagen. Cuando nos referimos a los planteamientos que Ruiz desarrolla respecto del *poder de las imágenes* y su empatía de masas metonimizadas en “Hollywood”, se hace imprescindible acotar, aunque sea provisoriamente, lo que Ruiz entiende por Hollywood, que no es co-extensivo, ni mucho menos, a “cine norteamericano”. Tal comprensión puede cifrarse bajo los siguientes tres vectores: a) *el paradigma narrativo industrial* —que Ruiz llama también *modelo estratégico*— cuyo nudo intencional remitiría a la expansión planetaria imperial de un tipo particular de *diégesis* o dialéctica de la imagen; b) la *teoría del conflicto central*, que constituye el principio orgánico de constitución del paradigma; c) la *imagen utópica*, que reúne imperialidad y organicidad bajo el principio del código. En estos tres vectores referidos, Hollywood trasciende su suelo territorial de proveniencias y parece no encontrar límites en su hegemonía territorial, alcanzando incluso el rango de “planetaria” y “totalitaria”,⁵⁷ siendo ya “muchas sociedades las que han terminado por adoptarlo”.⁵⁸ Hollywood, su poder de inclusión territorial, es directamente proporcional a su poder de exclusión cualitativa, como si sólo pudiera expandirse geográficamente a condición de un adelgazamiento cualitativo de las imágenes. Mientras más se perfila cambiariamente, más bloquea su inclusividad cualitativa, como si sólo

⁵⁵ Cfr. Ruiz, *Poética del cine*, I, 23.

⁵⁶ Cfr. *ibidem*, 24.

⁵⁷ Cfr. *ibidem*, 68 y 24.

⁵⁸ Cfr. *ibidem*, 30.

podiera expandirse territorialmente a condición de adelgazarse cualitativamente, encaminándose paulatinamente hacia la homogeneización de su diversidad.

Por este círculo de inclusión excluyente, de expansión *descualificadora*, es que Ruiz lo denomina, también, “paradigma depredador”.⁵⁹ Su antropofagia habría alcanzado mayor intensidad en lugares en los que sus adversarios habían depositado las mayores esperanzas de contenerlo. Francia, Inglaterra, Italia, la Unión Soviética se anexaron a poco andar a este paradigma evidenciando, según Ruiz, la más feroz hostilidad hacia la experimentación no narrativa, mayor incluso que la propia hostilidad Hollywoodense.⁶⁰

13 Si el *paradigma narrativo industrial* junto a la *teoría del conflicto central* considera también, para Ruiz, los ejes del *realismo mágico* y la *historia eterna*⁶¹ —en los que no podemos detenernos ahora— es la *teoría del conflicto central*, la ley de la *evidencia* y la *continuidad narrativa*, y la *imagen utópica*, la que básicamente lo articula.⁶²

La *teoría del conflicto central* es un sistema de ideas que subsume bajo su *diégesis* y unidad causal y de acción cualquier otra idea, circunloquio, digresión, virtualidad, susceptible de demorar, desviar, relativizar, restar necesidad, interrumpir la coherencia narrativa. Bajo su eje aglutinador, los eventos digresivos, las secuencias hiperbólicas, los efectos especiales de la puesta en escena serán incluidas y formarán parte de la trama sólo mientras puedan ser integradas a la fluidez y concatenación necesaria y sin desvíos, añadiendo cohesión y tensión al movimiento narrativo de la fábula,⁶³ a su unidad, su tensión, su entre-tensión, su *pathos* gobernado. Lo que el conflicto central definitivamente excluye, a condición de disolverse él mismo, son las “acciones que se suceden en paralelo en distinta dirección como *devenires rizomáticos* —para decirlo con Deleuze—, o como *hebras consteladas* —para decirlo con Benjamin—, autores ambos desde temprano caros a Ruiz. Devenires, hebras, virtualidades, que la imagen-Ruiz pondrá a coexistir heterocrónicamente en paralelo, como mosaico, sin criterio central que las organice.

Otro aspecto clave del paradigma narrativo, ligado a la unidad de la narración, es la entretención de las acciones en un relato único, de concreto armado. Y a través de ello la captura de la atención de unos miles o millones de espectadores durante horas, asegurando el film contra los paralelismos que activan el *aburrimiento*.⁶⁴ Esto supone que los espectadores

⁵⁹ Ibidem, 24 y 85.

⁶⁰ Ibidem, 88.

⁶¹ Ibidem, 137.

⁶² Ruiz: “El *feroz apetito* del principio depredador va mucho más allá y (...) se constituye como un sistema normativo que se erige en paradigma de excelencia imponiendo sus reglas a la mayor parte de los centros audiovisuales a lo largo y a lo ancho del planeta, con sus propios teólogos, sus inquisidores y sus guardianes (...). Desde hace tres o cuatro años, sea en Italia o en Francia, toda ficción que contravenga aquellas reglas será juzgada como condena le” (Ibidem, 24).

⁶³ Rui señala que cualquier historia tiene lugar “cuando alguien quiere algo otro no quiere que lo o tenga, uno se subordina a otro. A partir de ese momento, a través de diferentes digresiones, todos los elementos de la historia se ordenan alrededor de ese conflicto central” (Ruiz, *Poética del cine*, I, 19); en otra parte “Por el solo efecto de este presupuesto argumental quedan una serie de acontecimientos ligados linealmente. Una especie de melodía acompañada de acontecimientos secundarios (...), todo lo cual permite sin emargo discernir mu claramente cual es la acción central” (Rui, “*Prefiero registrar antes que mistificar el proceso chileno*”, 17 ss.).

⁶⁴ Cfr. Ruiz, *Poética del cine*, I, 20.

reconocen el juego, que son inmanentes a su lógica y su verosimilitud. En este sentido puede decirse que a través del espectador producido por el cine, el cine mira cine y quiere más cine. *Se puede hablar, en ese sentido, del cine comercial como de un espacio social totalitario por excelencia,*⁶⁵ de una coincidencia asintótica de vida y cine en tanto imago-poder. Entre la acción gubernamental-política, la acción cotidiana, y la acción cinematográfica-telemedial, se crean lazos de intercambiabilidad, compenetración, empatía e identificación.⁶⁶ Las fronteras entre esos mundos tienden a esfumarse.⁶⁷ En la medida en que la actividad cotidiana, la acción gubernamental o política y las pantallas van siendo inscritos en la misma verosimilitud, dominados por la misma plasticidad de representación y narración, bajo la regla de oro que exige que los acontecimientos, antes que ser reales, tengan que ser verosímiles, ajustados al paradigma, al esquematismo del conflicto central expandido,⁶⁸ ya no se tratará solamente de nuestra complicidad con tal o cual suceso del mundo audiovisual, sino de la complicidad formal de cada uno de nuestros “yo” con los múltiples “ellos” modelados en la pantalla abierta.⁶⁹ Un sincronismo tal entre la teoría del conflicto central, el sistema político dominante y la vida de todos los días no deja de ser un caso extraño, infamiliar. Pero más extraña e infamiliar es todavía su aceptación por la mayor parte de los países del mundo⁷⁰ convertidos a ese juego con alto rango de docilidad para adoptar el punto de vista del protagonista o de la fábula.

14. EL sentido de uso que en Ruiz tiene la noción de paradigma ha sido tomada explícitamente en préstamo del historiador de las ciencias Thomas Kuhn⁷¹, y remite a dos ordenes de cosas que resultan de interés para esta exposición: por una parte, a un “canon de normas que se siguen expresamente o de manera inercial; y por otra —y esto es lo que más enfatiza Ruiz— a una “panoplia de opiniones inconscientes”, a un “corpus de opiniones que involuntariamente se siguen”, pero también de afectos e inclinaciones imperceptibles. De ese modo el paradigma narrativo suma a su poder unificador el potencial dispersivo de multiplicidades, las cuales en su detalle y diversidad, otorgan más vivacidad y verosimilitud a la *diégesis*, la representación, el cosmos construido. La plasticidad del paradigma narrativo, abierta a la multiplicidad de lo singular, dejándose ir en la selva de particularidades dispersivas, termina organizándolas bajo una estructura, una historia, una totalidad, un centro de sentido. Así, la *tempestad de polvo de signos* de la que hablaba Moholy-Nagy, en vez de perseverar en un devenir sin centro ni finalidad, se aglutina en la coherencia causal de una sola acción, es puesta a trabajar para la representación, la consigna, el programa, el partido, la iglesia, el sindicato, la historia, la empresa, el capital. En este predicamento de unificación, la panoplia de deseos dispersivos queda siempre lista para ser subsumida en la verosimilitud narrativa, el “modelo estratégico”.⁷²

El paradigma “narrativo industrial” se constituye como una pluridialéctica de gobierno de la imagen y de la vida, una plasticidad versátil de contención que se entromete por doquier en

⁶⁵ Ibidem, 68.

⁶⁶ Ibidem, 68-69 y 39.

⁶⁷ Cfr. Ruiz, *Poéticas del cine*, II, 39.

⁶⁸ Ruiz, *Poética del cine*, I, 68.

⁶⁹ Ibidem, 39.

⁷⁰ Ibidem, 30-31.

⁷¹ Ibidem, 153.

⁷² Ibidem, 99.

los recodos y pliegues de la inmanencia, como un sistema más o menos abierto de juicios y prejuicios, de gusto *ready-made* o *ready to wear*. Consolidada como una especie de *esquematismo de masas* (Adorno), la panoplia de opiniones inconscientes está “siempre lista” para subsumir lo amenazante o dispersivo. Más que estar a la vista, esta panoplia constituiría los ojos con que vemos, y en este sentido pasa desapercibida en su omnipresencia como órgano invisible desde el que se mira. Así, escribe Ruiz, “cuando entramos en una casa desconocida con apenas divisar un aspecto exterior de la casa y la disposición del amoblado del salón, configuramos una opinión del resto y del tipo vida que allí se hace”.⁷³ En cuanto a su extensión, “este paradigma rige hoy por hoy, en el mundo entero”.⁷⁴ Presupone, por tanto, una masa transnacional de consumidores que conoce, se reconoce y opera automáticamente a partir de la *evidencia* y la *causalidad narrativa*, evidencia compartida por muchos,⁷⁵ en el sentido de que las masas afirman y niegan, incluyen y excluyen, a partir de dicha evidencia y su juego de límites. En este sentido, paradigma y masa operan estetizadas bajo la misma verosimilitud, la misma dialéctica de inclusión/excluyente como *espacio totalitario por excelencia*. Estetización que naturaliza estándares de excelencia para la financiación, producción y circulación de la imagen.

Ya en el contexto de la producción cinematográfica de la Unidad Popular Ruiz leía cómo el paradigma narrativo, en su versión socialista suramericana, se había apoderado de las prácticas vanguardistas. “Este cine, prescindiendo de la mayor o menor calidad de los realizadores, favorece una política centralizada y monopólica de la información. También es cierto que ese monopolio de la información en una cierta etapa de la evolución del país va a ser decisivo. En una etapa de guerra, el monopolio puede cumplir un papel fundamental. A lo mejor después se vuelve anquilosador y creador de oficialismos fuera de lugar. Creo que los peligros y las ventajas son evidentes. Si hay algo que se puede decir de muchos de estos cortometrajes es que son ediciones ilustradas de *El Siglo* o *Punto Final*. El filme *Primer año* de Patricio Guzmán es un largometraje concebido a la soviética”.⁷⁶

15. Bajo el concepto de “imagen utópica” Ruiz desarrolla un eje, tal vez nuclear, del paradigma narrativo industrial. Digámoslo del siguiente modo: si la *diégesis* narrativa es antes que nada unidad⁷⁷ de las acciones en una acción total, entonces la narración es otra cosa que circunloquio, vagabundeo, deriva, discontinuidad, interrupción de los hechos y acciones en la agregación conjuntiva de relatos lacunarios; otra cosa que mosaico de personajes en un mismo actor, o mosaico de actores en un mismo personaje; otra cosa que co-existencia de tiempos paralelos en un “ahora” de la *diégesis*. La narración tiene que ser *algo más* (*heterós tí*) que el *agregatum* de elementos, “algo más” que posibilita que el *agregatum* se organice y constituya como totalidad u obra, como representación. Ese *algo más* ha de ser otra cosa que el agregado de elementos, de lo contrario la acción se dispersará. Ese *algo más* tiene que ser excepcionalmente *algo más*, algo que ha abandonado el terreno del *agregado* y alcanzado el rango de *principio* que contiene, detiene, forma, informa, encauza y dispone los elementos en

⁷³ Cfr. *ibidem*, 70.

⁷⁴ Cfr. *ibidem*, 137.

⁷⁵ *Ibidem*, 138.

⁷⁶ Rui, “*Prefiero registrar antes que mistificar el proceso chileno*”, 17.

⁷⁷ Cfr. Aristóteles, *Metafísica*, Libro VII, edición trilingüe griego-latín-español por Valentín García Yebra (Madrid: Ed. Gredos, 1970), 321 y ss; cfr. también Giorgio Agamben, *El hombre sin contenido* (Barcelona: Ed. Áltera, 2005), 156-157.

una completud o totalidad bajo una finalidad o teleología. Ese elemento otro, y lo digo dejando de lado, por ahora, la problematicidad que el asunto encierra, es lo que Ruiz denomina *imagen utópica*, una especie de imposible cotidianamente posible, *lo verosímil* cada vez más dominante para Ruiz. Así un rey, por ejemplo, un “yo”, en tanto cetro y centro de gobierno, en tanto “imagen utópica”, tendrá que excluir de su imagen toda instancia de dispersión paralela, aplicando para ello técnicas de limpieza que controlarán al límite la nitidez de su empatía. Para reunir la multiplicidad de su cuerpo, la imagen ha de reunirse primero consigo misma sin diferimiento alguno, sin multiplicidad, como un código. “Arnold Schwarzenegger —escribe Ruiz— explicaba que, en adelante, Hollywood no produciría más que imágenes de aquellas que la especie humana adora. Historias-ídolos previstas en guiones de concreto armado y dirigidas según reglas que tienen fuerza de ley. Por definición, las imágenes, las historias destinadas a todo el mundo, no existen en un lugar particular: son utopías (...) cuyo deber de transparencia les prohíbe el secreto y la singularidad. Por el momento, los modelos utilizados para aquellas imágenes son las “stars” (...), pero muy pronto toda conexión con gentes y cosas preexistentes será supeflua”.⁷⁸ “Si el mundo de hoy es aterrador, es porque se ha convertido en terreno favorable al desarrollo de utopías. Por todas partes en el mundo brotan las multinacionales, organismos sin lugar”.⁷⁹

Ese guión-código depurado de toda singularidad, reducido a primariedad formal abstraída de cualquier carnación sería, a la vez, la *monedita de oro* que puede rendir como cambiabilidad infinita *cayéndole bien a todos* en general y a nadie en particular, compareciendo como catarata infinita de representaciones que no singulariza nada: ley del valor de la imagen. La imagen utópica como *valor de uso de valor (de cambio)* de la imagen que emula la pluralidad de las cosas homogeneizadas como código.

16. Para Ruiz, sin embargo, el *paradigma narrativo industrial* en su poder de inclusión territorial sería, al mismo tiempo, una delgada capa de mediaciones que flota en un abismo inconsciente. Es en medio de la multiplicidad inconsciente donde la dialéctica narrativa hace su dibujo, ejerce su contención y se estabiliza.

La tensión entre el paradigma narrativo y lo inconsciente no tiene, para Ruiz, un carácter binario como la metáfora de la delgada capa parece sugerirlo. Es en medio de la dialéctica narrativa que la multiplicidad vagabunda ejerce su ilimitación erosionando los bordes y contratos; y en medio de la multiplicidad vagabunda que la dialéctica narrativa ejerce su contención. El paradigma narrativo y la multiplicidad vagabunda se dan cita, pliegan y tensan potenciándose y depotenciándose mutuamente. La narración es violencia contra lo ilimitado; la multiplicidad violencia contra el límite. Inmanentes entre sí, estas violencias constituyen la doble faz, el rostro jánico de la inmanencia. Y es ahí donde estamos y tenemos que permanecer.

17. En la poética de Ruiz *la imagen produciéndose determina la narración*, la *diégesis* del filme, el universo, el acontecimiento propuesto por éste en su ventana empática, transparente, a través de la cual el espectador se sitúa más o menos inmediatamente en lo que ocurre, la constelación de sucesos y acciones, personajes, parlamentos, textos y tonos, sonidos y melodías, paisajes y decorados, objetos y perspectivas, desplazamientos en el espacio y en el

⁷⁸ Ruiz, *Poética del cine*, I, 34.

⁷⁹ *Ibidem*.

tiempo, en fin, el infinito detalle del cuerpo de la imagen. Pero en la poética de Ruiz *la imagen produciéndose determina* la *diégesis* del filme no como constelación de sucesos, acciones, personajes y desplazamientos que tienen lugar en un marco de articulaciones causales y desplazamientos sucesivos *en* el espacio y el tiempo; sino que determina una *diégesis* no narrativa en la que lo que tiene lugar y ocurre es la metamorfosis continua del marco, del espacio, del tiempo, del cuerpo mismo de la imagen. *Diégesis* metamórfica en la que ni el marco, ni los espacios ni los tiempos, ni las acciones, ni los personajes llegan siquiera a unidad y están en devenir tal como los elementos de un guiso a medida que avanza su cocción.

Son muchas las fórmulas con las que Ruiz reitera el *parti pris* de su poética: *es la imagen producida* (o produciéndose) *la que determina la narración*. Todas ellas apuntan a un desencadenamiento de la imagen sin guión, sin libreto o libro previo; una escritura de la imagen que, *sin cuento*, sin fábula, “pero con acontecimientos”,⁸⁰ se cuenta, se explica sola, en una *diégesis* desde su singularidad abierta en la contingencia de un devenir sin *a priori* ni teleología. Y es esa escritura singularmente desencadenada la que determina ahora una *diégesis* ajena al *paradigma narrativo* e infracta afirmativamente en este. *Diégesis* de la imagen desde la imagen que, no encadenada ya al rigor narrativo de un mito o guión previo, se desencadena desde la singularidad de su rigor. Porque no se trata, lo sugerimos desde ya, de la mera improvisación o de búsqueda experimental más allá del guión, que presupone siempre el guión más allá del cual supuestamente se experimenta. La escritura que Ruiz pone en curso filmando *in media res* no experimenta ni mucho menos improvisa sino que responde *in situ*, en cada caso, el dictado de la imagen, de “algunas imágenes (...) que se van encarnando en paisajes y gentes (...) según magnetismos y fuerzas capaces de provocar apetencias de otras imágenes que se vinculan en un ordenamiento secreto, escondido y proliferante”,⁸¹ liberando una *diégesis* cuyas peripecias contrastan, por decir lo menos, con las peripecias de la *diégesis* narrativa.

La imagen-Ruiz se traza en paralelo al paradigma narrativo y a su *diégesis*,⁸² paradigma que luego de un uso prolongado y cada vez más expandido se ha vuelto sólido y vinculante para muchos pueblos que han terminado sustantivándolo como naturaleza universal de la imagen. La *diégesis* de Ruiz afirmando su singularidad en medio del paradigma narrativo y de su *a priori* material instalado defrauda los hábitos y esquemas adscritos a dicho paradigma, defrauda su tópica, su dinámica, su economía, su política, su estética, su moralidad, su eficacia. Sin embargo, más que defraudar ese canon de la imagen con todo lo imperial y hegemónico que sea, más que oponerse y contradecirlo, más que situarse (y situarnos) en el génesis de la *diégesis* narrativa haciendo retornar en su representación acabada la escena que ésta reprime para erigirse,⁸³ averiando dicha representación en ese retorno, la poética de Ruiz afirma en paralelo a esa *diégesis*, una *diégesis* no narrativa, una escritura de y desde la imagen que en su devenir friccionará colateralmente con dicho paradigma, porque es en medio de él que se desencadena. La *profesión de fe* ruiciana no busca situarnos en el génesis o en algún

⁸⁰ Raúl Ruiz, en *Raúl Ruiz. Entrevistas, selección de José García Vázquez y Fernando Calvo* (Alcalá de Henares: Ed. Filmoteca Nacional, 1983), 33.

⁸¹ Cfr. Bruno Cuneo (ed.). *Ruiz. Entrevistas escogidas, filmografía comentada*, 155.

⁸² Cfr. Raúl Ruiz, “Declaración de Raúl Ruiz sobre ‘El misterio de Lisboa’”, en sitio electrónico La Fuga [fecha de consulta 2017-07-24, disponible en: <http://2016.lafuga.cl/declaracion-de-raul-ruiz/509>]; cfr. también Ruiz, *Poética del cine*, I, 22 y ss.

⁸³ Cfr. Ruiz, *Poéticas del cine*, II, 194 y ss.

momento del génesis de la *diégesis* narrativa quebrando su empatía. Más que el retorno de lo que la imagen narrativa excluye para constituirse, la poética ruiciana intenta situarnos en el devenir sin génesis de lo que de múltiples maneras finalmente Ruiz denomina imagen metamórfica, no como paso de una forma o metáfora a otra y a otra y otra —porque de este modo no se sale de la traslación narrativa eslabonada— sino como variación de la cualidad sin traslación, variación de la cualidad que se sustrae a la unidad, la identidad y totalidad del personaje, de la acción, del filme; a resguardo, a la vez, según rigores de otro tipo, del mero revoltijo o empastamiento gris, como en la cocción lenta de un buen guiso o un buen vino, cuyo bouquet no se estabiliza nunca ni cierra en tal o cual sazón, y más bien se abre como tal y cual, y cual y cual y...

En este sentido la *profesión de fe* ruiciana desagrega y desencabalga cualquier *historia oficial* obedeciendo los dictados de la imagen, planos secuencias posibles, *composibles* e *incomposibles* en *mosaico*. Para hacerlo cuenta, tiene que contar, en primer lugar y negativamente, creo, con el emplazamiento en el cual se ejerce, es decir, la inercia de la *diégesis* narrativa en su capacidad instalada de gusto, espectadores, redes de exhibición y consumo efectivamente dispuestas; libros, intelectuales, historias del cine, empresas productoras y distribuidoras, salas, circuitos. Cuenta también, afirmativamente ahora, no con un guión o libreto, pero sí con *portulanos* o indicadores singulares afincados en la experiencia de un deseo, que siguen en cada caso el dictado de la imagen en su devenir.

La potencia *metamórfica* no germina si no experimenta permanentemente en su performance los rigores e inercias de la *diégesis* narrativa que por doquier la rodea. La potencia de la *imagen metamórfica* no tiene lugar si no se lo hace erosionando en medio de la propagación de la *imagen narrativa* que permanentemente la asedia. De ahí que los portulanos y anotaciones, pero sobre todo la experiencia ejercida *in situ*, resulten clave. Oír el dictado de la *imagen centrípeta* o *metamórfica*, requiere, en cierta manera, acallar la amplificación del paradigma narrativo.

La *imagen producida que determina la narración* obedeciendo rigores figurales, por así decirlo, no compositivos, no argumentales, no causales, y a punta de experiencia, desestabilizando en cada plano su unidad en la variación cualitativa. Cada fragmento del puzzle o filme exigirá, en su dictado, inscribirse en otros –indefinidos– puzzles composibles e imposibles entre ellos, multiplicando cada puzzle y el filme referencial desde cada plano, levantando en cada imagen filmes virtuales en paralelo,⁸⁴ como si cada plano de un film de quinientos planos se convirtiera en filme principal, y estallara el principal en quinientos

⁸⁴ Rui “Propongo el siguiente juego tomemos una pel cula al a ar quitémosle la historia que narra. No es imposible, ni siquiera difícil. Unos artistas lo hicieron hace poco con procedimientos tan sencillos como la proyección ralentizada –cien veces la duración real– o simplemente borrando, eliminando los primeros planos, o ampliándolos hasta volverlos irreconocibles. Procedimientos estimulantes, sin duda. Pero vayamos aún más lejos y sometamos la película a todas las transformaciones ya descritas. Llegado cierto punto, las imágenes empezarán a hacer proliferar nuevas relaciones, relaciones de simpatía y repulsión. Y ahora viene lo mejor: tratemos de explicitar las nuevas conexiones contando otras historias. Es evidente que estas nuevas ficciones no tendrán las mismas características que la ficción madre. Al principio quizá se parezcan a un fresco semi destruido que tratáramos de restaurar, pero es un fresco muy particular, en el que cada parte reclama una restauración distinta. Al ver los fragmentos por primera vez, por ejemplo, comprendemos que el fresco representa la Pasión de Cristo, pero hay otra parte que da a entender que se trata de una bacanal, y otra que es la coronación de Enrique IV, un conjunto pro isorio que es el martirio de San Bartolomeo” (*Poéticas del cine*, II, 161).

filmes;⁸⁵ como si hubiera fragmentos de filmes por todas partes y filme en ninguna; como si hubieran filmes por todas partes y fragmentos por ninguna, es decir: como si la totalidad (del filme o del fragmento) hubiera devenido fragmento. Y lo mismo con los actores y las acciones –siete o seis actores que ocupan sin aviso un mismo personaje; siete o seis personajes que en cualquier momento uno a uno, sin aviso y sobre la marcha, poseen a un mismo actor (*dybbuk*).⁸⁶ Y también con los planos, como si cada plano de cada objeto se volviera objeto, y cada cualidad de cada objeto se volviera plano o saltara sobre éste para convertirse en filme, en una especie de cava en que en la cocción de cada elemento abandonara toda inercia de representación, estrato, escala, y adquiriera otra y otra en otra parte y en otra, etc.

18 En la *Poética* de Aristóteles, el encadenamiento estructurado de acciones, acontecimientos y nombres, existentes o ficticios, en una sola acción (*mia praxis*)⁸⁷ completa y unitaria, de magnitud fácilmente memorable, según ordenamiento causal inalterable (si se transpone un elemento se disloca el todo), guía y gobierna la *diégesis* narrativa, los acontecimientos en sucesión verosímil o necesaria. Guía y gobierna las peripecias y agniciones, el yerro, el cambio de fortuna, lo más o lo menos patético, el nudo y el desenlace; guía y gobierna el prólogo, el éxodo, el *párodo* y *estásimo*, los episodios; también el ritmo, el canto, el verso, lo maravilloso, el lenguaje y los aderezos, el grano de la voz, la decoración, la melopeya y la elocución, la retórica, el pensamiento y el carácter, las actitudes, los gestos, el coro. Guía y gobierna hasta en los últimos detalles la “infinitud de cosas”, excluyendo cualquier elemento que debilite o amenace desagregar la estructura de los hechos y la unidad de la fábula.

De modo que la composición posible (*dynaton*) según verosímil (*eikos*), en continuum teleológico, tutela el espectáculo (*opsis*),⁸⁸ el cuerpo, el emplazamiento y las materias de la representación (*mimesis*), sea cual sea el soporte en que ésta se encarna, un texto escrito, un relato oral, un montaje teatral. La unidad preside la *diégesis* narrativa y el cuerpo de la imagen en todos los estratos, vigilando que lo irracional (*álogon*), las materias, no averíen la fuerza de la *mimesis* o representación. De esto se sigue la posibilidad de prescindir incluso de la puesta en escena (*opsis*) de la obra sin sacrificar su cometido pedagógico-político, porque *la fuerza de la tragedia nace de la estructura de la fábula de modo que quien la lea o escuche experimenta su drama*.⁸⁹

De la subordinación de la imagen a la narración no se sigue, en cualquier caso, la extinción del cuerpo, materialidad o multiplicidad de la imagen. Aristóteles comprende la obra desde la subordinación de su cuerpo a la unidad narrativa o *fábula*,⁹⁰ pero de ningún modo comprende la obra como discurso puro del alma, como código incorpóreo. La sola puesta en escritura o en voz, es ya un modo de encarnación *espectacular* de la fábula. El texto escrito es ya un espectáculo. Un espectáculo diegético, sin embargo.

⁸⁵ Cfr. *Ibidem*, 153.

⁸⁶ El *dybbuk*, tropo del folclore judío, nombra la posesión que un espíritu hace de otras criaturas.

⁸⁷ Aristóteles, *The Poetics*, edición bilingüe griego-inglés por S. H. Butcher (London: McMillan and Co., 1902), 1462b11-12.

⁸⁸ *Ibidem*, 1449b31 y ss. El término griego *opsis*: lo que está ante la vista, el espectáculo, la representación, el aparecer, la visión, el sueño, las cosas en tanto objetos a la vista, cfr. Henry Liddell & Robert Scott, *Greek-English Lexicon* (New York: Haper & Bros., 1883), 1042.

⁸⁹ *Ibidem*, 1450a13-16, 1450b15-20.

⁹⁰ La *fábula*, principio (*arkhé*) y alma (*psikhé*) de la tragedia, cfr. *ibidem*, 1450a y ss.

En Aristóteles, entonces, la *diégesis* narrativa preside y gobierna la producción de la imagen, de manera que antes de ser producida, durante su producción y después de ser producida, antes que nada es narración, *diégesis* subordinada a la narración, al “decir” (*logos*). La imagen siempre dice algo, narra algo, es imagen de algo. Su *opsis* des-aparece en la verosimilitud narrativa, incluida –no extinguida– en ella por exclusión.

19. Constituirse como *diégesis* narrativa es la condición necesaria de la obra poética. No es, sin embargo, su condición suficiente. Junto a la exigencia de erigirse como unidad narrativa y representar de modo excelente una acción completa y unitaria, Aristóteles dispone para la obra poética una exigencia más básica aún. Exigencia que él mismo denomina “filosófica”.⁹¹ Si la condición necesaria de la tragedia es el tratamiento verosímil y felizmente articulado de acciones humanas —tal o cual parricidio, incesto o regicidio, etc.—, es a través de ésta, su condición necesaria, que la tragedia trata de su asunto principal o condición suficiente, a saber: *lo que podría suceder*,⁹² lo posible (*dynaton*) de ocurrir. Lo posible de ocurrir, es decir, lo que ocurre siempre, lo que siempre, en cada caso, está sucediendo. Y si damos este salto es porque lo que siempre, en cada caso, está sucediendo, está sucediendo como *dynaton*, como posible de ocurrir pues, si antes no fuera posible, no ocurriría.⁹³ Lo que *siempre, en cada caso, está sucediendo*, es aquello en que todo lo que ocurre, y también lo que no ocurre pero que podría ocurrir, tiene lugar. Eso que *siempre, en cada caso, está sucediendo* como aquello en que lo que ocurre o podría ocurrir tienen lugar, es lo que Aristóteles denomina *lo posible (dynaton) de suceder*.⁹⁴ Lo posible preside, entonces, lo que acontece otorgándole un carácter contingente: podría no haber ocurrido o haber ocurrido de otra manera.

En la tragedia lo posible (*dynaton*) preside lo que ocurre. La tragedia trata de *lo que podría ocurrir*. Trata de *lo que podría ocurrir* pero no en general, sino según verosimilitud (*eikos*). De modo que en ella las acciones humanas representables lo serán no sólo respecto de lo posible en general, sino respecto de lo posible según verosímil.

20. Lo posible (*dynaton*) según verosímil (*eikos*) sería la ciudad-Estado, la *polis*, la política, la poética, el acontecimiento, la contingencia en la que en cada caso, según verosímil (*eikos*), estamos.

Siempre estamos, dicho ahora con Freud, en cada caso, en lo *simbólico*, en una articulación secundaria y contingente del primario. Siempre estamos en el incesto, el parricidio, el asesinato, la peste, lo insepulto, el cadáver, el estiércol, lo escatológico, el deseo, la libido, la primariedad, el ello, pero gobernado en una secundariedad (*eikos*).

Lo posible-verosímil, entonces, dos nombres para Aristóteles: Edipo y Sófocles. Toda obra de arte —y toda obra o composición política— habrá de ser como el Edipo de Sófocles, una rigurosa contención y articulación *diegética* del primario en el secundario, un modo de llevarse y de habitar contingente y verosímilmente la primariedad (*skoor, soorós*).

En tanto la obra trata de lo *posible-verosímil* como gobierno contingente del primario por el secundario, la obra a la vez de ser poética es también política. Para Aristóteles, lo poético de

⁹¹ Ibidem, 1451a36.

⁹² Ibidem, 1451b y ss.

⁹³ Aristóteles “(...) lo sucedido está claro que es posible; pues, si no lo fuera, no habría sucedido” (ibidem, 1451b17-18).

⁹⁴ Ibidem, 1451a36-14-52a11.

la obra es al mismo tiempo político, entendiendo por político, el gobierno verosímil de lo posible de suceder, es decir, el gobierno según verosímil de la contingencia, la polis y la peste (de Tebas), lo primario y lo secundario, lo *álogon* y la forma, la *physis* y la dialéctica (*metaphysis*).

21. La poética diferencia, entonces, las obras que tratan del gobierno de la contingencia según verosimilitud, las obras que tematizan lo verosímil como política de y en la contingencia; de aquellas obras que sólo redundan de modo excelente en lo verosímil sin tematizarlo. Estas últimas, por cuestión de buen oficio, a menudo pasan por poemas, pero en realidad sólo son artesanías excelentes que no satisfacen la condición suficiente de lo poético ni de lo político: tematizar lo verosímil, lo posible de ocurrir en medio de la tensión entre un primario y un secundario dispuestos.

Lo *poético* no se jugaría para Aristóteles, entonces, en la mejor o peor artesanía para representar acciones humanas ficticias o históricas, en prosa o en verso; sino en la tematización, según verosímil, en cada caso, de lo que ocurre como aquello que ocurriendo podría no haber ocurrido o haber sucedido de otra manera a como sucedió. Lo *poético* se jugaría para Aristóteles, entonces, en la tematización, según verosimilitud, en cada caso, de lo contingente, es decir, de lo que en cada caso padecemos como contingencia, como aquello que nos ocurre habiendo podido no ocurrir o habiendo podido ocurrir de otra forma.

22. La contingencia se da, por tanto, como pasión de la contingencia, pasión justamente por su carácter contingencial. Pasión que constituye el horizonte de lo que “humanamente” se desenvuelve como vida.⁹⁵ Lo poético tematiza, según verosimilitud, la pasión o el padecimiento de la contingencia —lo que *podría ocurrir*. No se agota ni mucho menos, entonces, en el mero padecimiento de la contingencia, sino que se desarrolla como una política de ese padecimiento o pasión; como política, según verosímil, de la pasión, de las pasiones de/en la contingencia. La poética consistiría en una política de gobierno de las pasiones de/en la contingencia. Según verosímil. Hay una poética y una política de las pasiones en la poética de Aristóteles. Hay una poética y una política de las pasiones en la poética de Ruiz.

23. Ruiz concordaría con que lo político de la imagen-arte dice relación a la tematización de lo verosímil, así como al desarrollo de una poética-política de las pasiones. Llama *Edipo* (2004, Italia) a un filme que tiene como único o principal asunto el de la obra de arte: el retrato, el paisaje, los cuadros vivientes, la escultura viviente, la performance, la fotografía, el drama, el canto (lírica); como si la obra de arte, para ser tal, debiera comportarse básicamente como el Edipo, es decir, tematizar lo verosímil, la pasión de la contingencia en una política de tal pasión.

Si bien para Ruiz el asunto de la imagen-arte o de la imagen-cine también puede definirse como tematización de lo posible, de la imagen posible, de lo posible como imagen, de la imagen que podría ser, dicha tematización no estaría en función del gobierno de lo posible (*dynaton*) según una verosimilitud pre-dada que subordine lo posible en una *diégesis* narrativa

⁹⁵ Cfr. Aristóteles: *zoon mimeticon*, en *Poética*, 1448b y ss.; y *zoon logon ekhon*, *zoon politikon*, en *Política*, texto griego editado por Immanuel Bekker (London: Longmans Green Press, 1877), 1253a, 4; y 1253a, 10 y ss.

encauzada teleológicamente y pre-dada, como para Aristóteles. Si bien para Ruiz el asunto de la imagen-arte o de la imagen-cine también puede definirse, reiteramos, como tematización de lo posible, de la imagen posible, de lo posible como imagen, dicha tematización hace lugar a una posibilidad de la imagen según lo que la imagen dicta produciéndose *in media res* desde su estricta posibilidad, y no desde la posibilidad previamente enmarcada, resuelta en un orden narrativo, un libro, un guión, una determinada verosimilitud. En Ruiz es *la imagen produciéndose* la que determina o exhibe, va exhibiendo su posibilidad, su *diégesis*. De modo que su verosimilitud es efecto de su posibilidad y no su posibilidad resultado de un mito, un marco de articulaciones causales y desplazamientos sucesivos pre-dados. En este sentido es que la imagen dictándose desde su propia fuerza determina una *diégesis* metamórfica, no narrativa, que al variar de cualidad, según dictado de su proceso, no llega nunca a unidad de acción, de personajes, de film, y está en devenir permanente tal como los elementos de un guiso ya sin género ni especie y que cambia y es otro y otro a medida que avanza su cocción. Esta ilimitación de la imagen produciéndose encontraría, sin embargo, un detenimiento en su modo de producción cinematográfico en el dispositivo cine. Aunque ya hemos sugerido que la reflexión sobre la imagen, en Ruiz, no se subordina al modo de producción cinematográfico. Más que una política de gobierno de lo posible de la imagen se trataría, para Ruiz, de una política del producirse de la imagen desde su posibilidad en cada caso. Lo político de la imagen-arte, para Ruiz tendría que ver con la afirmación de una *diégesis* desde las propias fuerzas de la imagen, una *diégesis* de la imagen desde su propio dictado, y no de una *diégesis* según fábula previamente estructurada.

24. La variación de énfasis de la poética de Ruiz respecto de la de Aristóteles tiene varias consecuencias. La primera, e insistimos en ello, es que para Ruiz el tratamiento de *lo que ocurre siempre*, más seguir el guión o dictado de una fábula o acción unitaria, un conflicto o comité central, sigue el dictado diegético de las fuerzas y multiplicidades de la imagen desenvolviéndose *in situ*. Ruiz entendería la política y la poética de la imagen-arte como una *diégesis* afirmativa de la imagen misma en medio de una contingencia de las imágenes gobernada por la verosimilitud del paradigma narrativo en su pluralidad de manifestaciones. El devenir de la *diégesis* de la imagen produciéndose desde sus propio dictado erosionará, en su afirmación, la verosimilitud de la imagen desplegándose con arreglo a la fuerza dialéctica del principio narrativo, la unidad de su fábula. Chocará con la iglesia, el partido, el gobierno, en tanto imagen y *diégesis* narrativa según comité o conflicto central.

25. La “convicción” ruiciana de que *es la imagen producida lo que siempre determina la narración*, no quiere decir, como se ha comprendido otras veces, que la narración sea la que ahora se subordine a la *diégesis* afirmativa de la imagen, como si la imagen hubiera superado su posición tradicional aristotélica de subordinada a la fábula, posicionándose ahora como el principio no narrativo que subordina a esta. Lo que el *parti pris* de Ruiz –*es la imagen produciéndose la que determina la narración*– propone en su poética del cine sería más bien que el paradigma narrativo imperialmente subordina, gobierna, estetiza la posibilidad de la imagen, reduciendo y conteniendo su cuerpo, sus fuerzas, su vagabundeo constitutivo, estabilizando su afirmatividad de sensaciones y pasiones en la redundancia de consignas y clichés de entretenimiento al uso. El *parti pris* de Ruiz en su afirmación, lejos de invertir la *diégesis* narrativa, hace visible lateralmente su “carácter depredador”, su inclinación cierta a gobernar la inquietud de la imagen, a encabalarla en estándares de reconocimiento, su

inclinación a sujetar su *diégesis* metamórfica que no hace unidad, linealidad ni totalidad representacional.

26. Insistamos una vez más. ¿Qué querría decir multiplicidad de la imagen, o multiplicidad como imagen, o imagen multiplicidad? ¿Qué significaría imagen que deviene y varía sin llegar a unidad, a identidad? ¿Qu se diría cuando se dice “imagen metamórfica”? ¿Qué se diría, por lo mismo, cuando se habla de imágenes que son imágenes de ninguna cosa, que no representan, no cuentan, no refieren algo? ¿Qué podría ser la imagen antes de un sentido? Lo categórico de la pregunta nos enseña, antes que nada, cuán inmersos y estetizados estaríamos *en medio* de la contingencia determinada como un campo infinito de consignas, códigos y clichés, esquemas y gustos narrativos; y cuán infamiliar resuena, en medio de ello, el principio ruiciano de la anterioridad al orden de la mimesis o la representación de la imagen produciéndose; cuán inútil se experimenta el sin finalidad, el *sin cuento* a que nos somete el devenir de muchos de sus filmes, la proliferación de personajes en un personaje, la proliferación de acciones en una acción, la proliferación de historias en un historia, la proliferación de tiempos en un tiempo, la proliferación de filmes en un filme: el mosaico de coexistencias a que nos somete su *diégesis*. En su filme *Tres vidas y una sola muerte*,⁹⁶ por ejemplo, todo empieza a ocurrir y seguirá ocurriendo como si el personaje o los personajes, la acción o las acciones, la historia o las historias que allí concurren, entraran en variación continua de su cualidad, en una metamorfosis sin eslabones o estadios, hasta conseguir una turbulencia transformacional, un puro interregno que es ya pura aproximación sin origen, sin medio ni destino. Puro interregno que, sin embargo, no ha de resultar mero desastre, sino expresión germinal, como la *línea sin contorno* de Pollock-Deleuze,⁹⁷ o el *pequeño banquete* en la Pintura Aeropostal de Dittborn, en el que *ninguno de los elementos se basta a sí mismo, ninguno está vivo ni muerto, ninguno tiene edad, peso específico ni ha convenido su alcance o los efectos de su posición en el conjunto; ninguno es terso, áspero, blando o acuoso; y están dispuestos y disponibles a la espera de conexión para abandonar la inercia original*.⁹⁸ Todo ocurre y seguirá ocurriendo en *Tres vidas y una sola muerte* como si en vez de que las acciones de los personajes nos sugirieran la cualidad de estos mismos, si buenos o malos, justos o injustos, felices o desdichados, o indecibles, lo que ocurriera, más bien, es que la variación, la metamorfosis sin fin de la cualidad de todos ellos, disolviera los personajes, las acciones, las historias y nos fuéramos vertiginosamente hundiendo en al abismo de una multiplicidad cada vez más escasa de unidad, de unidad de carácter, de unidad de acción, de unidad de espacio, de unidad de tiempo, de unidad diegética. Y todo esto, por supuesto, no como si participáramos de una vertiginosa carrera hacia el desastre final, como en el descendimiento de un *maelstrom* a lo Edgar Alan Poe; sino más bien acosados por el aburrimiento a que la variación continua de la cualidad y la ausencia de acciones finalizadas nos dispone como experiencia; experiencia análoga a la de las largas esperas en un aeropuerto, cuando las secuencias de las acciones que efectivamente nos pre-traman, las fábulas institucionales a que cotidianamente pertenecemos, en las que estamos entretenidos, empiezan a desencabalgarse unas de otras, como en el cine lacunario del insomnio sostenido

⁹⁶ Raúl Ruiz (dir.), *Tres vidas y una sola muerte* (1996, Francia).

⁹⁷ Gilles Deleuze, *Pintura. El concepto de diagrama* (Buenos Aires: Ed. Cactus, 2007), 108 y ss.

⁹⁸ Eugenio Dittorn, “Correcaminos VII”, en el catálogo *Fugitiva* (Santiago: Ed. Fundación Gasco, 2005), 94-139.

en que lo pasado y lo por pasar entornados en una tensión dispersa no decantan en foco alguno donde conciliar el sueño.

27. Multiplicidad no quiere decir, podrá adivinarse ya, muchas imágenes: una, más una, más una, más una... Multiplicidad no es un piélagos de unidades que hace aglomeración. Multiplicidad es lo que no alcanza a unidad, ni a género ni especie, ni a representación ni a identidad, y cuya variación deviene conjuntivamente otra cualidad, y otra, cambiando continuamente su intensidad sin desplazarse. Antes que dejarse hipnotizar por las acciones y personajes —de la imagen narración⁹⁹— hay que atender a la metamorfosis de la imagen que el filme es, la metamorfosis como imagen, como filme.¹⁰⁰

Habíamos advertido lo descaminado que sería considerar la imagen multiplicidad subsistiendo afuera de las dialécticas narrativas. Nunca la imagen multiplicidad germina en un exterior a la narración. La inmanencia a la narración es condición necesaria de la imagen multiplicidad. No es, por lo mismo, su condición suficiente. Esta última sólo puede hacerse lugar en medio de la condición necesaria. Es abasteciendo la condición necesaria que la condición suficiente puede entrar en escena erosionándola, destituyéndola al afirmarse. Es en esta erosión destituyente, en medio de la tenacidad de lo instituido, que la poética ruiciana de la imagen se constituye, también, en una política de la imagen. Política de la imagen no quiere decir, en Ruiz, como lo señalamos antes, “gobierno” de la imagen ni gobierno a través de las imágenes (estetización), sino de contrario, política que afirma la multiplicidad de la imagen en la gobernabilidad a contrapelo de la gobernabilidad.

28. Esta imago-afirmativa ya en los 60 y 70 se apartaba estructuralmente de la imagen historia, la imagen acción, la imagen progreso, la imagen militante. Se distanciaba de la *diégesis* narrativa que en el contexto de la guerra fría se había apoderado también de los procesos revolucionarios latinoamericanos atrapados, como estuvieron, en la teleología del progreso, la filosofía de la historia, la filosofía de la victoria. Las políticas progresistas de la imagen que jugaban un rol capital en esos procesos intentando *poner en marcha por fin una gran cultura y relato popular* nacional continentalista anti-imperialista, sustrayéndose a las potencias de secuestro del paradigma narrativo imperial, esas políticas progresistas de la imagen, por más antagónicas que se promovieran, ya habían traicionado su propia intencionalidad al tomarse de la mano y dejarse llevar por la filosofía de la historia, la teleología de la victoria. En la épica del *cine liberación* (Solanas), o del *cine de oro cubano* (Gutiérrez Alea), en *Chile films* (Littin), el principio narrativo, la filosofía de la historia, había hecho ya la subsunción.

Es en medio de las narraciones que articulaba la Guerra Fría como guerra de filosofías de la historia antagónicas —guerra que tuvo en el cine uno de sus pivotes clave— que el principio afirmativo de la imagen a contrapelo de la narración, del programa, del partido, del que hacer

⁹⁹ *Imagen centrífuga* la llama Ruiz “(...) un plano lle a al siguiente, hasta completar una secuencia, que lle ará a la siguiente, as hasta la pala ra ‘Fin’. Los ca allos que escapan son el resultado de las órdenes dadas por un jefe indio que observa desde una colina el éxito de su plan. (...) La pala ra ‘centr fuga’ nos lle a a considerar aquellos elementos en un plano que, truncos, inconclusos, tienden a completarse fuera de él, más allá del momento en que la pala ra ‘corte’ interrumpe el flujo de imágenes (...); aqu predomina la organi ación lineal el plano uno lle a hacia el plano dos el dos hacia el tres” (Ruiz , *Poéticas del cine*, III, 310).

¹⁰⁰ Ruiz, *Poética del cine*, I, 134 y ss.

en y con la imagen, en y con el arte, irrumpió precozmente en Ruiz. Sobre todo en un contexto en que el cine, la imagen cine, declaraba de sí misma que “antes que cine”, antes que imagen, era disposición y entrega a una consigna, una misión, un guión, una historia o filosofía de la historia.¹⁰¹

En 1972, en pleno desarrollo del programa filmográfico-televisivo-comunicacional del gobierno popular de Salvador Allende, Ruiz declaraba en la revista *Primer Plano* que su filme *La expropiación*,¹⁰² y también *Realismo Socialista*,¹⁰³ se proponían reducir a mínima expresión los presupuestos políticos de la Unidad Popular.¹⁰⁴ Los *presupuestos políticos* que según Ruiz estaban en curso en el gobierno popular y la vanguardia cinematográfica popular – y en las artísticas en general– eran precisamente los del paradigma narrativo que operó como metafísica en común en la que se enfrentaban los bloques antagónicos de la guerra fría, y también los bloques antagónicos de la segunda y la primera guerra mundial; confrontación de dos o tres filosofías de la historia que abastecían el paradigma narrativo planetario. Para decirlo con una frase de Benjamin, autor que ya en los sesenta Ruiz leía y citaba en entrevistas y conversaciones: *los combatientes que chocaron tejiendo una red humana de banderas y heráldicas antagónicas abastecieron, sin saberlo, el estilo de la tela en que estaban pintados*. Estilo, en este caso, que no era otro que el del paradigma narrativo y la filosofía de la historia. Paradigma narrativo y filosofía de la historia que han de considerarse – póstumamente al menos– como expresión de *la ley del valor en proceso de acumulación y subsunción real de la vida en el capital*, capital privado o capital de Estado a escala planetaria; ley del valor en proceso de acumulación que, para decirlo a lo Marx, *sin filosofía de la historia, sin teleología, sin sujeto*, se expresa como filosofías de la historia enfrentadas. Filosofías de la historia enfrentadas –en la larga guerra del siglo XX– como *valor de uso de valor capital* en proceso de acumulación global.

Que los presupuestos políticos de la vanguardia popular que Ruiz critica en *La expropiación* y en *Realismo Socialista* estaban de suyo cooptados por la expresión narrativa del valor en proceso de acumulación se hace visible en las consignas programáticas del gobierno popular, su música, sus marchas y programas, los propios discursos del presidente Allende que Ruiz varias veces ironiza¹⁰⁵ y circunscribe: *¡avanzar sin transar! ¡avanzar sin cesar! ¡rompamos con el pasado! ¡que los muertos entierren a los muertos, con sus ideologías, sus esperanzas, sus prácticas obsoletas! ¡a luchar por el cambio! ¡no te detengas! ¡no mires atrás! ¡adelante! ¡adelante! ¡a conquistar el porvenir! ¡venceremos!*

Lo que visiblemente está en curso en el paradigma narrativo es la conducción y la contención de la multiplicidad en el gobierno central. Lo que está en juego es la subsunción de los conflictos en la *hegemonía capital estatal*. Pero sobre todo el principio de gobierno o de gobernabilidad en que la *ley del valor* se expresa en la comprensión de lo político como capitalización de los conflictos. La poética y política afirmativa de la imagen ruiciana hará visible que la *diégesis* narrativa de las vanguardias anti-imperialistas-nacional-continentalistas

¹⁰¹ Ver “*Manifiesto de los cineastas de la Unidad Popular*” por Cineastas Chilenos, en *Revista Punto Final*, n° 120, 22 de diciembre de 1970.

¹⁰² Raúl Ruiz (dir.), *La expropiación* (1972, Chile).

¹⁰³ Raúl Ruiz (dir.), *Realismo Socialista* (1973, Chile).

¹⁰⁴ Rui, “*Prefiero registrar antes que mistificar el proceso chileno*”, 15.

¹⁰⁵ En *La expropiación* (1972, Chile), y en *Ahora te vamos a llamar hermano* (1971, Chile).

constituye también expresión de una dominación.¹⁰⁶ Esa dominación no narrativa, no figurativa que moviliza sin teleología, sin filosofía de la historia, a las filosofías de la historia enfrentadas, es la ley del valor en proceso de valorización.

El proyecto cinematográfico de Ruiz, en todo caso, se distanciaba diametralmente del principio de una política centralizada, de una *diégesis* narrativa en tanto expresión de una fuerza acumulativa. Ruiz favorecía una política *a ras de tierra* que levantara tal compilación de acontecimientos que desbordara cualquier “cine de expresión central”,¹⁰⁷ favoreciendo un cine desde las multiplicidades.

29. Tempranamente, en medio de la guerra fría como conflicto central planetario y de su transición a la guerra intestina planetaria acentrada, anómica que se difunde y consolida hasta los confines en dispositivos de contención y endeudamiento por doquier que devalúan la usuariedad de los conceptos; antes y en medio de los golpes de estado conosureños, de la explosión de la *imagen conflicto central* en la *imagen utópica* como *imagen de ninguna parte*, Ruiz había desertado del horizonte del cine, de la imagen, como conflicto central y antagonismo de bandos teleológicos, militantes, que alimentaban la guerra fría como hegemonía mundo. El temprano gesto modernista de la escritura cinematográfica de Ruiz ya en *El realismo socialista* (1973), *La expropiación* (1972), *En la colonia penal* (1970); y más aún, estructuralmente sí, en *Tres tristes tigres* (1968) y en *Nadie dijo nada* (1971), ejerce un tipo de desobramiento no del bando enemigo desde el horizonte del bando amigo, sino del conflicto centrado de bandos que por desempeñarse en ese plano pierde de vista el plano general o la metapolítica de articulación acumulativa de la hegemonía kapital que sin bando se produce y reproduce a través de los antagagonismos bandálicos. El ejemplo ejemplar de este desobramiento lo cifra su film *La vocación suspendida* (1978), explanación sistemática de lo que ya había operado en diálogo de exiliados al escenificar el exilio chileno en Francia en una cotidianeidad sustraída de la épica de la guerra fría y de toda épica agónica o antagonónica, escenificándola una sobrevivencia cotidiana analoga a la de una ronda interminable de peces en un acuario doméstico (cf. Ballet acuático, 2010), una especie de naturaleza muerta en que nada ocurre, no hay acción alguna, mientras todo deviene continuamente otra cosa, como en el cine de Ozu¹⁰⁸, o de Casavettes¹⁰⁹, etc. El Golpe de Estado no constituye para Ruiz, “la catástrofe política integral ... ni la derrota de la única gran experiencia ético-política de la historia nacional” como en Marchant¹¹⁰; sino la visibilización una vez más, del conflicto central, del antagonismo amigo/enemigo como concepto modernizador de lo político en el pasaje hacia su crisis, a saber, la imagen utópica o de ninguna parte.

30. Dijimos al comienzo que la reflexión ruiciana de la imagen se abría a un horizonte de inherencia más allá del cine, horizonte que concierne a otros dispositivos de la imagen como la

¹⁰⁶ “Este cine –dice Ruiz refiriéndose a Chile Films–, prescindiendo de la mayor o menor calidad de los reali adores, fa orece una pol tica centrali ada monopólica”; en Ruiz, “*Prefiero registrar antes que mistificar el proceso chileno*”, 18.

¹⁰⁷ Ibidem, 7.

¹⁰⁸ Yasujiro Ozu (dir.), *Cuentos de Tokio* (1953, Japón).

¹⁰⁹ John Cassavetes (dir.), *Shadows* (1959, Estados Unidos), y *Faces* (1968, Estados Unidos).

¹¹⁰ Cfr. Patricio Marchant, “Desolación. Cuestión del nombre Salvador Allende (1989-90)”, en Pa lo ar ún & Willy Thayer (eds.), *Patricio Marchant. Escritura y Temblor* (Santiago: Ed. Cuarto Propio, 2000), 213 y ss.

pintura, la escultura, la arquitectura, el cuadro viviente, la música, respecto de los cuales Ruiz no tiene una producción propiamente tal, aunque su cine activamente los cite. En esta citacionalidad copiosa la poética de Ruiz invoca performáticamente un cliché que desde hace más de un siglo glorifica al cine como *arte de las artes*, como *séptimo arte* que orquesta y consume las seis artes que lo precedieron habiendo encontrado en él un modo eficaz de aderezarse, cooperar y realizarse en una suerte de *ópera politécnica y polimática* que incorporaría en su guiso, además de las bellas artes, los saberes y ciencias en una *ronda de luces (...), una hoguera incomparable del talento universal*.¹¹¹

Con esta invocación del cliché que desde hace más de un siglo viene glorificando al cine, Ruiz empuña, por así decirlo, el dispositivo cine en una de sus monumentalizaciones consabidas. Monumentalización ésta que se habría propagado, imagen digital mediante, como *tekhne* global que ilumina el planeta.¹¹² No desde lo alto simplemente, por cierto, a través de la red satelital que no deja espacios de sombra,¹¹³ sino horizontalmente, a través de las poblaciones vivientes sin espacios de sombra o *tierra incógnita*,¹¹⁴ como una iglesia invisible que pasara a través de los cuerpos modulando su deseo, gobernando sus pasiones. Con esta monumentalización Ruiz empuña el dispositivo cine, si puede decirse, pero para hacer surgir desde ella ese otro cliché, más añoso aún, el de la muerte del arte en tanto muerte del cine, muerte de una de las tres raíces de la figura humana occidental (arte, ciencia, política, de cuño aristotélico y reiteradas en las tres críticas de Kant): “Entre las múltiples obras meritorias engendradas por el trabajo de duelo, a partir de la muerte del cine, nada es más revelador que la serie de películas que describen los pequeños hábitos de los cinéfilos que fuimos, un poco como se cuentan los usos y costumbres de un pueblo primitivo. Lo que esos films plañen es la desaparición del ritual de la sala oscura, de su ceguera platónica y de la inocencia de los cinéfilos, esos últimos hombres de las cavernas. Todo cinéfilo posee por lo menos una experiencia particular, objeto de su pesadumbre. La experiencia mía no es ni alegre ni triste, en la medida en que nunca ha tenido lugar de veras. Ella me provoca esa forma de melancolía que los portugueses llaman *saudade*, o sea, el sentimiento de una nostalgia por algo que pudo haber tenido lugar. Mi experiencia sólo fue expectativa. Cada vez que veía una película, tenía la impresión de hallarme en otra película, inesperada, diferente, inexplicable y terrible”.¹¹⁵ “El cine se convirtió en el mar muerto donde desembocan las artes agonizantes de nuestro mundo. (...) *Opera mundi*, arte madre, el cine se volvió de pronto un arte criminal, la madre que, invocando la razón de Medea, mata a sus hijos y, como Cronos, se los devora”.¹¹⁶

¹¹¹ Cfr. Ricciotto Canudo, *Manifiesto de las Siete Artes* (1911), en Joaquim Romaguera & Ramio Alsina (eds.), *Textos y Manifiestos del Cine* (Madrid: Ed. Cátedra, 1989), 15-18.

¹¹² Si alguna vez fue cierto que el *libro del mundo* nos enseñó gran parte de lo que necesitamos saber, el cine como máquina de fotocopiar y multiplicar el libro del mundo, mejor que ninguna otra máquina, no pudo menos que volver superfluos no sólo los otros libros sino las demás artes; cfr. Ruiz, *Poética del cine*, I, 85.

¹¹³ Cfr. Simon Nora & Alain Minc, *La Informatización de la sociedad* (México: Ed. Fondo de Cultura Económica, 1981).

¹¹⁴ Rui “En alguna parte, Valér ha la del shock que significa que de los mapas ha a desaparecido la ‘tierra incógnita’. a no ha territorios por descu rir. El cine tam ién a descu rió la tierra” (Rui , en Cuneo (ed.), *Ruiz. Entrevistas escogidas, filmografía comentada*, 31).

¹¹⁵ Ruiz, *Poética del cine*, I, 124.

¹¹⁶ Ruiz, *Poéticas del cine*, II, 152.

Junto con la muerte del cine, pero en realidad como “artificio indispensable del espíritu para reflexionar”,¹¹⁷ se trataría para Ruiz de la visibilización del cine, de la imagen cine expandida, como aquello que, más vivo que nunca, antes que nada se constituye –a través de la imagen conflicto central y de la imagen utópica– en arte de muerte, arma de guerra, dispositivo de gobierno, escenificación y emplazamiento operativo del poder estatal imperial, global; dispositivo de naturalización y fomento de expropiaciones soberanas y burocrático-económicas de la vida, del gesto y las pasiones, *diégesis* dramático-narrativa que en su traducción y transporte al paradigma narrativo industrial cobra su emplazamiento más abarcante, el de la imagen utópica, comercial, la imagen código.

A propósito del paradigma narrativo industrial en su rebobinamiento como imagen utópica, había dicho Ruiz, record moslo: “si el mundo de hoy es aterrador, es porque se ha convertido en terreno favorable al desarrollo de utopías. Por todas partes en el mundo brotan las multinacionales, organismos sin lugar (...), imágenes utópicas destinadas a todo el mundo que no existen en un lugar particular, (...) utopías cuyo deber de transparencia y nitidez les prohíbe el secreto y la singularidad, (...) películas de aquellas que la especie humana adora. Historias-ídolos, previstas en guiones de concreto armado según reglas que tienen fuerza de ley. Por definición, las historias destinadas a todo el mundo no existen en un lugar particular: son utopías (...), imágenes utópicas –sin lugar ni raíces– (...), muy pronto toda conexión con gentes y cosas preexistentes será superflua”.¹¹⁸

Es haciendo visible ese cadáver sin resto, sin cuerpo, sin secreto ni singularidad, que es la imagen utópica –el paradigma narrativo industrial o imagen código en su momento de mayor incorporación imperial, espacio totalitario por excelencia– que gana resonancia crítica la profesión de fe de la poética de Ruiz: *es la imagen produciéndose la que determina la narración*, y no al contrario. No sería descaminado extremar lo que Ruiz piensa bajo la noción de imagen utópica, imagen código como espacio totalitario por excelencia, lo que temáticamente ha hecho visible en parte significativa de su cine Harun Farocki bajo el nombre de *imagen técnica*.¹¹⁹ La profesión de fe de Ruiz intentaría hacer funcionar su

¹¹⁷ Rui “Durante poco más de un siglo, el cine ha rá i ido entre nosotros seduciéndonos, o ser ándonos, como hacen a veces los extraterres o los dioses, desapareciendo brutalmente de un día para otro, sin ni siquiera darnos tiempo para comprender con qué máquinas o con qué fenómenos naturales hemos tenido que ver. Hoy, cuando el cine yace muerto y transfigurado, podemos estar ciertos de que sus imágenes, fabricadas por aquellas máquinas mitad cámara, mitad bicicleta, nos habían propuesto cantidad de enigmas que no tuvimos tiempo de descifrar. La esfinge cine ya no está entre nosotros. Y aunque seguimos actuando como si existiera, algo así como hacen ciertos pueblos primitivos, aunque continuamos fabricando objetos que la evocan o la interrogan, lo que el cine fue ya no se ve en ninguna parte. Para la mayoría de nosotros, el cine está ya sea muerto, ya sea moribundo, y, por mi parte, pienso que está muerto hace ya mucho tiempo, pese a que como un dios o un fenómeno natural cualquiera, se esconda e intente negociar las condiciones de su resurrección. Siguiendo un proceso de retórica clásica, voy a contar aquí la vida del cine pasado, presente y futuro, como si nunca hubiera existido, como si jamás hubiera sobrepasado el estado de una simple conjetura. Trataré de exponer algunos de los problemas filosóficos que el arte desaparecido nos ha planteado, esforzándome en explicar su viaje clandestino por la ciudad gramatical llamada pro isionalmente ‘realidad irtual’. Me gustar a recordar que dar por muerto un arte es un artificio del esp ritu. Valér lo considera a como indispensa le para reflexionar” (Rui , *Poética del cine*, I, 123).

¹¹⁸ Ibidem, 34.

¹¹⁹ Dejamos pendiente el desarrollo de esta noción. De todas maneras “un inventario de las *imágenes técnicas* en la obra de Harun Farocki incluiría: 01 Imágenes operativas, 02 Imágenes protésicas, 03 Imágenes de vigilancia, 04 Imágenes de datos, 05 Imágenes estad sticas, 06 Imágenes gráficas”; cfr. Antje Ehmann

modernismo, su doble modernismo, como podremos exponer, a contrapelo de la imagen técnica, la imagen conflicto central, la imagen utópica.

31. Dice Ruiz: “Conviene recordar que antes yo era un hombre *simple* (...), quería hacer películas *sádicas* (...) como las que se hacían en Francia por la época, sádicas en el sentido de que no temían aburrir al público. *La hipótesis del cuadro robado*, *La vocación suspendida*, son películas intelectuales”.¹²⁰ Habría que añadir otros títulos más a esta categoría de películas sádicas o intelectuales: *Tres vidas y una sola muerte*, *Zigzag*,¹²¹ *Edipo*, *El tiempo recobrado*¹²² y otras. En todas ellas Ruiz exploró en el estilo sádico o intelectual del cine modernista francés, “cuyas reglas están concentradas en París”.¹²³ En ese estilo Ruiz ejerció *su parti pris* de siempre, *parti pris* en el que hemos insistido y en el que él insiste hasta sus últimas entrevistas y textos: *es la imagen producida la que determina la narración*. Y la determina como una *diégesis* no narrativa¹²⁴ sembrada de relatos. ¿Que querría decir esto? Si la *diégesis* narrativa tradicionalmente está determinada por la acción de personajes actuando de modo tal que todo en ellos, partiendo por lo que dicen, lo que hablan, recuerdan, piensan, su risa o su llanto, forma parte y pertenece a la acción, a su unidad, y se integra a ella no como otra cosa, no como división del trabajo entre decir/hacer, sino como continuo de la acción misma, sin desdoblamiento que la difiera, distraiga, detenga o desencabalgue en paralelismos; la *diégesis* de Ruiz desencabalga sistemáticamente la acción narrativa en un mosaico de relatos sin acción. También desencabalga la *diégesis* narrativa en una *diégesis* cuyo movimiento no es ya el de una acción sino el de una metamorfosis de la cualidad que no llega a acción y que se disemina en otra y otra cualidad sin llegar a unidad, a constituir siquiera una acción. Análogamente los personajes se varían de tal modo que no llegan siquiera a uno. La *diégesis* no narrativa de Ruiz avería el cine acción, cine historia o filosofía de la historia, el cine militante, el cine gubernamental, el cine poder que todo cine militante es, sea cual sea la filosofía de la historia o de la victoria en que se inscriba, sea cual sea su coyuntura como vencedor o vencido. Por más crítico del poder que sea, por vencido que esté, el cine militante es un cine de poder, cine policial, cine intencional, cine-historia, cine-victoria. Cine político no militante sería, entonces, el de Ruiz. Político justamente porque no militante. Más allá de su militancia empírica, sociológica en Partido Socialista Chileno, política y militancia no serían compositibles para Ruiz. La militancia empírica no hace política, sino lucha por la hegemonía del poder en el poder. Si se entiende lo político como afirmación de multiplicidades, afirmatividad del deseo, de sensaciones en variación, entonces lo político se afirma más como devenir sin intención, sin militancia, que como intencionalidad de poder, de gobierno, de hegemonía en el poder. Cine político difícil de fabricar, de montar, de sostener. Cine que se monta, se fabrica con rigurosa intención, con alta policialidad, por más suelta que su performance *in media res* pueda parecer. Si por todas partes la intencionalidad, la policía es lo *ready-made*, lo *ya-hecho*, lo preparado y a la vez lo siempre listo (*to be prepared*), abrirse

Kodwo Eshun, “De la A a la Z (o eintiséis introducciones a Harun Farocki)”, apéndice en Harun Farocki, *Desconfiar de las imágenes* (Buenos Aires: Ed. Caja Negra, 2013), 291.

¹²⁰ Ruiz, en Cuneo (ed.), *Ruiz. Entrevistas escogidas, filmografía comentada*, 169.

¹²¹ Ruiz (dir.), *Zig-Zag, le jeu de l'oeil* (1980, Francia).

¹²² Ruiz (dir.), *El tiempo recobrado* (1999, Francia).

¹²³ Ruiz, en Cuneo (ed.), *Ruiz. Entrevistas escogidas, filmografía comentada*, 169 y ss.

¹²⁴ Incluso en películas como *La vocación suspendida* insistió en ello, pese a ser “la única película con guión que he hecho realmente, (...) diez veces más escrita que *La hipótesis del cuadro robado*” (Ruiz, *ibidem*, 97).

camino a través de su enjambre, entonces, no es cuestión de simple fuerza, simple experimentación, ni mucho menos libre improvisación. No es la mano “suelta” del párvulo, del embriagado, de la psicosis. No hay política en ellos, no hay poética, tampoco. La embriaguez, la infancia se vuelven políticas, si han empuñado ya con rigor intencional el poder, la intención, para mantenerla a raya, para suspenderla, interrumpirla y sostener esa interrupción sosteniéndose en ella. La suspensión del poder requiere del poder para suspenderlo. El suspenso de la intención, el suspenso de la dialéctica, de la soberanía, de la articulación, requieren de ellas mismas para suspenderse. La simple experimentación, la suelta expresión corporal, redundan en lo más cliché del poder. Lo político de la imagen se mide afirmativamente excediendo el cliché en el cliché, defraudando el poder en el poder. La militancia, por mucho que se oponga a un modo u otro de gobierno, a una iglesia u otra, a una u otra institución, a uno u otro partido, en definitiva es siempre gubernamental, conducente, intencional. Su principio es dialéctico, hegemónico. También lo es el cine comercial de entretenimiento y consumo que se auto-complace redundando en el estado de cosas del *nomos* del caso, fomentándolo incluso.

32 Más allá de su militancia y de su exilio empírico, Raúl Ruiz exploró en un estilo modernista *afrancesado* diferente del modernismo *estilemático* de sus filmes llamados “chilenos” –nos referimos a éste más adelante. Exploró en ese *estilo modernista afirmativo* una *diégesis* a contrapelo del *paradigma narrativo industrial*, de la *teoría del conflicto central* y de la *imagen utópica*, las cuales habrían venido bloqueando con eficacias cada vez más fluidas el diferencial constitutivo de la imagen cine, a saber, el diferencial *imagen/palabra/sonido* o *luz/discurso/sonido*, subordinando tal diferencial a unos esquemas de narración, figuración y ritmo que, si bien trascienden desde antaño el cine, encontraron en él, junto a la televisión, la vía regia para su expansión industrial y postindustrial e imperial planetaria.

Cuando hablamos del cine como un “diferencial” en que se entreveran imagen/palabra/sonido o pintura/literatura/música, referimos no tanto al modo en que en el cine ocurre el encuentro de estos tres órdenes heterogéneos, la tópica, la economía y la dinámica en que se pone en curso su relacionalidad. Cuando hablamos del cine como “diferencial”, si bien nos referimos en parte a este encuentro así señalado, nos referimos más específicamente al diferencial que en cada uno de estos órdenes tiene lugar como tensión entre el poder, la forma, el gobierno y las multiplicidades, intensidades y fuerzas. Cuando hablamos del cine como un diferencial nos referimos, finalmente, sobre todo, al montaje filmo-escriturario en que Ruiz cocciona las multiplicidades y formas de la imagen, las multiplicidades y formas de la palabra y las multiplicidades y formas del sonido en un encuentro o guiso tal en el que multiplicidades y formas exceden las inercias tópicas, dinámicas y económicas de proveniencia así como de su particular conflicto entre forma y multiplicidad, sin que en ese exceso o encuentro sin contorno el guiso entre en desastre o grisalla, sino que por el contrario, germina en un bouquet cuya cualidad se contagia de varias tópicas sin estabilizarse en ninguna.

El filme en que este modernismo, esta *diégesis* o cocción no narrativa de la imagen, tendría lugar del modo más afirmativo, en una hoguera que excede sistemáticamente la *diégesis* narrativa y representacional sin defraudarla completamente, sirviéndose de sus esquemas, sería *El tiempo recobrado* (199, Francia). En ese filme Ruiz indagó en la potencia poético-política de la imagen que, produciéndose *in media res*, determina su *diégesis* no como narración que gobierna la cualidad (multiplicidad), sino como cualidad en devenir que excede

la narración en medio de la narración. Se trataría en ese filme de “devolverle a las imágenes la potencia diegética que naturalmente encierran”.¹²⁵ Si “el arte narrativo es invasivo y somete a la imagen imponiéndole sus reglas”,¹²⁶ parte significativa de la indagatoria de *El tiempo recobrado* desarmaría la invasión que la *diégesis* narrativa ha ejercido sobre la imagen monopolizando su diferencial cualitativo como representación, consigna, cliché, al punto que cotidianamente hablando la imagen antes que nada es narrativa, siempre dice algo, representa algo, es imagen de algo, refiere algo: ¡soy esto! ¡soy estotro! ¡y yo esto! ¡no sé que soy! ¡límpiame el polvo! ¡cámbiame de sitio!

En cierta forma lo que Ruiz nos propone en *El tiempo recobrado* al abordar no narrativamente el diferencial imagen/palabra/sonido es una exploración, en el cine, de los límites de la literatura, la pintura y la música. Exploración, insistimos en ello, de una escritura que produciéndose a partir del encuentro entre las multiplicidades de la imagen, de la palabra y del sonido —o de la pintura, la literatura y la música— indaga rigurosamente una *diégesis* en medio de la contingencia de un devenir metamórfico o sin narración.

Lo que Ruiz nos propondría en *El tiempo recobrado* es una exploración cinematográfica de los límites de la literatura, la pintura y la música. No por nada en la *Poética II* hace flotar virtualmente el Laocoonte, al poema y al grupo escultórico, una especie de traducción del *Laocoonte o sobre los límites de la pintura y la poesía* de Lessing.¹²⁷ Esta exploración no se confunde con el mero hecho de que muchos filmes de Ruiz “traten” de pintores, escritores o músicos, de Klimt, de Proust, de Andrea de Buti u otro. Dice relación, mas bien, con el acontecimiento pintura-música-poesía en y como filme; del diferencial imagen/palabra/sonido, constitutivo de la escritura cinematográfica, elevado al diferencial pintura/poesía/música.

Permanentemente en *El tiempo recobrado*, pintura/poesía/música han sido llevadas, por decirlo así, a una intensidad de primer plano en que sus líneas, sus multiplicidades, se entreveran, se encuentran, no hacen contorno. No se trata de una especie de fusión, de fusión y ecualización entre ellas. Menos de una composición sinfónica orgánica. Se trata, insistimos, de un montaje diferencial de intensidades entre tres órdenes (pintura, poesía, música) que besándose sin hacer contorno disciplinario o genérico en ese beso, se potencian entre sí “como en la tradición china, donde las imágenes pintadas y la poesía llevan muchos siglos siendo buenas vecinas”.¹²⁸

Ruiz propondrá una redistribución de las relaciones de subordinación tradicionales de las artes. No en el sentido de conmovir las jerarquías que la música, la pintura, la poesía, y por que no decirlo, la filosofía, el concepto, han cobrado en tal o cual canon del arte. Tampoco en el sentido de invertir meramente la subordinación tradicional de las multiplicidades a la forma, al principio narrativo o representacional.¹²⁹ Se trata más bien de la remoción de la estructura relacional entre forma y multiplicidad, unidad y multiplicidad, en cualquiera de los vectores de la escritura cinematográfica, sea en la imagen, en la palabra o en el sonido. En tal remoción, la estructura relacional es llevada a un desajuste tal en que ya no es una forma o

¹²⁵ Cfr. Ruiz, *Poéticas del cine*, II, 161.

¹²⁶ Ibidem, 162.

¹²⁷ Ibidem.

¹²⁸ Ibidem, 161.

¹²⁹ “o es que los textos susciten o pro oquen imágenes; tampoco lo contrario si la imagen está en uenas relaciones con el texto es porque am os mantienen entre s una distancia respeta le” (I idem, 161).

unidad pre-dada la que gobierna, articula, somete a las multiplicidades en una experiencia formateada a priori. Pero tampoco serían, ahora, unas multiplicidades sueltas, sin quicio, sin unidad ni forma, las que estallan en un simple rebasamiento desagregándose enloquecidas al no integrar experiencia ni singularidad alguna. De lo que se trataría en la poética de Ruiz es de la afirmación de la multiplicidad de la imagen que, produciéndose *in media res*, determina su rigor, su *diégesis*, su singularidad, su experiencia, ya no en el dominio cerrado y asegurado de una forma o unidad dadas, sino abierta en medio de la contingencia vagarosa y metamórfica de un devenir. No se trata para Ruiz, entonces, de permanecer en el reducto de una experiencia pre-formada. Tampoco, y muy lejos de ello, de disolverse en la grisalla de un desastre informe en que la experiencia se vuelve imposible. Se trataría de hacer singularidad, experiencia, en medio de la vaguedad metamórfica del devenir.

En *El tiempo recobrado*, insistimos en ello, la relación entre música, poesía y pintura es llevada a un punto en que la representación poética, la representación pictórica y la representación musical, la unidad de la representación, en cada uno de estos órdenes, ya no gobierna a las multiplicidades e intensidades, sensaciones y pasiones. Lo cual no significa que las multiplicidades enloquecidas no integren ya experiencia ni singularidad alguna. *El tiempo recobrado* sería la cifra de una exploración en que las multiplicidades abiertas en medio de la contingencia de un devenir metamórfico que no llega a unidad trazan, en esa contingencia, una escritura, una singularidad, una experiencia vagarosa. En *El tiempo recobrado* somos dispuestos desde el inicio entre representaciones pictóricas, musicales, literarias; entre desplazamientos representacionales de lugares y tiempos que se trasladan de un lado a otro, en una *diégesis* plagada de relatos. Somos emplazados al mismo tiempo, de un modo cada vez más intenso, en un decurso no narrativo de sensaciones y pasiones en cuya inercia, torbellino o diferencial somos arrastrados hacia la mudez de una memoria material que los recuerdos no logran recordar, una duración, un tiempo, una memoria en acción que testimonia a través de los recuerdos o clichés que al testimoniarla la obturan. Pero no la obturan con la fuerza suficiente como para que la testificación no se cuele desbordando la rigidez del testimonio. Por otro lado, la acción de la memoria no es lo suficientemente fuerte como para que su testificación no sea en gran medida recordada, testimonial. En ese choque de fuerzas, en la rompiente de ese choque, parece deslizarse la escritura de *El tiempo recobrado*, una rompiente “en que los sucesos se activan provocando una suerte de tensión eléctrica. Tal vez Henri Bergson, que tenía tendencia a restar importancia a un presente que se desvanecía bajo sus ojos entre el flujo y reflujo del pasado y del futuro, debió interesarse en ese momento privilegiado, cuando el pasado y el futuro se escinden, como las aguas del Mar Rojo, para dejar pasar un intenso sentimiento de existir, aquí y ahora, en un reposo activo. Este instante privilegiado, que los primeros teólogos católicos califican de “paradoja de San Gregorio”, sobreviene cuando el alma se halla a la vez en reposo y en movimiento, girando vertiginosamente sobre sí misma, como un ciclón sobre su ojo, mientras que los acontecimientos del pasado y del futuro se desvanecen en la distancia (...). Aquellos de ustedes que han visto películas de Snow, Ozu o Tarkovsky, saben de qué estoy hablando. Otro tanto puede decirse de Warhol o de Straub”.¹³⁰

33 En otro lugar de su poética, Ruiz retoma la posibilidad del cine como arte compilador de las artes y saberes. No en el sentido monumental del cine como “séptimo arte” que orquesta y consume las *bellas artes*, sino como un arte que compila las artes inaparentes del diario vivir,

¹³⁰ Ruiz, *Poética del cine*, I, 22.

gestos del trájín popular que por estar ajustados a reglas constituyen artes por sí mismos, “arte de subir escaleras, de sentarse, de mirar por la ventana, llenar un vaso de vino, silbar, sacar las cuentas, referir sucesos, hablar (...)”, etc.¹³¹

Ruiz no remite con esto a lo que en su momento se denominó *cine directo*, cine en que el director y su equipo se abocaban a registrar eventos y acciones “naturales” compilándolas imparcialmente en un registro supuestamente desinteresado, sin intención; una especie de historicismo cinematográfico que registraría la vida en su momento más auténtico o autóctono, al que ciertas vanguardias adhirieron buscando un gesto nativo a contrapelo de la horda interminable de clichés, consignas, códigos que las agendas modernizadoras y gubernamentales del cuerpo ponían en curso. Ese supuesto gesto nativo, pre-cultural o pre-técnico, estaba, para Ruiz, desde hace mucho, desde siempre, sumido bajo algún modo de producción, alguna *tekhné* o cultura. Particularmente en el contexto del *cine directo* bajo la *tekhné* o el modo de producción narrativo industrial del gesto a través del dispositivo del cine y la televisión.¹³²

Ruiz remite más bien a una zona vestibular en que cuerpo y arte (*tekhné*), cuerpo y cultura, no terminan de acomodarse entre sí en un desajuste recíproco o violencia mutua. Desajuste, resistencia, violencia mutua, de cuya fricción emerge menos que una pose y más que un meneo. Gesto inestable en que cuerpo y *tekhné* vacilan en mutua resistencia e insistencia. Resistencia insuficiente del cuerpo a la *tekhné* e insistencia insuficiente de *tekhné* sobre el cuerpo, y viceversa. Es en ese desajuste cotidiano entre cuerpo y cultura, cuerpo y *tekhné*, donde se hace visible/producible, para la cámara, el estilo que singularmente adopta un cuerpo al subir una escalera, tomar una cuchara, pintar una silla, hablar una lengua.¹³³

34. Pero más que del estilo como estabilización posible del diferencial cuerpo y técnica en una *manera* o escritura propia, se trata para Ruiz del *estilema*, uno de los pivotes de su “anti/po tica” cinematográfica, dedicada en parte no menor a registrar la potencia estilemática o “posibilidad artística de un país”.¹³⁴ La imagen estilemática sólo registrable por el cine,¹³⁵ a

¹³¹ Rui, “Prefiero registrar antes que mistificar el proceso chileno”, 7.

¹³² “Cuando se in entó el registro directo, tu pod as irte con la cámara, meterte en un lugar registrar su cotidianidad. Luego se descubrió que esta cotidianidad era un estereotipo tan fuerte como el de Valentino; fue un choque para toda la gente que hizo *cine directo*. Un golpe que toda a dura (...), la gente a se ha isto en tele isión (...), sa e representarse se conforma a eso. Se ha cerrado el circuito, a no sa emos si Marlon Brando imita la manera de ser del americano medio o el americano medio lo imita a él. El circuito se va cerrando cada e más (...), desaparece la noción de *Terra incógnita*. En el cine esta noción desapareció, para nosotros, tal vez en los años 60 (...); a redondeamos la tierra desde el punto de ista cinematográfico” (Ruiz, “De una institución a otra”, entrevista con Pascal Bonittzer, Serge Daney y Pascal Kané, en *Cahiers du Cinema*, nº 87, 1978, p. 25-32).

¹³³ La cultura como acto de agresión que provoca resistencias, no es resistida de modo suficientemente fuerte como para que en buena parte no se la incorpore, lo que da lugar a una especie de vida paralela cultural. Al constatar ese paralelo de aceptación/rechazo te das cuenta de que existe toda una manera de traducir y asimilar a las modernizaciones, lo cual hace posible que la gente (todos nosotros) pueda vivir dentro y fuera de la cultura simultáneamente, incluidos y excluidos al mismo tiempo, en resistencia (cfr. Ruiz, en “Diálogo con Raúl Ruiz. Enrique Lihn y Federico Schopf”, en *Revista Nueva Atenea*, nº 423, U. de Concepción, 1970). Tal exclusión incluida no tiene que ver, como venimos diciendo, con la afirmación de una especie de “su cultura” o de alores culturales su alternos, negados en medio de unos estándares advenedizos de modernización como los que habría puesto en curso *El chacal de Nahueltoro* de Miguel Littin, según Ruiz.

¹³⁴ Ruiz, en Cuneo (ed.), *Ruiz. Entrevistas escogidas, filmografía comentada*, 38.

medio camino entre el inconsciente y el código, el gesto y la técnica, sería el personaje estructural de los así denominados “filmes chilenos” de Ruiz. Lo “chileno” sería para Ruiz lo estilemático como resistencia insuficiente del cuerpo a la cultura y como eficiencia insuficiente de la cultura sobre el cuerpo. El estilema sería el diferencial de *resistencia insuficiente a la cultura e incorporación deficiente de la cultura*. Los estilemas constituyen un lugar catastrófico. Catastrófico aquí no quiere decir *desastre de la cultura hundiéndose en la primariedad o cuerpo, ni desastre del cuerpo asfixiado en el código*. Refiere al pliegue de inestabilidad, la continua vacilación de la *imagen estilemática* a la que Ruiz le asigna incontables nombres.¹³⁶ La *imagen estilema* antes una imagen nacional, “condición de la chilenidad urbana media” o “condición intrínsecamente contradictoria del chileno” o “forma del habla popular que se presta a la poesía, el absurdo y la paradoja”, etc. Es una imagen abstracta que no pertenece a nadie, ni a género ni especie, que no se estabiliza en identidad ni representación alguna. Apenas nombra el choque entre poder y cuerpo y la línea sin borde que en ese choque vive. Es cierto que Ruiz inventó el continente filmográfico de la imagen estilema a partir de la relación cuerpo/*tekhné* en Chile. Pero más que un gesto chileno, insistimos, el estilema sería un diferencial que erosiona cualquier topología, un diferencial que no pertenece ni propiamente a la *tekhné*, ni a la lengua, ni al cuerpo. El estilema es la imagen/cine de Ruiz como afirmación del cuerpo en medio de la negatividad del poder, en registro de comedia, de chiste, de *la ingobernabilidad epigramática de la talla*, como ha sugerido Bruno Cuneo. En este humor los brotes estilemáticos estarían por doquier en la filmografía de Ruiz. Viven, vacilan, en el choque entre cuerpos y técnicas que la *profesión de fe* ruiciana hace visible.

¹³⁵ Ibidem, 29.

¹³⁶ Algunos de ellos: *la llama nunca quieta volviéndose otra cosa, la tempestad de polvo, los miles de lugares, la simultánea paralela, el maelstrom de tiempos, la arena movediza, el boceto de los de abajo, la dimensión de extrañeza, la ciudad en ruinas, los ecos de otras imagenes vistas o por verse, la elevada calidad del aburrimiento, la danza abstracta, el ideograma en acción, etc.*

Bibliografía

Agamben, Giorgio.

El hombre sin contenido (Barcelona: Ed. Áltera, 2005).

Aristóteles.

Metafísica, edición trilingüe griego-latín-español por Valentín García Yebra (Madrid: Ed. Gredos, 1970).

The Poetics, edición bilingüe griego-inglés por S. H. Butcher (London: McMillan and Co., 1902).

Política, texto griego editado por Immanuel Bekker (London: Longmans Green Press, 1877).

Artaud, Antonin.

El teatro y su doble (Barcelona: Ed. Edhasa, 1978).

Aumont, Jacques & Marie, Michel Marie.

Diccionario teórico del cine (Buenos Aires: Ed. La Marca, 2006).

Boillat, Alain.

“*La diégèse en su acepción filmológica. Origen y posteridad y productividad de un concepto*”, en *Cinemas: Revue d'Etudes Cinematographiques*, vol. 19, nº 2-3 (2009).

Bordwell, David.

La narración en el cine de ficción (México: Ed. Paidós, 1996).

Canudo, Ricciotto.

Manifiesto de las Siete Artes (1911), en Romaguera, Joaquim & Alsina, Ramio (eds.), *Textos y Manifiestos del Cine* (Madrid: Ed. Cátedra, 1989), 15-18.

Cineastas Chilenos.

“*Manifiesto de los cineastas de la Unidad Popular*”, en *Revista Punto Final*, nº120 (22 de diciembre de 1970).

Cuneo, Bruno (ed.).

Ruiz. Entrevistas escogidas, filmografía comentada (Santiago: Ed. Universidad Diego Portales, 2013).

Deleuze, Gilles.

Cine 1. Bergson y las imágenes (Buenos Aires: Ed. Cactus, 2011).

Pintura. El concepto de diagrama (Buenos Aires: Ed. Cactus, 2007).

Dittborn, Eugenio.

Fugitiva (Santiago: Ed. Fundación Gasco, 2005).

Farocki, Harum.

Desconfiar de las imágenes (Buenos Aires: Ed. Caja Negra, 2013).

García Vázquez, José & Calvo, Fernando.

Raúl Ruiz. Entrevistas, selección de José García Vázquez y Fernando Calvo (Alcalá de Henares: Ed. Filmoteca Nacional, 1983).

Genette, Gérard.

Fronteras del relato (1930), en Roland Barthes & otros, *Análisis estructural del relato* (Buenos Aires: Ed. Tiempo Contemporáneo, 1970), 193-208.

Godard, Jean-Luc.

Pensar entre imágenes (Barcelona: Ed. Prodimag, 2010).

Goddard, Michael.

The Cinema of Raul Ruiz: Impossible Cartographies (London/New York: Wallflower Press, 2013).

Gómez García, Manuel.

Diccionario Akal de Teatro (Madrid: Ed. Akal, 1998).

Grimal, Pierre.

Diccionario de Mitología Griega y Romana (México: Ed. Paidós, 1979).

Hamacher, Werner.

Aformativo, Huelga, en *Lingua amissa* (Buenos Aires: Ed. Adriana Hidalgo, 2013), 179-208.

Hobsbawm, Eric.

Age of Extremes. The Short Twentieth Century 1914-1991 (London: Abacus Books, 1995).

Leibniz, Gottfried.

Escritos filosóficos, textos traducidos y editados por Ezequiel Olazo, Roberto Torretti y Tomás Zwank (Buenos Aires: Ed. Charcas, 1982).

Liddell, Henry & Scott, Robert.

Greek-English Lexicon (New York: Haper & Bros., 1883).

Metz, Christian.

Ensayos sobre la significación del cine, Vol. 1 (Barcelona: Ed. Paidós, 2002).

Moreiras, Alberto.

Línea de sombra. El no sujeto de lo político (Santiago: Ed. Palinodia, 2006).

Nora, Simon & Minc, Alain.

La Informatización de la sociedad (México: Ed. Fondo de Cultura Económica, 1981).

Oyarzún, Pablo & Thayer, Willy (eds.).

Patricio Marchant. Escritura y Temblor (Santiago: Ed. Cuarto Propio, 2000).

Pavis, Patrice.

Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología (Barcelona: Ed. Paidós, 1984).

Pérez, Fernando.

La imagen inquieta (Viña del Mar: Ed. Catálogo, 2016).

Platón.

Republic, texto griego editado por Benjamin Jowett & Lewis Campbell (Oxford: Clarendon Press, 1894).

Plutarco.

“Demóstenes”, en *Vidas Paralelas. Volumen VIII: Foción & Catón el Joven; Demóstenes & Cicerón; Agis & Cleómenes; Tiberio & Gayo Graco* (Madrid: Ed. Gredos, 2010).

Ruiz, Raúl.

Poéticas del cine (Santiago: Ed. Universidad Diego Portales, 2013).

Poética del cine (Santiago: Ed. Sudamericana, 2000).

“Prefiero registrar antes que mistificar el proceso chileno”; entrevista por S. Salinas, R. Acuña, F. Martínez, J.A. Said y H. Soto, en *Revista Primer Plano*, n° 4 (primavera, 1972).

“Declaración de Raúl Ruiz sobre ‘El misterio de Lisboa’”, en sitio electrónico La Fuga [fecha de consulta 2017-07-24, disponible en: <http://2016.lafuga.cl/declaracion-de-raul-ruiz/509>].

“De una institución a otra”, entrevista con Pascal Bonitzer, Serge Daney y Pascal Kané, en *Cahiers du Cinema*, n° 87 (1978), 25-32.

“Diálogo con Raúl Ruiz. Enrique Lihn y Federico Schopf”, en *Revista Nueva Atenea*, n° 423 (U. de Concepción, 1970).

Sabrovsky, Eduardo (ed.). *Christine Baci-Glucksmann, Abdelwahab Meddeb, Benoit Peeters y José Román. Conversaciones con Raúl Ruiz* (Santiago: Ed. Universidad Diego Portales, 2003).

Schopf, Federico.

Desplazamientos (Santiago: Ed. Trilce, 1966).

Souriau, Etienne (ed.).

Diccionario de Estética (Madrid: Ed. Akal, 1998).

Villalobos-Rumunot, Sergio

El cine impolítico de Raúl Ruiz, en Soberanías en suspenso, La cebra, Argentina 2013

Filmografía

Cassavetes, John.

Shadows (1959, Estados Unidos).

Faces (1968, Estados Unidos).

Marker, Chris.

Le Tombeau d'Alexandre (1992, Francia).

Ozu, Yasujiro.

Cuentos de Tokio (1953, Japón).

Ruiz, Raúl.

Tres tristes tigres (1968, Chile).

Ahora te vamos a llamar hermano (1971, Chile).

Nadie dijo nada (1971, Chile).

La expropiación (1972, Chile).

Realismo Socialista (1972, Chile).

Palomita blanca (1973, Chile).

Diálogo de exiliados (1974, Francia).

La vocación suspendida (1978, Francia).

Zig-Zag, le jeu de l'oie (1980, Francia).

Tres vidas y una sola muerte (1996, Francia).

El tiempo recobrado (1999, Francia).

Cofralandes (2002, Francia/Chile).

Edipo (2004, Italia).

Litoral (2008, Chile).

Ballet acuático (2010, Francia).

La noche de enfrente (2012, Chile).

**Nuevas claves para una fotografía territorial.
Análisis de la obra de la artista visual Mabel Arancibia**

Álvaro Hernández Ramos¹
(alvarohernandezinvestigación@gmail.com)

Recibido: 28/09/2017

Aceptado: 28/11/2017

DOI: 10.5281/zenodo.1133704

Resumen:

La obra de la artista visual Mabel Arancibia, se enmarca bajo tres ejes curatoriales: Territorio, memoria y patrimonio. De este modo, las obras «Íconos de la ilusión y «Sinopsis del olvido» son representativas de esa exigencia de selección, articuladas desde una mirada lúcida y afectiva, sobre el rostro público y social de la ciudad puerto, Valparaíso. El presente artículo busca interpretar estas dos muestras, bordeando el rico universo simbólico, tan propio de la artista nacional.

Palabras clave: Territorialidad – Memoria – Patrimonio – Mabel Arancibia – Arte Visual.

¹ Doctor © en Filosofía con mención en estética y teoría del arte. Universidad de Chile.

Territorio, Patrimonio y memoria

Las tres líneas generales planteadas por el PCdV (Parque Cultural de Valparaíso, Chile), como criterio curatorial de obras procedentes de la región son: *Territorialidad, Patrimonio y Memoria*. Definitivamente el PCdV, se enmarca en una temática histórica y social que busca rescatar la memoria de una colectividad, cargada en este caso de tantos relatos, anécdotas y situaciones contingentes que aún son “el tema” de la Ciudad- Puerto: Pobreza, conservación del patrimonio cultural, vida íntima, actividad social, son aspectos inmediatos que invitan a pensar la realidad de un presente, de un *aquí y ahora* que solicitan nuestra atención. Vale destacar que el actual Parque Cultural fue recinto penitenciario durante los años 1906 a 1999, y se erige como espacio de las artes, destinado también a fomentar el intercambio social de la comunidad. Así como el GAM (Centro Cultural Gabriela Mistral) lidera en Santiago de Chile, las actividades más relevantes de la cultura metropolitana, el PCdV lidera tanto en el extranjero como en la V región. El proyecto de creación del parque (PCdV) se comenzó a gestar durante el primer gobierno de la presidenta Michelle Bachelet. Dentro de sus dependencias también se emplaza un antiguo polvorín, sitio arqueológico de fines de la época colonial que corresponde a la construcción más antigua que se conserva de la ciudad, y al único testimonio de las fortificaciones que se construyeron en numerosos cerros de Valparaíso.

Podemos apreciar un antes y después del Parque Cultural, transformado con la proyección de los arquitectos Onathan Holmes, Martin Labbé, Carolina Portugueseis y Osvaldo Spichiger.

Con esto entendemos que nunca estamos distantes del pasado. Pareciera existir un cordón que une al presente con éste; de hecho lo podemos apreciar en la conversión de cárcel a “centro cultural”. Este fenómeno de transición arquitectónica modifica simultáneamente el sentido simbólico del espacio. Lo que ese recinto carcelario significó para la ciudad, tiene hasta hoy relación con la privación histórica del individuo; actualmente es un lugar de expresión, creatividad, encuentro y diálogo con ese pasado. La metamorfosis de este espacio simbólico nos hace mirar la *realidad* en toda su medida, vale decir, desde nuestro presente a su *espectro* histórico. Insistimos en que la clave de este proceso reside en cómo mirar de ahora en adelante y de ahora hacia atrás. Por lo mismo,

nuestro mirar, siempre *en cada caso nuestro*, particular, propio e intransferible, tiene que atender estos procesos sociales, culturales. Y atender significa mirarlos, apreciarlos, poder describir los lentos procesos que van de la mano con las generaciones actuales. ¿Y por qué no atender estas demandas y procesos sociales a través de la mirada del arte, la manifestación de un mundo simbólico y personal que busca intersticios o fisuras donde expresar el universo fragmentario, siempre desde la mirada particular del artista? Si mencionamos la importancia de esa “*mirada*”, como artista o espectador, *el vistazo* que cae sobre el presente y sobre los hechos pasados-, la obra de la artista porteña Mabel Arancibia nos muestra un particular *modo de mirar* el presente como seña del pasado. Nada más pertinente que recurrir a sus imágenes, a sus fijaciones, siempre desde un lugar estratégico y político planteado más allá de una comprensión vulgar de la política partidista, dando énfasis a los segundos y terceros planos, estableciendo connotaciones sugerentes tan características de su personalidad creadora. En este caso, intentaremos analizar dos muestras importantes de la artista nacional: “*Íconos de la ilusión*” (2002 presentada en 2015) y “*Sinopsis del olvido*” (2001, presentada en 2017). Ambas exposiciones exhibidas en el Parque Cultural de Valparaíso. La primera colección “*Íconos...*” aparece como el resultado de una de las tantas visitas que la artista realizó en la Cárcel de Valparaíso, desde el año 2002. Ya estando el recinto vacío, las celdas se disponían silenciosamente a ser visitadas por el público. Lo que la artista encontró fueron recortes de fotos de revistas que los presos pegaban en la pared. Desde aquí, la artista elabora su mirada retrospectiva a ese pasado carcelario. Por lo mismo afirmamos con seguridad que de alguna manera Mabel Arancibia es pionera en el tema *memoria y patrimonio*, de la Cárcel de Valparaíso.



Comenzaremos por *“Íconos de la ilusión”* (2002) y posteriormente con *“Sinopsis del olvido”* (2001).

Íconos de la ilusión (2002)



Reanudar la experiencia de la artista visual Mabel Arancibia en las celdas vacías, es algo central a la hora de darle un sentido a su proyecto de obra. La artista visitó el lugar, encontrando un material sugerente al ángulo sensible: recortes que los presos pegaban en los muros de cada celda.

Rasgados por el paso de la humedad, aparecen personalidades famosas, afiches publicitarios, rostros públicos, visiblemente enmohecidos por los años.

La operación que subyace en “*Íconos de la ilusión*” es evidenciar el movimiento ocular que, a través de la extensión de su cámara, logra extraer la foto misma del recorte en su estado natural de deterioro. Ese sólo gesto anticipa su valor de re-significación. Fundamentalmente fija *el recorte en sí*, como evidencia de un modo de vida privado de historia. De modo que el movimiento fluye desde una primera mirada de la autora sobre el recorte carcelario, para así configurarlo en valor artístico. Ahora, no vemos esos recortes en estado natural, sino las fotos mismas, vale decir, acusamos recibo del modo particular de significación que elabora la autora.

¿Qué dicen estas series? ¿Qué ponen de manifiesto? ¿Pero también qué guardan? Anteriormente hablamos de cómo la mirada de la autora transita circularmente. Ésta última captura un nuevo sentido: La privación de un sujeto histórico; la vida misma en el encierro, el dolor y la culpa, pero sobre todo, y esta es la que me parece más sugerente, que , mediante ese afiche, el preso intenta *vislumbrar* una fracción de su deseo: El reo usó ese material gráfico como decoración, como un modo de otorgarle hospitalidad a su celda.

La artista nos emplaza al imaginario del reo, y luego nos insta a suponer el cómo serían las condiciones de vida allí. Claramente difícil, donde el código inmediato es sobrevivir. Luego, pensamos a través de esas imágenes. Y damos finalmente con el blanco que Mabel Arancibia nos presenta subrepticamente: “*Íconos de la ilusión*”. Imágenes, formas de contemplación, símbolos de excitación, de desprecio, de angustia, un mural donde queda inscrita la historia de un desgaste paulatino. Estos Íconos son la ilusión del deseo contenido. Lo más ilusorio, lo más imposible de alcanzar, aquello que ya no está *a la mano*, es reemplazado por un recorte que se transforma en la obra.

El deseo sería ilusorio cuando transita desde el recorte hacia el ángulo del reo. Y desde su retina vuelve a pedir la confirmación íntima de la imagen puesta en el muro. Es un movimiento pendular, desgastante, *ilusorio*, como pensará la artista. Definitivamente el mejor aliado de Mabel Arancibia es el tiempo. Éste preparó, por decirlo así, el tratamiento de la nueva textura sobre el recorte transformado en algo otro.

La huella gráfica es el argumento en este conjunto de fotografías. Desde ellas podremos suponer el modo en que se emplazan los “*Iconos de la ilusión*”. Lo interesante es la estrategia, siempre indirecta para hacernos transitar por superposiciones, intentando que nosotros, como espectadores, logremos prolongar la sensación de desolación. O, poder reconstruir imaginariamente la vida en privación cívica. “*Íconos de la ilusión*” es memoria, territorio y patrimonio. Traduce un mundo privado que marca un momento histórico en el actual Parque Cultural de Valparaíso. Vale decir, habla de una transición, puesto que *aquí* se expuso la obra que nos retrotrae a ese mundo carcelario, y que hoy cómodamente podemos apreciar como patrimonio histórico. En este espacio cultural que ayer fue una cárcel.

La dimensión social que adquiere esta obra nos permite acercarnos a un conjunto de temas relacionados con el poder, el castigo, la vigilancia, todos en el marco de una sociedad de control, como señalara Michel Foucault. Pero llama la atención que la artista usó estos recortes como un puente gráfico que da a dichos temas. A través de estas imágenes podemos levantar un vínculo pensativo en torno a la vida carcelaria. Desde aquí suponer o investigar sobre la historia de la Cárcel de Valparaíso. Desde aquí ampliar nuestro campo de percepción hacia nuevas formas de sociabilidad y restauración de esas existencias. Nada más pertinente que esta obra como un modo de acercamiento al conflicto social de las

cárceles. Pero también con el deterioro psicológico de los sujetos que habitan en ella. En esta zona se mueve la mirada de Mabel Arancibia. Aquí pone sus estacas. Como fotógrafa fija su ojo en la foto de la foto. Sobre esa danza visual, presenta sus nuevos pasos, nuevos ángulos, sin proponer nada; destacamos de paso, su mirada es lo menos evidente y siempre rehúsa quedarse en el enfoque de lo común. Al contrario, mira siempre desde afuera, aparentemente ausente, conquista los segundos y terceros planos, siempre desde lo profundo de su mirada. Rescatamos ese rasgo penetrante en toda su ambición visual.

Un último aspecto a destacar de la muestra “*Íconos de la ilusión*” es el tema de la *memoria*. El ejercicio visual que nos presenta la autora, nos empuja a mirar de otra forma la *corporalidad del rastro*. Enseña a observar el cuerpo de una huella, de un vestigio, para así configurar un *modo de hacer* memoria histórica. Lejos de resaltar discursos institucionales, que muchas veces no interpretan un sentir crítico y renovado, la artista visual nos logra sorprender desde una visión micro hacia una generalidad temática avanzada: memoria y patrimonio, dentro de la lógica territorial. Esas tres líneas curatoriales que presenta el PCdV, son cumplidas a cabalidad por Mabel Arancibia y con anticipación a muchos otros artistas del puerto. Es en ese sentido pionera en el tema, y por cierto, nunca cayendo al lugar común. Es la forma en que nos hace pensar en la vida privada de libertad, como un trazo retrospectivo en el ejercicio social de una memoria siempre individual.

No hay un pensamiento únicamente político en la obra de Arancibia. También es histórico, social, patrimonial, porque se enmarca en el topo mismo de esta urgencia, la urgencia de pensar el arte desde los tres criterios propuestos por el Parque Cultural de Valparaíso. Podemos hacer un ejercicio memorial, patrimonial y territorial en la obra de esta artista porteña. Aquí encontramos originalidad, compromiso y reflexión. No nos cabe duda que esta autora no pasará inadvertida. Ya se han escrito artículos sobre sus muestras y tuvimos la suerte de ser representados en el extranjero, donde ha participado activamente. Por lo mismo es necesario hablar de su obra y trayectoria.







“Sinopsis del olvido” (2001)

Este nuevo conjunto de fotografías presentadas por Mabel Arancibia, se inscriben una vez más en los tópicos de memoria y territorio, en la Ciudad- Puerto de Valparaíso. Son 15 retratos fotográficos que componen el grupo humano que circulaba por los alrededores del Mercado. Vendedores, mujeres, trabajadores y niños forman parte de este inventario social.

Lamentablemente el terremoto del año 2010 inhabilitó su vieja estructura, dando como resultado la suspensión de la actividad comercial hasta el presente año.

En estas series la artista visual plantea una pregunta esencial referente a



esos personajes. ¿Cuál será el paradero actual de estos individuos? ¿Dónde emplazan sus vidas, sus viejos registros personales? Como pertenecientes al puerto: una madre con su hijo marino, un guitarrista cantautor, el anciano de ojos extraños que con simpatía posa ante la cámara de la artista, la joven entumida por el frío, posando de cuerpo entero, son el acopio humano, un registro a la luz de un cenital pasado ya sin pertenencia. De este modo Mabel Arancibia nos vuelve a reencantar no bajo una mirada nostálgica sino pensante y actual. Desde ese vistazo se pueden deslindar un conjunto de temas relacionados con la memoria social de Chile. La pregunta por los paraderos excede o va más allá de un rendimiento político específico, insertándose abiertamente a un campo de comprensión mayor y por lo mismo existencial. Si en *Íconos de la ilusión* el tema aludía a la vida privada de historia, registro visual de los recortes pegados en los muros de las celdas, rastro de una existencia suprimida, ahora, en *Sinopsis del olvido*, surgen nuevos relatos de vidas suspendidas en el tiempo. La mirada crítica de la autora nos lleva a descubrir el rostro humano y social de un lugar como éste, con tanta carga histórica: el Mercado-Puerto. Y son

las personas las que configuran el inventario social e individual de cada espacio público. Los espacios físicos se llenan de sentido cuando son habitados y re-significados por los moradores. Esa es la particularidad del discurso visual de la autora, pero en este caso su pregunta remite a una “desaparición”. Estos personajes son espectros de un pasado que cobra vigencia en esta muestra, vale decir, se hacen presentes como el rastro de una experiencia intangible. Nada más distante que dicha sensación, nada más inaccesible que intentar un contacto a la distancia con un pasado en sepia. Y ocurre que el relato detrás de estas fotografías dice exactamente lo mismo, menciona una imposibilidad de diálogo con la propia incertidumbre. La mirada de *Sinopsis del olvido* trabaja desde el iris del pasado, que intenta refractar un haz de luz hasta el presente, para que desde aquí podamos devolverla con una interrogante.

Otro aspecto cualitativo de la obra de Mabel Arancibia es el modo auténtico de tratar el tema de la fragilidad social. Esos rostros reflejan humildad, trabajo, esfuerzo, afectos. Nada más complejo que esto. Por otro lado, observamos un compromiso por parte de la autora hacia un estilo definido, es decir hacia un tratamiento de la imagen supeditada al blanco y negro. La ausencia del color nos remite hacia la posibilidad de presentar el pasado como ausencia de un dinamismo actual. Dicho dinamismo se traduce a comprender lo vigente como algo vivo, ese tiempo presente que asegura el vigor de lo permanente e instaurado. La crítica va directamente dirigida a comprender los procesos de una sociedad que intenta renovarse a costa de la exclusión y apropiación de aquello que posee como lo más propio de sí misma, a saber: su capital humano, la fuerza de trabajo.

La primera impresión de este gesto es la necesidad de remarcar el asunto de la memoria como algo urgente y necesario. Que podamos apreciar el valor de aquello que denominamos “pueblo”, y que justamente son las personas, que componen este “pueblo”, las que toman protagonismo social. Por este motivo la artista decide situarnos de frente al problema, reconsiderando una *historia de la exclusión*. Si observamos bien detalladamente, en *Íconos*, habitamos un espacio cerrado, clausurado al derecho de hacer historia (Cárcel) y aquí, en *Sinopsis*, salimos a la intemperie, al mundo externo, cargado también de significantes, pero donde la realidad de los muchos se asemeja a los presos privados de historia. Es un común denominador comprender este tránsito en el tratamiento de las dos muestras. De lo privativo a lo exhibitivo, de la prisión al aislamiento social. De la angustia

a la incertidumbre como indeterminación. Si fuéramos más lejos expresaríamos: Del ícono físico a la desaparición virtual del poblador social. En ambos casos hay *rastro, esquirola*, un signo huérfano dejado a la intemperie. Desde el recorte-signo al personaje-signo. Son, por decirlo así, dos momentos de un mismo proceso significativo. De modo que aquí comienza a abrirse un rendimiento existencial, que nos permite meditar en torno a estos asuntos, dentro del criterio territorial de la obra de Mabel Arancibia. Su trabajo no sólo contempla lo inmediato de una urgencia sino también la necesidad de pensar la condición humana en un sentido abierto pero singular. Respecto a esto último, expresamos la singularidad como el punto de arranque de toda manifestación afectiva, de aquello que le ata a cada individuo y en cada caso. Por esto, insistimos en el doble juego que la autora nos propone para comprender una cuestión relativa a la memoria: por un lado la huella de un recorte(“Íconos...” y por otro la ausencia del sujeto social(“Sinopsis...”).

Sinopsis del olvido nos permite retrotraer del pasado la condición de una secuencia, de una sinopsis, compendio y síntesis de un relato cuya procedencia es distante en el tiempo. Es decir, ya posee un desarrollo estructural y superestructural, dentro de la historia de Valparaíso. Así, con estas referencias, podemos trazar una ruta imaginaria hacia el dolor humano. Sí, directo al núcleo del dolor y la impotencia, puntos que aquí no son expuestos panfletariamente sino existencialmente como señalamos más arriba. Por qué existencial, porque tanto la desesperanza, la angustia, la impotencia le atañen al tuétano de lo humano. Cito al poeta peruano Cesar Vallejo (1892-1938) en “Poemas Humanos” (1931-1937), el poema “*Considerando en frío, imparcialmente*”. La razón de esta cita dice relación con la condición de precariedad y el estado de intemperie del hombre, hoy inserto en la sociedad de la información.

Considerando en frío, imparcialmente...

Considerando en frío, imparcialmente,
que el hombre es triste, tose y, sin embargo,
se complace en su pecho colorado;
que lo único que hace es componerse
de días;
que es lóbrego mamífero y se peina...

Considerando
que el hombre procede suavemente del trabajo

y repercute jefe, suena subordinado;
que el diagrama del tiempo
es constante diorama en sus medallas
y, a medio abrir, sus ojos estudiaron,
desde lejanos tiempos,
su fórmula famélica de masa...

Comprendiendo sin esfuerzo
que el hombre se queda, a veces, pensando,
como queriendo llorar,
y, sujeto a tenderse como objeto,
se hace buen carpintero, suda, mata
y luego canta, almuerza, se abotona...

Considerando también
que el hombre es en verdad un animal
y, no obstante, al voltear, me da con su tristeza en la cabeza...

Examinando, en fin,
sus encontradas piezas, su retrete,
su desesperación, al terminar su día atroz, borrándolo...

Comprendiendo
que él sabe que le quiero,
que le odio con afecto y me es, en suma, indiferente...

Considerando sus documentos generales
y mirando con lentes aquel certificado
que prueba que nació muy pequeñito...
le hago una seña,
viene,
y le doy un abrazo, emocionado.
¡Qué más da! Emocionado... Emocionado...

La poética de imagen en Mabel Arancibia ronda territorios de la existencia que arrastran asuntos contingentes. Lo relevante es que la autora no se agota en la superficialidad ni en la toma de partido. El vuelo propio que tienen sus imágenes permiten situarnos y desplazarnos libremente porque es capaz en un sólo *vistazo*, de tejer relaciones personales y colectivas en torno a la condición existencial de lo humano. De esa forma podemos apreciar su ojo clínico, la mirada asertiva, siempre lúcida, atenta a los flujos afectivos que gravitan en su habitar cotidiano. De aquí podemos interpretar que la intención de seriar y sintetizar un *modo* del olvido, abre la paradoja de aquello que en sí mismo es inaccesible. ¿Cómo reconstituir, desde el olvido, el curso de las historias personales? ¿No habría solo *deriva* en esa intención? O, ¿es posible segmentar el olvido cuando precisamente es *lo* que no deja nada por segmentar ni recordar?, porque *ya* no hay archivo

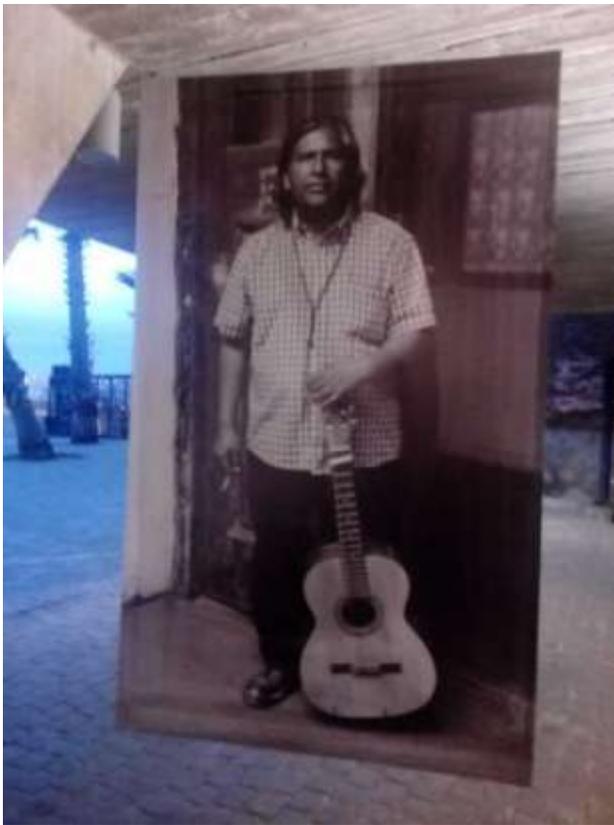
ni rastro que reconstituir. Perdemos la senda de la memoria, anestesiarnos o insensibilizamos el cuerpo de la historia en su sentido estrictamente convencional. Por lo tanto, aquí, en estas muestras, ya no hay cuerpo, sólo un registro espectral de las señas de un pasado carente de *pasado*.

Sinopsis del olvido, podría convertirse en una malla visual que recoge esas imágenes tan emotivas de la gente que aceptó posar, gente de oficio, cantantes, vendedores, madres, hijos, etc. Cada uno de manera generosa abre su rostro para ser percibido, palpado y recogido finalmente hacia el abismo visual del obturador. El traslado de esas imágenes no deja de venir cargado de pensamientos – por parte de la autora-, de una inquietud social y particular de este territorio. De ese modo, su arte, el hacer de Mabel Arancibia, se transforma en una primera clave de entrada a los temas que circulan por el puerto de Valparaíso. Lo cautivante es que su habilidad poética no necesita de recursos abstractos o formulas consabidas cuya única finalidad es impresionar por un desborde incontrolado de efectos y proyecciones simbólicas. Más bien es sobria y delicada en el tratamiento de sus imágenes, sabe entrar en el dominio emocional del espectador, y aunque no lo calcula conscientemente, puede ocurrir que en su inventario, ya están las claves territoriales de su compromiso con el lugar de origen. Así, deja que nosotros, los espectadores, ingresemos de manera frontal y sin rodeos a los temas fundamentales de este conjunto: tiempo, memoria, cuerpo, afectos y arquitectura. En este último punto se sostiene, desde un comienzo, toda la serie de retratos orientados a configurar la *sensación* general que la artista busca despertar en nosotros. Esa sensación, en cuanto sensación, es levemente definida. Pero se compone de nostalgia, crítica, belleza, reconocimiento de lo humano en su condición más inmediata, de aquello que entendemos por “sujeción ante el poder”. En este punto, la autora enfatiza con sus retratos el *gesto* de la dignidad. Por lo tanto, la condición de fragilidad no significa inmediatamente el estar a la intemperie, vale decir desprovisto de un capital monetario. Fragilidad significaría aquí espontaneidad, generosidad, afectos, sin mediación de intereses creados. Desde este lugar de reconocimiento que ofrece la muestra visual, podemos hablar de compromiso, desde el arte y con el arte. Porque se transforma en una herramienta, en un modo de decir que articula fases de comprensión social, de la realidad de cada individuo y de cómo éstos traman sus vidas en un ethos característico de la ciudad de Valparaíso. El modo de habitar los lugares es *ya* el escenario que le permite a la artista sostener sus

propios relatos en torno a la realidad. Por esta razón su lectura visual abarca lo político, lo contingente, lo histórico y la afectividad como modo oculto del aparente desastre en la sociedad contemporánea. Muchos asuntos se pueden deslindar desde esta exposición. Cuestiones que no se muestran de manera directa pero que subrepticamente emiten sus propios significantes. Por lo mismo sosteníamos que las sugerencias provenientes de la fotografía de Arancibia, nos llevan indirectamente a repensar la cuestión social “en” Valparaíso. *En*, como proposición gramatical, señala el topos, el territorio, aquello que le atañe al puerto histórico en lo más íntimo. Una vez más afirmamos que las claves para una fotografía territorial, se muestran visibles al ojo crítico de la artista. Y para nosotros queda la tarea de hacernos cargo de los procesos modernizadores, que claramente impactan a la sociedad en su conjunto. El impacto, por cierto, no siempre es constructivo sino más bien intrigante y a veces desorienta el rumbo y la herencia de una comunidad.

La sociedad decide, en un cierto sentido por el progreso, cuya definición esencial no está determinada ni meditada. Progresar pareciera ser un modo de barrer con el escombros, con el desecho, con lo que llanamente no sirve. “Progreso” en el contexto del siglo XXI, implicaría entonces un modo de desplazar el valor humano que ha adquirido forma y experiencia en el tiempo. Y a pesar que hoy el Mercado-Puerto está siendo reconstruido, no deja de preocuparnos la marcha acelerada de las nuevas edificaciones sobre la vieja arquitectura patrimonial que ha caracterizado bellamente la ciudad de Valparaíso. No importa a primera vista restaurar o conservar las fachadas históricas sino modificar esencialmente el rostro arquitectónico del puerto. De aquí, la modernidad piensa imperativamente en darle un nuevo rostro, ¿Cómo? Mediante la construcción de Malls, casinos, residenciales, tiendas, etc. Sin embargo, ese nuevo rostro no es claramente el rostro que aparece en los retratos de *Sinopsis del olvido*. *Aquí reflota el pálido rostro de un recuerdo del pasado*. Para muchos el evento de transformación que sufren las ciudades es inevitable. Es parte del proceso el cambio y transformación de los espacios públicos. Más aún, es de sentido común entender este proceso. Todos lo entendemos. El problema reside en que dicho cambio tenga un precio social muy alto. En que se pasen a llevar tradiciones culturales que forman parte de la historia de un pueblo, y, generalmente la zancada del progreso nunca reanuda los lazos rotos por su pie omnipresente. Es la marcha del progreso, la obsesiva compulsión por modernizar hasta el último rincón del planeta. Cuando

pensamos el vocablo “marcha”, inmediatamente resuena en nuestro oído una escuadra militar irrefrenable. Todo lo que sale a su paso es erradicado, sacado a fuerza de ley o a fuerza de puño. Y en esa violencia, en ese golpe permanente, ocurren las transformaciones sociales que nunca son homogéneas. Al contrario, llena de irregularidades e injusticias, de tomas de consciencia en constante expansión de sí mismas. Cuando pensamos en el modo en como el capitalismo opera planetariamente, inmediatamente imaginamos una conquista sin límites, porque es precisamente ahí donde el deseo nunca es llevado a una posible cancelación.



Lo que es desplegado en *Sinopsis del olvido* es un lenguaje connotativo, una poética aparentemente revestida de realismo crudo- que de paso lo tiene- pero a la vez de emotividad y de ciertas partículas de esperanza que van acentuadas en la nobleza de los retratados. *Es la indefensión, la intemperie, lo que está sin blindaje, sin blasón alguno.* Y sin embargo, la bella irradiación que emana de ese rostro nos hace pensar en los afectos, en el cuidado y directamente en la fragilidad humana.

Al afrontar estos hallazgos en la obra de Arancibia, no nos queda más que agradecer su mirada abierta y reveladora. El modo en el tratamiento de estos temas es absolutamente compartido, tanto en el realismo crudo como en una poética de despegue. Llevados a su extrema radicalidad, nos hablan por un lado de un Mercado en estado de parálisis momentánea, pero que nunca más podrá mostrar el rostro genuino de su auténtica existencia material. Como muchas cosas que nos cuestan, sobre todo al sacarlas del odioso abismo, abren la puerta a la intemperie de los hechos. Las cosas brillan como estos rostros dispuestos a la luz sin pertenencia y que la artista busca detener, fijar, intentando devolverles desde el presente el haz sonoro de

una dignidad perdida. En *Sinopsis* hay puro pasado en toda su extensión. Un recuerdo que gira en una órbita específica de su significación. Y la vigencia de esos rostros son expuestos al sepia de este presente. Desde un comienzo, al ver la exposición, sabíamos que nos entregábamos a una obra extremadamente sensible. Y que a pesar de la inmediatez de lo que presentaba bajo la modalidad de los retratos, también sospechábamos del profundo contenido de esas imágenes. Sobre todo, porque el elemento crítico subyace en cada uno de sus retratos. Es notable que logremos extraer tanto



contenido con el solo hecho de observar lo que cada rostro dice frente a la cámara. De alguna manera la entrada a esta serie nos recoge de inmediato a una reflexión áfona. No hay sonido que valga, todo es cuestión de mirar y sorprendernos. Pareciera ser que sus imágenes hablan al oído, en una clave íntima de desprecio y amor ante la realidad inmediata. El mensaje va en silencio, a paso tardado, como tanteando en cada mirada una reacción afectiva. Y así, de ese modo, logra conquistar plenamente nuestra atención. No es común encontrar artistas de esta categoría, más aún cuando nos llevan por un recorrido meditativo hacia cuestiones que nos atañen como ciudadanos de una región y de un país

entero. Como artista regional, se esfuerza en cada presentación por mostrar su perspectiva de mundo con todo el rigor que la caracteriza. Nos consta que su perfeccionismo parte desde el momento creativo hasta la decisión de montaje curatorial. Preocupada por entender la disposición espacial en sus obras, arranca acentuando su poética desde la singularidad más plena de su discurso.

Una vez más insistimos en que estas obras aquí comentadas, nos permiten entender que el arte es una acción. Y como acción reviste intenciones marcadas, subrepticias, dependiendo de la estrategia creativa en cuestión. Mabel Arancibia reúne todas esas estrategias. Las sabe administrar en una danza visual delicada. Fuerte a veces en los signos del dolor, la nostalgia y especialmente en la impotencia de la pobreza. Pero también de las ausencias, de los hechos consumados en el tiempo. A eso nos llevan sus obras: a abrimos al registro del *pensamiento, la imagen y el vuelo*. Estamos en frente de una fotógrafa que trata profundamente los temas humanos en clave territorial. De aquí la necesidad de itinerancia de estos trabajos a lo largo de todo el país.

Mabel Arancibia, nace en Valparaíso, el 31 de diciembre de 1968. Licenciada en Arte mención en Pintura de la Escuela de Bellas Artes de Valparaíso (1993). Se ha especializado en arte fotográfico en Fotográfico Foto-Cine Club Valparaíso (1988), con Inés Balmaceda del Río (1990), Fotografía en cine con Héctor Ríos en la UTFSM (1994), en el Centro de la Imagen México DF (1999) y en la Escuela de Fotografía Cámara Lúcida, Valparaíso Chile (2002).

Diplomada en Teoría y realización en Cine Documental en el Instituto de Arte de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, año 2016, realizando el cortometraje documental “ Archivo de existencia- Gerardo”. La autora ha realizado proyectos relacionados con la memoria social y humana de Chile y ha participado en cortometrajes en 16 mm. Publicación del libro Historia de los Orígenes de una comunidad, Pesca Artesanal en la ciudad de San Antonio, Editorial Lom, proyecto Fondart (2002).

Realizó exposición individual en el Instituto Chileno Norteamericano de Cultura “En Blanco & Negro (1997) y participó en la Exposición de Emulsiones Artesanales Escuela Cámara Lúcida, Pasantía Fondart Cámara Lucida (2004). Participó como artista invitada al Primer Coloquio sobre Escritura y Visualidad, Archivo y Memoria, Hacia un diálogo Ecuatoriano-Chileno llevado a cabo en octubre de 2014 en la Universidad de Cuenca, Ecuador. El año 2015, expuso en el Parque Cultural de Valparaíso la exposición fotográfica “*Íconos de la ilusión*”, que circuló en las ciudades de San Antonio, Quillota y Puchuncaví (Chile), y en el presente año, “*Sinopsis del olvido*”, en el Parque Cultural de Valparaíso.

Bibliografía:

- Bourriaud, Nicolas. *Estética Relacional*, ed. Adriana Hidalgo, 2007, Argentina.
- Deleuze, Guattari. *Antiedipo*, ed. Paidós, 1972, Barcelona.
- Lihn, Enrique. *Escritos sobre arte*, Editorial Diego Portales, 2008, Chile.

Spatial Aspects of Moral Judgements in Lawyers' Heaven, Peoples' Earth and Malefactors' Hell: Leibniz, the Austro-Marxists and Durkheim's Alleged 'Disintegration' Thesis

Mate Paksy¹
(mpaksy@ulg.ac.be)

Recibido: 26/10/2017

Aceptado: 13/12/2017

DOI: 10.5281/zenodo.1133709

Abstract:

Ever since antiquity, lawyers and philosophers have essentially been divided over whether they should keep law, morality and politics separate, or whether the need for their unity is more compelling. In the wake of countless bloody conflicts worldwide, the durability and resilience of this discourse on laws and morals is at once both impressive and sad. The aim of this paper is to show that individual moral deliberation is essentially local and cannot be dissociated from the spatial-communitarian context – neither by describing society as if it were the City of God (Leibniz), nor by demanding that collective spatial contexts should be deliberately ignored in favour of de-territorialized minority rights (Renner and Bauer), nor by criticizing the 'disintegration' thesis which seeks to justify a rights-based Republican vision of society (Hart). It probably goes without saying that recognizing the relevance and importance of the spatial character of our individual normative (legal, moral, religious) judgements in no way implies that legal, moral or political theory-based suggestions, explanations and statements about our societies are either impossible or wrong. The argument tries rather to show that outcome of moral judgments is influenced by the context, therefore a good theory of moral judgement should refer to the spatial contexts as well.

Keywords: Spatiality – Leibniz - Austro-Marxism – Multiculturalism – Deterritorialisation - Disintegration thesis

¹ Lawyer and legal philosopher. Postdoctoral researcher, University of Liege.

Introduction

Immanuel Kant and John Rawls seemingly decontextualized the moral judgements with great success, taking a critical and *sub specie aeternitatis* point of view. This paper is not about these decontextualized moral judgements themselves, but about those moral and political theories that treat the context of judging individually in moral cases. These contexts are spatial, in the sense that no community has ever lived in the world without having a well determined space. Instead of formulating critical assessments of their contributions, here I focus rather on other theories, which nevertheless maintain certain links to Kantian moral and political philosophy.

At the initial stage of our argumentation some remarks are made on the legal and moral philosophy and theology of the most significant pre-Kantian legal philosopher, Gottfried Wilhelm Leibniz. The general idea behind this choice can be summarized as follows. In Leibniz, quite uniquely in my view, the ‘community’ is essentially the community composed of each and every individual (he calls them *vir bonus*) plus God (defined as supreme architect, judge or king). In this pre-Kantian philosophical oeuvre, since jurisprudence forms the foundation for both practical philosophy and theology, so law, morality, politics and theology become organically interrelated areas. This is the most obvious reason why the City of God serves as the spatial context for practical judgements and this moral philosophy should indeed be blind to cultural differences, at least in the Christian culture.

In the second stage of the analysis, we turn our attention to those Neo-Kantian philosophers who felt it necessary to develop a voluntarist theory of community and wished to opt for a materialist and anti-metaphysical premise as a basis for this judicial-political theory. Here the goal is not directly an elaboration of contexts for moral judgements; but if those scholars were right, and minority rights are susceptible to de-territorialization, then the moral judgements of individuals belonging to ethnic or national minority groups would be deprived of the unique features of their particular practical judgements vis-à-vis judgements of the majority members. It will be argued that Will Kymlicka’s critical observations are correct: no political community can exist without efforts toward nation-building. This means that moral judgements in the case of members belonging to

multicultural political communities are spatially determined, and for this reason cannot be deracinated from their spatial-social context, as Rawls' ideal theory seems to suggest.

In the last stage of the analysis, we investigate the limit of paternalist legislation. Treating this question in a traditionally post-WWII academic British way is a sort of trademark of the Hart-Devlin debate on the enforceability of morals through legislation. Whereas their point of departure is essentially the fair use of John Stuart Mill's harm principle, their references to Emile Durkheim, who was one of the Neo-Kantian fathers of sociology, reveal again the hidden Kantian aspect. In this third part of the study, it will be argued not only that Hart provided a bad account on Durkheim's social theory – and particularly on his alleged 'disintegration' thesis – but also that the French scholar's social theory offers an operational frame for the spatialization of moral judgements.

The three stages of the argument treating directly or indirectly the links between law, morals and religious belief follow the typical tripartite theological spatialization, putting Leibniz in Heaven, treating Renner, Bauer and Kymlicka on Earth, and questioning whether the State has the right to judge morally the conduct of malefactors who are supposed to be consigned to Hell.

I. Moral Judgements in Heaven: Leibniz

The first stage of the argument is an ideal place for all of us: Heaven. Here I rely exclusively on Leibniz, but the use of his texts will be pragmatic and goal oriented. He will be presented as a legal scholar who tends nevertheless to preserve practical moral judgements in their organic ties with law and theology (claiming that 'it is necessary to join to metaphysics moral considerations')²and, at the same time, personal commitments to the community as an idealized Republic of individuals where God acts as monarch of the divine city of spirits.

Armed with some sense of practicality, Leibniz sometimes claims that philosophical reflections as foundations are useless for lawyers, who are supposed to be judging usually

² Leibniz, Gottfried Wilhelm. 'Discourse on Metaphysics', XXXV in *Leibniz. Selection.* ed. by Philip P Wiener, New York: Charles Scribner's Son 1951. p. 340.

ordinary cases. He claims that '[Y]et as the geometer does not need to encumber his mind with famous puzzle of the composition of the continuum, and as no moralist, and still less a jurist or a statesman has need to trouble himself with the great difficulties arise in conciliating free will with the providential activity of God, (since the geometer is able to make all his demonstrations and the statesman can complete all his deliberations without entering into these discussions which are so necessary and important in Philosophy and Theology)...'³ This statement nevertheless should not be taken literally, as a sort of legal realist credo: rather it is an empirically justified observation on the fact that there are plenty of everyday moral judgements to be taken regularly without a clear concept of free will.

In a sweeping attack on Cartesian thinking – particularly on Descartes himself and Blaise Pascal – Leibniz appears to claim that our moral judgements are overwhelmingly not purely axiomatic. Thus, Chaim Perelman presents Leibniz's account on legal treatment of proof (*prevue*) and evidence (*evidence*), demonstrating that proof should not be reduced to evidence, given the anti-Cartesian claim of Leibniz that even evidence should be proved. And herein lies the overlapping area of rhetoric and the logic of demonstration: as axioms should be proved by evidence, in argumentation even something that appears evident, or that is *de facto* evident, should be proved. This argument seems totally wrong – not only in moral reasoning, where some concepts, theses or principles should be interpreted as self-evident, but also in everyday judicial practice, where the shortage of time means that self-evident facts need not be proved.

Legal conundrums may emerge not only in everyday life, but on the final day of humankind when the Last Judgement occurs. God, the supreme judge, is finally situated above the everyday human users of legal techniques, such as the fiction:

'One could invent the fiction, not much in accord with the truth but at least possible, that a man on the day of judgement believed himself to have been wicked and that this also appeared true to all other created spirits who were in a position to offer a judgement on the matter, even though it was not the truth. Dare one say that the supreme and just Judge, who alone knew differently, could damn this person and judge contrary to his knowledge? Yet this seems to follow from the notion of »moral person« which you offer. It may be said that if God judges contrary to appearances, he will not be sufficiently glorified ... but it can be

³ *ibid.* p. 303.

replied that he is himself his own unique and supreme law, and that in this case the others should conclude that they were mistaken.’⁴

Note that in this situation the community of others is there – not just the individual alone who stands in front of the Judge; but this community manifestly is composed of similar persons who share the same error as the individual in question. Indeed, the community of individuals in Leibniz seems to be perfectly homogeneous. This description of society corresponds to the ontology of legal rules in Leibniz. Indeed, after having moved to France in 1672, Leibniz published an excellent critical account of Pufendorf’s legal philosophy. This work can be construed as an indirect critique of Thomas Hobbes’ voluntarist jurisprudence. Leibniz continued to claim that ‘[n]either the norm of conduct itself, nor the essence of the just, depends on [God’s] free decision, but rather on eternal truths, objects of the divine intellect, which constitute, so to speak, the essence of divinity itself.’⁵ This means that legal rules are as rational as God, and their rationality can be discovered by each rule-following individual.

Apparently, by the way, Leibniz’s account is similar to Ronald M. Dworkin’s legal philosophy, who, as is fairly well known, on the basis of this antivoluntarist legal ontology argues that a ‘hard case’ in law should be resolved by finding the ‘one right answer’ to the foundational legal question. The most embarrassing logical puzzles (*casus perplexus*) were already discovered by the Ancient Greeks, and therefore, some three centuries before Dworkin, Leibniz simply ‘refilled’ the powder keg of the Protagoras v. Eulus case.⁶ Let me sum up the case in a nutshell. According to an agreement reached between a law professor and his student, the student should pay his tuition fees only if he wins his first case. Suppose the student is sued by the professor, seeking to enforce the promise: if the student wins against the professor, he will not pay; if he loses, he is not obliged to pay either, because he has not won his first case.⁷ Leibniz does not leave this case undecided. He

⁴ Leibniz, Gottfried Wilhelm. *New Essay on Human Understanding*, para. 22. trans. Peter Remnant, Jonathan Bennett, Cambridge: Cambridge University Press 1996. p. 244.

⁵ Antognazza, Maria Rosa. *Leibniz. An Intellectual Biography*. Cambridge: Cambridge University Press 2009. p. 474.

⁶ Alberto Artosi, Bernardo Pieri, Giovanni Sartor (eds). *Leibniz: Logico-Philosophical Puzzles in the Law. Philosophical Questions and Perplexing Cases in the Law*. Heidelberg, New York, etc.: Springer-Dordrecht 2013. pp. 76-78; pp. 87-89.

⁷ *ibid.* pp. xxi–xxii, 76.

claims *ex mero jure*⁸ that it is fair if the first case is won by the student, and thereafter the fairness should not be applied to subsequent cases in which the former student is involved, now as a practising lawyer.

While Leibniz refers, therefore, to fairness (contrary to the previous case, where God appears to be judging by juggling a rather far-fetched legal concept of fiction), Dworkin refers to the political morality of the community; and here lies one of the evident limitations on the comparison: while Leibniz is an emblematic figure of natural law thinking, Dworkin was reluctant to accept this label and would reject not only the theological foundation of legal theory, but even the notion that moral and legal judgements overlap in every legal case.⁹ It remains nevertheless true that both philosophers flirted with a 'light' utilitarian moral theory: Dworkin wholeheartedly denies the reason for the strong form of this approach,¹⁰ and Leibniz agreed neither with Hobbes nor with Locke. And finally, even though both thinkers desire to conceive of law as a system without any gap structured by norms and principles, they do so for diametrically opposed reasons. According to Leibniz, if the sources of law have been reduced to the Code, the judges should henceforth be replaced by a simple judging-machine. Dworkin's unattainable ideal is first of all counterfactual. Viewed from this perspective, his Herculean judge's goal is rather to make real the idea of the morally enriched Rule of Law. It is quite obvious that Dworkin's final intentions are far from the Leibnizian enterprise, and – probably more important in our case – that he has never tried to reformulate his theory in terms of deontic logic, as Leibniz did. From legal philosophy's cognate areas, it was rather 'law and literature' and political theory that affected his legal philosophy.¹¹

Marcello Dascal, in his *G.W. Leibniz: The Art of Controversies*, claims that it is the concept of 'controversy' which links Leibniz's different areas of interest; he holds that he

⁸ 'On grounds of mere law' *ibid.* p. xxii.

⁹ See e.g. Dworkin, Ronald. "Natural" Law Revisited' *University of Florida Law Review* 34:2 (1982), pp. 165-188.

¹⁰ In Leibniz scholarship consensus appears around the fact that he rejected utilitarianism. Martine de Gaudemar in his 'Leibniz and the Moral Rationality' in Dascal, Marcelo (ed) *Leibniz: What Kind of Rationalist?* Dordrecht: Springer 2008. at p. 343 states that 'there is no reason in Leibniz to oppose a moral rationality coming from an Aristotelian influence to a calculating or utilitarian rationality, for the notional distinction between them is not a conflictive opposition.'

¹¹ See e.g. Dworkin, Ronald. 'Law as Interpretation' *Texas Law Review* 60:3 (1982), pp. 527-550.

‘dealt with controversies, both theoretically and practically’ throughout his life.¹² The Leibnizian ‘art of controversy’ comprises not only the *ars disputandi*, but also the *ars vivendi* and *ars judicandi*. This interpretation is new, since formerly this practical-dialectical part of the *oeuvre* was ‘systematically neglected’.¹³ Dascal goes so far as to claim that ‘it is rather the juridical model that should serve as a paradigm for science’.¹⁴ (By way of example, the legal presumption was a model for Leibniz’s theory of mathematical probability,¹⁵ not vice versa.) If Dascal is right, then it is not the philosopher Leibniz who gradually left behind his legal thinking. On the contrary: it was Leibniz as a lawyer, who introduced the ‘new (legal) logic’ into the domains of metaphysics and theology.

But let us return to Heaven, where the best possible law and morality can be found! Here, in the ideal society, men appear like angels:

‘This is why all spirits, whether of men or of genii, entering by virtue of reason and eternal truths into a sort of society with God, are members of the City of God, that is to say, of the most perfect state, formed and governed by the greatest and best of monarchs; where there is no crime without punishment; no good actions without proportionate recompense; and, finally, as much virtue and happiness as is possible; and this is not by a derangement of nature, as if what God prepares for souls disturbed by the laws of bodies, but by the very order of natural things, in virtue of the harmony pre-established for all time between the realms of nature and of grace, between God as Architect and God as Monarch; so that nature itself leads to grace, and grace, in making use of nature, perfects it.’¹⁶

Strangely enough in the City of God – or, to put it in more ordinary terms, in Heaven – people are therefore capable of acting in an immoral way, since the thesis of perfectly just punishment implies that these citizens are capable of doing wrong. It should be added that God, as Monarch, is apparently a perfectionist legislator, creating ‘as much happiness as possible’ for the citizens. This time perfectionism should be taken seriously, given that theology and jurisprudence are scholarly enterprises of the same genre, precisely because both deal with happiness:

¹² Dascal, Marcelo. *G. W. Leibniz. The Art of Controversies*. Dordrecht: Springer 2006. p. xx.

¹³ *ibid.* p. xxi.

¹⁴ *ibid.* p. xxxiv.

¹⁵ *ibid.* p. xxxv.

¹⁶ Leibniz, Gottfried Wilhelm. ‘The Principle of Nature and Grace, Based on Reason (1714)’ in *Leibniz. Selection* (supra n 1). p. 531.

'Theology treats of eternal happiness, and of everything that bears upon that in so far as it depends upon the soul and the conscience. It is a sort of jurisprudence which has to do with the matters which are said to concern the 'inner tribunal', and which brings in invisible substances and minds. Jurisprudence is concerned with government and with laws, whose goal is the happiness of men in so far as it can be furthered by what is outer and sensible. Its chief concern, though, is only with matters that depend on the nature of the mind, and it does not go far into detail of corporeal things, taking their nature for granted in order to use them as means.'¹⁷

While it is clear from the *Monadology* that the political system in Heaven encompasses a perfect Rule of Law where 'God as architect fully satisfies God as lawgiver',¹⁸ it is quite another matter what the advice would be for the human legislator in terms of a pattern for the just redistribution of goods among subjects. Jon Elster invites us to give a new interpretation of Leibniz's metaphor describing the political community as if it were ruled by the Lex Rhodea.¹⁹ This piece of Roman legislation suggested that the value of any cargo saved from a storm-wrecked ship should be redistributed among all the merchants who had had cargo on the ship. The very idea of describing a political community as a risk community with a limited freedom of contract, with similar assurance, is in reality a profound contradiction of the original idea of distributing happiness equally among individuals, as if every society was similar to the one in Heaven.

II. Moral Judgements on Earth: the Austro-Marxists.

Now let us return to Earth and travel back only a century, to the final disintegration of the Austro-Hungarian Empire. The state-formation existed as a multi-ethnic and paternalistic state, where the local constitutional tradition created a serious obstacle to an exclusively rights-based liberal political philosophy. On a territory where basically only ethnic minorities exist, it is patently obvious that any attempt to maintain multi-national unity was essentially a lost cause: nationalities driven by the nationalist spirit were in a certain manner compelled to demand their 'own' territories, 'own' languages and 'own' constitutions.

¹⁷ Leibniz, Gottfried Wilhelm. *New Essay on Human Understanding* (supra n 3). p. 522.

¹⁸ Leibniz, Gottfried Wilhelm. 'Monadology' in *Leibniz. Selection* (supra n 1). pp. 89, 293.

¹⁹ Elster, Jon. *Leibniz et la formation de l'esprit capitaliste*, Paris: Aubier Montaigne 1975. pp. 138 f.

Some two decades before the final disintegration of the empire, a vanguard of this Neo-Kantian scholarly movement, the philosopher and positivist lawyer Georg Jellinek (from Austria and Germany), famously defined the state in this political-cultural context as having three necessary elements: territory, population and authority. This definition is particularly important and is widely used. Though there was strong distrust of natural lawyers' reasoning (stemming from a certain reading of Hobbes' minimalist moral philosophy), Jellinek thinks that there is a necessary connection between law morality, to the extent that law is an 'ethical minimum'.²⁰ Jellinek himself, as a legal scholar, subordinated the (strictly speaking) legal judgements to the domain of domestic law, but he does not seem to show reluctance to engage in a universalism if individual rights are in question. On the contrary: Jellinek, in his debate with the Frenchman Emile Boutmy, endorsed the idea that so-called 'universal' rights were in fact Teutonic in origin, since that the religious liberty demanded by the German Reformation could be conceived as the original source of Human Rights. For his part, Emile Boutmy tried to promote the necessary link between Jean-Jacques Rousseau and the French Revolution as the start of this idea.²¹

Now let us take a look at Jellinek's general theory of the state (*Allgemeine Staatslehre*). Thanks to him, a clear methodology was introduced to positivistic legal scholarship, marked by a powerful Kantian accent on the distinction between 'is' and 'ought'. Conceived in the most abstract form possible, the State has two faces: a legal-normative one and a sociological-factual one. It would come as no surprise to learn that territory is under scrutiny in both the factual and the normative parts of Jellinek's magnum opus. At the very beginning of his volume, demonstrating the factual environment of statehood, Jellinek interprets the territory as a sociological fact, and in Chapter 13, it is construed as part of the judicial definition of the state.²²

²⁰ 'Law is nothing other than the *ethical minimum* ... it supplies the conditions for the preservation of society; that is, the minimum ethical norms for [social] existence.' See Jellinek's *Die socialethische Bedeutung von Recht* Vienna: 1878. p. 42. as well as Peter Ghosch. 'Max Weber and Georg Jellinek: Two Divergent Conceptions of Law' *Saeculum* 59:2 (2009), pp. 299-347.

²¹ See Kelly, Duncan. 'Revisiting the Rights of the Man. Georg Jellinek on Rights and the State.' *Law and History Review* 22:3 (2004), pp. 493-529.

²² Jellinek, Georg. *Allgemeine Staatslehre* [1900]. Berlin: Springer 1922. 3rd ed. I. 4. pp. 75-80; II. 6. II. A. 1. pp. 140-142.; III. 13. 1. pp. 394-40.

According to Jellinek, ‘territory’ as such is a relatively new phenomenon. As a sort of terminus ad quem, he refers to an article by a certain Klüber (1817), who defined the state *mit einem bestimmten Landbezirk* (with a determined territory). Before that, even a ‘state-emigration from one territory to another’ was conceptually feasible.²³ By virtue of territoriality, the sovereign power can forbid other sovereigns to have control of this territory. This is the negative side of territoriality. The positive side implies that anyone who is found on the territory is subject to the sovereign power. Jellinek remarks that territoriality makes a conceptual difference between states and churches, since the latter are not territorial corporations, if territoriality means that aliens who are on a given territory should be subject to sovereign power merely by virtue of the fact that they are there. Without any prioritization of the normative or factual side, Jellinek seems to be reluctant to decide whether this or that aspect of territory should prevail. The territory of the state (*Staatsgebiet*) remains a polysemantic concept, and this nature of the concept encourages definition of the claims of national minorities with the help of territoriality.

Now let us turn our attention to those political theories that take it for granted that states like Germany in its modern formation, or the Austro-Hungarian Empire, are multicultural societies composed of national minorities. Not surprisingly, the usual definition of national minority follows the definition of the state and has indeed an explicit or implicit reference to the territory being homogeneous groups of people. All this seems to mean that one cannot really argue for the de-territorialization of the concept of the national minority, because in fact it is a nation-state in embryonic form. According to many scholars, the federalization of the state is the penultimate step before secession. In order to keep the geopolitical balance of power unchanged, they prefer to promote ‘non-territorial’ or cultural autonomy.

The debate is still open as to whether drafts and plans of non-territorial cultural autonomy, as elaborated by Karl Renner (before Jellinek) and Otto Bauer (after Jellinek) in Austria, really count as paradigm shifts in the field of the protection of national minorities vis-à-vis the federalist theories on the one hand and the liberal-individualistic theories on the other. Nevertheless, many contemporary political theorists – driven by a desire to

²³ *ibid.* pp. 395f.

promote stability and eternal peace in international relations – suggest that ‘de-territorialized’ theory based on cultural autonomy should be considered a panacea for the whole Eastern and Central European misère.²⁴

Renner’s ‘State and Nation’²⁵ should be construed as a political pamphlet, rather than as an academic study. Despite its political character, it contains the intellectual and political seeds of a modern theory of state as cultivated in German and Austrian universities. This pamphlet-study was first published in 1899, only a year before Jellinek’s grand synthesis, in which he elaborated the above-quoted three-component definition of the state. Renner, one the great framers of the Austrian constitution (enacted on 1 October 1920), tried to distance himself from politics, just as Hans Kelsen did. Both were under the influence of Neo-Kantian philosophy and the dominant positivism. Renner provides the following manifesto: ‘The jurist is as such not a politician. It is his task to clothe given political postulates in a juridical form, to strip the slogans appealing to the emotions of their mystificatory quality and to translate them into bare relations of will ... We believe that we have now honestly attempted to solve the task of the theoretician with reference to jurisprudence. And the theoretician cannot aim for or achieve anything more than the delineation of the constitutional legal principles according to which a solution is conceivable.’²⁶

This manifesto as such does not sound scandalous, though it is obvious that its author is trying to hide the ideological content using judicial phraseology. As for the community of the persons to be protected, the national minority is defined in a legalistic way as a ‘factual personal association’ which has its own ‘rights-holder legal personality’.²⁷ With this, Renner, the legal scholar, elaborates a legal analogy to compare declaration of membership of a national minority with declaration of paternity. The second analogy that

²⁴ See for instance Quer, Giovanni M. ‘De-Territorializing Minority Rights in Europe: A Look Eastward’ *Journal on Ethnopolitics and Minority Issues in Europe* 12:1 (2013), pp. 76-98 or Smith, David J. ‘Non-Territorial Autonomy and Political Community in Contemporary Central and Eastern Europe’ *Journal on Ethnopolitics and Minority Issues in Europe* 12.1 (2013), pp. 27-55.

²⁵ Original title: *Staat und Nation. Zur österreichischen Nationalitätenfrage* [State and nation. To the Austrian nationality question] Wien: 1899. The study was undersigned as Synopticus. Here I am using this English translation: Renner, Karl. ‘State and Nation’ [1899] in Ephraim Nimni (ed.) *National Cultural Autonomy and its Contemporary Critics*. London: Routledge 2005. pp. 15-47.

²⁶ *ibid.* pp. 36, 45.

²⁷ *ibid.* p. 27.

he uses is the organization of a Christian church. If one takes this doctrinal study seriously, one can easily detect the faults of the *per analogiam* arguments. First of all, in most legal systems the declaration of paternity is only a subsidiary possibility in establishing the status of a child, since if conception took place after marriage (or within a certain well-defined period of time prior to marriage), there is an assumption of fatherhood. The unilateral declaration of membership of a national minority group cannot be compared to an act of marriage, which presupposes two parties; indeed, neither the presumption of paternity nor the declaration works as an analogy in the field of determination of membership. The second counter-argument is that it is sporadic for fatherhood to be declared without the consent of the mother, simply because the mother should be aware of someone declaring his paternity. Since the national community's consent cannot be required for a personal declaration of membership, this analogy does not work either. Furthermore, one should be mindful that a declaration of fatherhood is not always a voluntary act, in the sense that it is done on the father's initiative. In many cases, the child's mother requests it, in order to enforce a set of obligations, for example child support. This set of obligations exists independently of the father's rights. Hence, for instance, a father cannot enforce his right of access to his child in return for the payment of the support, while the mother is not allowed to refuse to allow her child to see the father if he has not paid the support and the arrears. In case of a national minority group, there is only a very weak obligation (if any) of simple loyalty to the group, and if minority rights exist at all, their function is to protect the group externally from intervention by the majority, rather than to enforce specific rights inside the group. As for the analogy between a national minority and a Church, that works only if we agree with Jellinek and Renner that the origin of individual liberty is the Protestant vision of religious freedom and tolerance. Unreformed Christian churches – for instance the Russian Orthodox Church or the Roman Catholic Church – do not necessitate a personal declaration for the baptism of newborn children or infants who are unable to declare personally their adherence to the Church.

Compared to Renner, the more radically Austro-Marxist Otto Bauer, in his magnum opus, provides a clearly political theory that gives priority to economic considerations over

legal and constitutional aspects of the protection of national minorities.²⁸ Nevertheless, at one important point at the very beginning of his book, he almost immediately enters the field of legal scholarship. He analyses how Carl Friedrich von Savigny's 'national spiritualism'²⁹ refers to the 'spirit of the people' as a driver of national action. Using Kant's transcendental philosophy, Bauer claims that this is a 'substantialist' vision of the nation, which attempts to get us to believe that the nation really thinks and acts according to its 'spirit'. Such a vision is contrary to materialistic-individualist premises. Savigny and his historical school promoted the organic development of society and made efforts to immunize the political community against fighting and conflict. He famously painted the romantic picture of socio-legal development as comparable to the silent evolution of language. In contrast to this romantic-conservative worldview, Bauer – in conjunction with Karl Marx and Rudolf von Jhering – conceptualized the problem of national sovereignty and minority issues in terms of fight and conflict. Bauer seems to feel frightened that 'national self-determination on the basis of the territorial principle would simply provoke renewed struggles'.³⁰ He defines the nation as 'a relative community of character'; and being 'relative', the way of organization of the peculiar unity should be variable. He claims that a national minority should be organized as an association of persons,³¹ and not as a territorial corporation. The conflict situation between minority and majority is not uniquely German or Austro-Hungarian; hence, it can be generalized to 'all nations'.³²

Austrian and German theories of state – being genuinely general theories – were exported worldwide, despite the fact that their authors originally tried to contribute to German unification and to avoid the disintegration of the Austro-Hungarian monarchy. Neither Renner nor Bauer was successful in healing the nationalist illnesses and the monarchy disappeared from the political map. Despite this failure, their theories have had an impact on nation-building strategies in Central European countries. In addition, these theories have witnessed a renaissance in recent debates surrounding federalism, unionism,

²⁸ Originally: Otto Bauer: *Die Nationalitätenfrage und die Sozialdemokratie*. Vienna: Verlag der Wiener Volksbuchhandlung Ignaz Brand 1907. Here I am using this English translation: Bauer, Otto. *The Question of Nationalities and Social Democracy* [1907] ed. Ephraim J. Nimni, trans. Joseph O'Donnell. London: University of Minnesota Press 2000.

²⁹ *ibid.* p. 23.

³⁰ *ibid.* p. 271.

³¹ *ibid.* p. 281.

³² *ibid.* p. 266.

linguistic and other group rights, legal pluralism, secessionist movements and minority nationalism. The legislation of countries like Latvia, Hungary, Russia, Lebanon, Iraq and Israel have been biased more or less by their 'territory-blind' theory of cultural autonomy. The different networks of the so-called cultural councils are probably the most palpable proof of their intellectual influence.

The distinguished Canadian scholar, Will Kymlicka, armed with critical spirit and on the basis of a slightly modified theory of John Rawls, rejected the principle of cultural autonomy as a solution for the difficulties in the Central European countries in general, and the application of Renner's and Bauer's theories in particular. Contrary to other post-Rawlsian liberal individualist political philosophers, he reintroduced the cultural approach to normative political philosophy. His concept of 'societal culture', which is to be conceived of as a context for the individual choice of the good life, is a 'territorially concentrated culture'. Kymlicka argues that new liberal democracies are 'nation-building' states, and if they are multi-ethnic, then their nation-building component can promote more than one societal culture. This is the case, according to Kymlicka, in Canada, Switzerland, Belgium and Spain.³³

Within this framework, the question of doing justice can play a central role. In a well-established liberal and multi-ethnic democracy, the question is whether it is possible to avoid a situation whereby the majority's nation-building project harms vulnerable groups, which would constitute an obvious injustice (and if it is possible, how). The Eastern and Central European form of the same question is whether a widely recognized past injustice against a minority (or indeed a majority) can be rectified in this normative way, or whether only a sort of factual Realpolitik can guarantee national unity sustaining the current status quo in terms of the relationship between majority and minority. Kymlicka criticizes the radical contrast between the theory of justice and the effective ethnic risk management that has been undertaken by so many Western scholars. He thinks that such a strategy overemphasizes the question of security at the expense of justice. Vulnerable groups, including national minorities, have a right even in Central Europe to a framework within

³³ Kymlicka, Will. *Politics in the Vernacular: Nationalism, Multiculturalism and Citizenship*. Oxford: Oxford University Press 2001. pp. 26-27.

which to practise their group-differentiated rights, other than non-territorial cultural autonomy.

The way in which Kymlicka uses the term ‘national minority’ corresponds to the use of classical ‘nation-state-based’ political theories (including those of Jellinek and Renner): ‘Groups formed complete and functioning societies in the historic homeland prior to being incorporated into a larger state.’³⁴ Further to this definition, he splits the category of national minority into two subcategories: ‘substate nations’ and indigenous people. He defines the first subcategory as follows: ‘nations which do not currently have a state in which they are a majority ...’³⁵

As a first step toward his theory construction, Kymlicka appears fairly plausible in rejecting the choice between collective and individual rights, because much of what is called ‘minority rights’, ‘based upon the idea of justice between groups requires that the members of the different groups be accorded different rights’.³⁶ With the use of the ‘multicultural’ adjective, and treating the problem of the self and identity, Kymlicka has arrived at almost the same way of thinking as Bauer and goes beyond the liberal principle of toleration, claiming that even if this principle goes hand in hand with a justification of individual liberties, it provides less protection to national minorities than do group rights.³⁷ The Canadian scholar thinks that a national minority, as defined above, has a legitimate expectation of realizing its own nation-building project. Given that territory is an essential and cultural element of the state (and by implication of the substate), it is difficult to imagine how a nation-building project might be realized in a de-territorialized way. The ‘culture’ is a set of social practices which are intrinsically linked to the nation, even in a multi-nation state.³⁸ According to him, there is no moral reason to support the realization of the theory of non-territorial cultural autonomy in this region of Europe, instead of further

³⁴ Kymlicka, Will. ‘Reply and Conclusion’ in Kymlicka, Will and Opalski, Magda (eds.) *Can Liberal Pluralism be Exported? Western Political Theory and Ethnic Relations in Eastern Europe*. Oxford: OUP 2001. p. 349.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ Kymlicka, Will. *Multicultural Citizenship: A Liberal Theory of Minority Rights*. Oxford: Oxford University Press 1995. p. 47.

³⁷ *Ibid.* Ch. 3.

³⁸ *Ibid.* Ch. 5.

federalization of the states.³⁹ Furthermore, he is critical of Renner's plan, which took it for granted that the Austro-Hungarian Empire would be divided between Magyars and Austrians; against this background, he advanced a plan for 'non-territorial autonomy': [T]he main point is that the model of the national-cultural autonomy presupposes that we have already determined the territorial units. ... The »personality principle« operates within the pre-existing territorial boundaries and administrative structures.⁴⁰ If the context is a multi-nation society, then, as part of the nation-building project, one of the conditions for a good moral or legal decision is a well-established spatial context and essentially uncontested borders. Indeed, if there is wider consensus on these spatial contexts, these judgements become more reflective and wiser at the individual level.

7III. On the Road to Hell: Durkheim's Alleged Disintegration Thesis.

Finally, we arrive at the lowest level in the vertically divided theological space: Hell – according to the Christian worldview, the final destination for the spirit of immoral dead people.

The medieval worldview, backed by scholarly philosophy, required the rigorous control of the human body on Earth by means of natural and positive laws, in order to save the spirit for Heaven. One way or another, but obviously in a less cruel manner, this type of paternalist legislation lingers on in our 'decent' societies. Thus, the enforcement of public morality through legislation has not yet disappeared from political agendas, and legislators apparently still feel the need to save spirits from the eternal Hellfire by punishing immoral behaviour (such as forbidding prostitution, to give just a classic example). Interestingly enough, while the scope of our well-considered moral judgements is obviously much wider

³⁹ Kymlicka, Will. 'Renner and the Accommodation of Sub-state Nationalisms' in Ephraim Nimni (ed.) *National Cultural Autonomy and its Contemporary Critics*. London: Routledge, 2005. pp. 137-49., pp. 138-139.: 'Experience to date suggests that most viable democratic settlement for such sizable potentially secessionist national groups involves territorial self-government. I believe that this is a clear lesson from the accommodation of sub-state nationalism in the Western democracies, and I see no reason to think that the lesson does not apply to Central and Eastern Europe, or elsewhere around the world. ... It is almost certain that several of the Western countries that have adopted territorial autonomy would have faced much greater threats of violence if they had not accommodated the desire for the territorial autonomy.'

⁴⁰ *ibid.* pp.141-142.

than the question of the morally right and wrong use of the body for reproductive activity, the controversy between Herbert Hart and Lord Patrick Devlin focused essentially on sexual immorality, and the latter supports the view that (British) society, being Christian, has a right to enforce morality based on the commonly shared values. Unless this particular society wants to change, then Christian institutions, such as monogamous marriage, need to be protected through the enforcement of morals shared by a majority of citizens. While government does not refer directly to Hellfire in relation to individuals' earthly immoral behaviour, its regulatory action in the field of sexual conduct is necessary, as the relevant norms belong to the sphere of public morality. Under these circumstances, Lord Devlin claims that if a certain immoral private behaviour of an individual is categorized as harmful to society, then it should be punished. The test of 'harmfulness' is a reasonable person's individual judgement. Hart disagrees with Lord Devlin in many respects, but he admits finally that law and morality do have some overlapping areas – or in other words, they are necessarily connected.⁴¹

Note that this debate assumes the social homogeneity of British society and revolves around unusual sexual habits, regardless of the ethnic background of 'offenders'; the same debate would certainly happen in a different way in the context of a multi-national society in relation to special customs that are manifestly incompatible with basic liberal principles such as equal respect for women and men. Moreover, the 'reasonable man' whose job it is to test the harmfulness of a given activity in Lord Devlin is essentially different from Leibniz's *vir bonus*, or God, who would obviously judge as immoral any conduct that does not imply happiness. The homogeneity of the society provided as a context for the individual moral judgement can indeed be defined as a halfway house between Leibniz's Heaven and the Austro-Marxists' consent-based voluntarist, multicultural communities.

For our purposes, one particular reference is important in the Devlin/Hart debate: the French social theorist, Emile Durkheim. At first glance, what Hart calls the 'disintegration' thesis, developed by Lord Devlin with reference to him, appears to endorse not only a slightly weaker version of the Leibnizian unity of law, morality and politics, but a defence of national unity in a Republican political community such as the Third French

⁴¹ Lord Devlin, Patrick. *The Enforcement of Morals*. Oxford: Oxford University Press 1965.; Hart, Herbert. *Law, Liberty and Morality*. Oxford: Oxford University Press 1963.

Republic through the penal law. Meanwhile the idea of describing society in a limited secular moral account as a ‘community of shared values’ – a description provided by Lord Devlin – would patently not impress Leibniz’s theology.

As to the origins of Durkheim’s individualist, Republican political-philosophical ideas, we again find Kant’s moral philosophy. Lukes and Scull grasp the concept of ‘disinterestedness’ in order to show the Kantian aspect of his social theory. Without any doubt, this is a key concept when judging Durkheim and makes him closer to Hart than Leibniz, who conceptually links happiness and morality. Remarkably enough, this disinterested morality is complemented by an extreme individualism, making Durkheim’s social theory quite different from the Austro-Marxist Neo-Kantianism of Renner and Bauer. Moreover, apparently ‘society’ in Durkheim is the French Republican society of his time, which promotes its own moral view.⁴²

One of the most important critical remarks made by Lukes of Herbert Hart’s thesis on the legal enforcement of morality is that in Durkheim there is more than one form of social control (i.e. penal law); he also affirms social morality as ‘cement’ in the societal structure:

‘Durkheim is not a disintegrationist in the Hartian sense, in the first place, because he does not claim that a disintegration of society simply follows if legal regulations enforced by punishment are removed. He does maintain that social integration is, in part, sustained by a kind of moral cement and that the latter is, in part, created and maintained by the enforcement of the law. But, taking his various writings together, there are a range of factors contributing to social integration of which legal regulation (through punishment) is but one of the means of rendering that regulation effective. The framework of *Suicide*, for example, rests on the multiple layers of integration and regulation of a person within society (religious, occupational, familial, and political). The weakening of any (or some) of these layers of protection would not by themselves cause a disintegration of society. *Suicide* can be viewed as a work that demonstrates empirically that in many circumstances disorder does not accompany the weakening of regulative norms and integrative institutions. After all, because of the multiple layers of integration, even when several changes take place, suicide still remains a deviant act. Anomie and egoism are entirely compatible with, even essential accompaniments of, the social order in modern industrial societies.’⁴³

Interestingly enough, French social theorists show considerable reluctance to use the concept of social integration as developed by Durkheim. Their main worry is that

⁴² Lukes, Steven and Scull, Andrew. *Durkheim and the Law*. London: Palgrave Macmillan 2nd ed. 2013. pp. 1-40., at pp. 22-23.

⁴³ *ibid.*

integration if it is spatial can be equivalent to segregation or the *communitarianisation* of minority groups, where the majority's moral judgements are imposed on these alienated individuals.

On the one hand, albeit Hart's *Concept of Law* was described by the author as 'descriptive sociology'⁴⁴, it is widely considered that he himself has an ambiguous relation to any social theory, including sociology or anthropology.⁴⁵ On the other hand, probably because of the partial receptiveness to Weber's and Marx's thinking in France, this reduced concept of law still has a strong influence on lawyers' thinking.⁴⁶ French legal sociology under Durkheim's influence did not turn in the direction of the 'interpretive' methodology à la Weber, as Hart did. French professors of law under Durkheim's direct influence, like Duguit, argued indeed like Scandinavian realists that legal concepts were meaningless. This means that legal and moral argumentation cannot be used as a means of persuasion. By implication, it would follow that Hart's critical morality cannot be introduced. Interestingly, neither Durkheim nor Duguit denies the impossibility of an individual act of judgement.

Both Lukes and Roger Cotterrell⁴⁷ place a strong emphasis on Durkheim's individualism as the theoretical basis for defending the individual as a fundamental right-holder. When Hart analytically separates 'positive' morality (accepted by a social group or society) from 'critical' morality (general principles for evaluating social morality, including positive morality) and questions conservative thinkers, including allegedly Durkheim, he overlooks the fact that individual moral judgement, reflecting the moral practice of society, is perfectly feasible. Meanwhile Hart, though the author of 'descriptive sociology', feels no need to justify empirically the existence of a 'critical morality'. Rules of positive morality can and should be criticized through moral judgements. If they cannot be, then the law, without critical moral and intrinsic normativity, is reduced to an empty means in the service of brute power and illegitimate domination. Duguit would defend Durkheim's position, even though he was of the opinion that only individual will can be considered empirical

⁴⁴ Hart, Herbert. *The Concept of Law*, Oxford: Clarendon Press 1961. p. v.

⁴⁵ Lacey, Nicola. 'Analytical Jurisprudence Versus Descriptive Sociology Revisited' *Texas Law Review* 84 (2006), pp. 945-982.

⁴⁶ See among others Arnaud, André-Jean. *Critique de la raison juridique. 1. Où va la Sociologie du droit?* Paris: L.G.D.J. 1981.; Morin, Edgar. *Sociologie* Paris: Fayard 1984.

⁴⁷ Cotterrell, Roger. 'Justice, Dignity, Torture, Headscarves: Can Durkheim's Sociology Clarify Legal Values?' *Social & Legal Studies* 20(1) (2011), pp. 3-20.

fact, and there is no such thing as collective conscience. Solidarity is a social fact to the extent that each and every individual has a sense of justice. One can actually reformulate it as a sum of the individual sentiment.⁴⁸

The analysis provided by Lukes and Cotterrell shows that Hart's use of Durkheim's alleged disintegration thesis cannot be allowed to pass without criticism, and the whole of his contribution to French sociology should also be taken into account. Their interpretation may imply as well that Durkheim's vision of society should be construed rather as one backed by a rights-based Republican idea, where individuals are integrated into political society through multiple means of social control. The law is only one of the social controls, and even the location of the citizen – a rural area vs a cosmopolitan town, outskirts vs city centres – is a significant determinant in the process of integration. Further to this matter, it can be said that the importance attributed to solidarity by Durkheim and Duguit should be construed as an idea to unite people on the basis of shared values, which implies that, at the individual level, moral judgement cannot be separated from public morality.

Conclusion

Ever since antiquity, lawyers and philosophers have essentially been divided over whether they should keep law, morality and politics separate, or whether the need for their unity is more compelling. In the wake of countless bloody conflicts worldwide, the durability and resilience of this discourse on laws and morals is at once both impressive and sad. The aim of this paper has been to show that individual moral deliberation cannot be dissociated from the spatial-communitarian context – neither by describing society as if it were the City of God (Leibniz), nor by demanding that collective spatial contexts should be deliberately ignored in favour of de-territorialized minority rights (Renner and Bauer), nor by criticizing the 'disintegration' thesis which seeks to justify a rights-based Republican vision of society (Hart). It probably goes without saying that recognizing the relevance and importance of the spatial character of our individual normative (legal, moral, religious)

⁴⁸ See e.g., Duguit, Léon: *L'État: le droit objectif et la loi positive* [1901]. Paris: Dalloz 2003.

judgements in no way implies that legal, moral or political theory-based suggestions, explanations and statements about our societies are either impossible or wrong.

References

- Antognazza, Maria Rosa. *Leibniz. An Intellectual Biography*. Cambridge: Cambridge University Press 2009.
- Arnaud, André-Jean. *Critique de la raison juridique. I. Où va la Sociologie du droit?* Paris: L.G.D.J. 1981.
- Artosi, Alberto, Pieri, Bernardo & Sartor, Giovanni (eds). *Leibniz: Logico-Philosophical Puzzles in the Law. Philosophical Questions and Perplexing Cases in the Law*. Heidelberg, New York, etc.: Springer-Dordrecht 2013.
- Bauer, Otto. *The Question of Nationalities and Social Democracy* [1907] ed. Ephraim J. Nimni, trans. Joseph O'Donnell. London: University of Minnesota Press 2000.
- Dascal, Marcelo. *G. W. Leibniz. The Art of Controversies*. Dordrecht: Springer 2006.
- de Gaudemar, Martine. 'Leibniz and the Moral Rationality' in Dascal, Marcelo (ed) *Leibniz: What Kind of Rationalist?* Dordrecht: Springer 2008. pp. 343-354.
- Duguit, Léon: *L'État: le droit objectif et la loi positive* [1901]. Paris: Dalloz 2003.
- Dworkin, Ronald. "'Natural' Law Revisited' *University of Florida Law Review* 34:2 (1982), pp. 165-188.
- Dworkin, Ronald. 'Law as Interpretation' *Texas Law Review* 60:3 (1982), pp. 527-550.
- Elster, Jon. *Leibniz et la formation de l'esprit capitaliste*, Paris: Aubier Montaigne 1975.
- Ghosch, Peter. 'Max Weber and Georg Jellinek: Two Divergent Conceptions of Law' *Saeculum* 59:2 (2009), pp. 299-347.
- Hart, Herbert. *Law, Liberty and Morality*. Oxford: Oxford University Press 1963.
- Hart, Herbert. *The Concept of Law*, Oxford: Clarendon Press 1961.
- Jellinek, Georg. *Die socialethische Bedeutung von Recht* Vienna: 1878.
- Jellinek, Georg. *Allgemeine Staatslehre* [1900]. Berlin: Springer 1922. 3rd ed.
- Kelly, Duncan. 'Revisiting the Rights of the Man. Georg Jellinek on Rights and the State.' *Law and History Review* 22:3 (2004), pp. 493-529.
- Kymlicka, Will. *Multicultural Citizenship: A Liberal Theory of Minority Rights*. Oxford: Oxford University Press 1995.
- Kymlicka, Will. *Politics in the Vernacular: Nationalism, Multiculturalism and Citizenship*. Oxford: Oxford University Press 2001.
- Kymlicka, Will and Opalski, Magda (eds.) *Can Liberal Pluralism be Exported? Western Political Theory and Ethnic Relations in Eastern Europe*. Oxford: OUP 2001.
- Kymlicka, Will. 'Renner and the Accommodation of Sub-state Nationalisms' in Ephraim Nimni (ed.) *National Cultural Autonomy and its Contemporary Critics*. London: Routledge, 2005. pp. 137-49.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm. *New Essay on Human Understanding*. trans. Peter Remnant, Jonathan Bennett, Cambridge: Cambridge University Press 1996.

- Lord Devlin, Patrick. *The Enforcement of Morals*. Oxford: Oxford University Press 1965.
- Lukes, Steven and Scull, Andrew. *Durkheim and the Law*. London: Palgrave Macmillan 2nd ed. 2013.
- Morin, Edgar. *Sociologie* Paris: Fayard 1984.
- Nicola Lacey. 'Analytical Jurisprudence Versus Descriptive Sociology Revisited' *Texas Law Review* 84 (2006), pp. 945-982.
- [Quer, Giovanni M.](#) 'De-Territorializing Minority Rights in Europe: A Look Eastward' *Journal on Ethnopolitics and Minority Issues in Europe* 12:1 (2013) pp. 76-98.
- Renner, Karl. 'State and Nation' [1899] in Ephraim Nimni (ed.) *National Cultural Autonomy and its Contemporary Critics*. London: Routledge 2005. pp. 15-47.
- Roger Cotterrell. 'Justice, Dignity, Torture, Headscarves: Can Durkheim's Sociology Clarify Legal Values?' *Social & Legal Studies* 20:1 (2006), pp. 3-20.
- [Smith, David J.](#) 'Non-Territorial Autonomy and Political Community in Contemporary Central and Eastern Europe' *Journal on Ethnopolitics and Minority Issues in Europe* 12:1 (2013) pp. 27-55.
- Wiener, Philip P. *Leibniz. Selection*. New York: Charles Scribner's Son 1951.

Democracia en Sartre: de la impotencia serial a la democratización superativa

Álvaro Muñoz Ferrer¹
(alvaro.munoz.f@usach.cl)

Recibido: 30/10/2017

Aceptado: 12/12/2017

DOI: 10.5281/zenodo.1133719

Resumen:

El presente trabajo analiza la crítica de Jean-Paul Sartre a la democracia indirecta contenida en su breve ensayo *Elections, piège a cons* (1973). En dicho artículo, Sartre critica la base del sistema del gobierno representativo, esto es, el sufragio universal, y adhiere a la noción rousseauiana de intransferibilidad de la voluntad. Al dirigirse al corazón de la democracia moderna, la crítica sartreana ilumina la reflexión sobre las causas de la crisis actual de este sistema y permite meditar acerca de posibles soluciones a esta crisis.

Palabras clave: Sartre – Democracia representativa – Sufragio universal – Partidos políticos – Poder legítimo

Abstract:

The following work analyzes Jean-Paul Sartre's critique of indirect democracy contained within his brief essay entitled *Elections, piège a cons* (1973). In that article, Sartre criticizes the basis of the representative government system, that is, universal suffrage, and embraces the rousseauian notion of will as not transferable. By aiming to the core of modern democracy, sartrean critique enlightens the reflection over the causes of the current system's crisis and allows meditating on possible solutions to this crisis.

Key words: Sartre – Representative democracy – Universal suffrage – Political parties – Legitimate power

¹ Magíster (c) en Filosofía Política de la Universidad de Santiago de Chile.

Introducción

Los 17 años transcurridos entre *L'Être et le néant* (1943) y *Critique de la raison dialectique* (1960) no fueron en vano para Jean-Paul Sartre. En este periodo, el intelectual francés transitó de un individualismo puro que se oponía decididamente al determinismo hacia una suerte de *individualismo social* que, si bien era celoso de la libertad particular, comprendía los evidentes efectos de las condiciones materiales del mundo sobre la capacidad de los seres humanos para desarrollarse plenamente. Este trascendental cambio se produjo con la guerra. En palabras de Sartre:

“Lo que hizo que saltase el envejecido marco de nuestro pensamiento fue la guerra. La guerra, la ocupación, la resistencia, los años que siguieron. Queríamos luchar al lado de la clase obrera, comprendíamos por fin que lo concreto es la historia y la acción dialéctica. Renegamos del pluralismo por haberlo encontrado entre los fascistas, y descubrimos el mundo.” (1963, p. 28)

Esta mutación ideológica culmina, entonces, con *Critique de la raison dialectique*, obra que Sartre escribiría para salvar a la filosofía que había abrazado tras la guerra y que, a su juicio, se había detenido. Esa filosofía era el marxismo, pero no el llamado marxismo oficial², sino más bien el marxismo humanista que emerge a través de los pasajes de los *Manuscritos económicos y filosóficos*³ del Marx joven. Lo anterior, sumado a una cierta ambigüedad consciente de Sartre, se tradujo en múltiples críticas – sobre todo desde la ortodoxia marxista – y un gran desconcierto, pues la intención del francés suponía una osadía intelectual inédita: tomar una ideología centrada en el individuo concreto – el existencialismo – para *rescatar* a una filosofía que hablaba de clases. Pero tamaña empresa no sólo produjo estupor, sino también enormes aportes a las discusiones de la época, sobre todo porque la libertad radical⁴ que defendía Sartre se enfrentaba tanto con la

² Con “marxismo oficial” se hace referencia al marxismo soviético que, a la sazón, se imponía debido al poderío político que ostentaba la U.R.S.S.

³ En los *Manuscritos económicos y filosóficos*, se puede leer a un Marx menos economicista que el de *El Capital* y preocupado por asuntos como el “goce espiritual” de los Hombres; asuntos que luego se opacarían en el Marx maduro. Este carácter humanista de Marx es el que pretende rescatar Sartre a través del existencialismo.

⁴ Si bien sus ideas sufren modificaciones debido, como se ha dicho, al impacto implacable de la guerra, Sartre siguió siendo un filósofo de la libertad. En su afamado discurso *L'existentialisme est un humanisme* declara que el Hombre está condenado a la libertad y que, por lo tanto, es responsable de todo lo que hace (Sartre, 2006), mientras que en *Critique de la raison dialectique* afina su puntería y habla de una libertad “real” que sólo será posible más allá de la producción de la vida (Sartre, 1963)

burocratización soviética como con la ilusión de libertad que ofrecía el capitalismo de la mano de la democracia representativa. Sobre esto último, Sartre escribió un breve ensayo titulado *Elections, piège a cons* (1973) en el que asesta una dura crítica al sufragio universal y su incapacidad para hacerse cargo de la representatividad. El objetivo del presente trabajo será revisar el juicio sartreano sobre la democracia representativa contenido en dicho ensayo para extraer reflexiones relevantes sobre el actual estado de crisis⁵ – o, al menos, *estado de cuestionamiento* – del sistema y se buscará meditar acerca de posibles soluciones a esta crisis. La estructura del análisis conservará el orden narrativo original, pero seccionará el análisis en los 3 nodos críticos: Poder legal y poder legítimo; Serialidad e impotencia; Los partidos y la representación.

Poder legal y poder legítimo

Sartre inicia el ensayo con una revisión histórica que concluye señalando que siempre “la legalidad masacró a la legitimidad” (2010, p. 44). Las agrupaciones espontáneas de las clases populares de los años 1794, 1848 y 1860 (años correspondientes a la Primera, Segunda y vísperas de la Tercera República, respectivamente), ejemplos de asociaciones muy legítimas según Sartre, fueron aplastadas por la legalidad de aquellos años. En esta distinción entre poder legítimo [*pouvoir légitime*] – aquel que nace del pueblo – y poder legal [*pouvoir légal*] – aquel que ostentan las autoridades de turno – se fundará la crítica sartreana a la democracia representativa.

⁵ Un interesante análisis sobre las causas de la “erosión” mundial de las democracias modernas se encuentra en el artículo “Crisis de la democracia representativa” de Francisco José Paoli. Si bien el autor es optimista respecto del futuro de este sistema de gobierno a través de lo que Bobbio denominaba una “extensión de la democracia”, señala algunas fuentes del descrédito del modelo que para Sartre serán fundamentales, como el rol de los medios de comunicación y la articulación de movimientos sociales autónomos. (Paoli, 2010)

Sobre lo mismo, el profesor y jurista italo-francés Luigi Ferrajoli señala lo siguiente: “Siguiendo la concepción subyacente a este modelo, la democracia política consistiría, más que en la representación de los diversos intereses sociales y su discusión parlamentaria, en la selección, por vía electoral, de una mayoría de gobierno y, con ella, del jefe de esa mayoría, quien sería por tanto la máxima expresión de la voluntad popular. Las consecuencias han sido, por un lado, el debilitamiento de los partidos como ámbitos e instrumentos de adhesión social, de formación colectiva de programas y opciones políticas, de representación de intereses y propuestas diferenciadas e incluso en conflicto; por otro lado, una involución anti-representativa de la democracia política dado que, como nos enseñó Hans Kelsen, un órgano monocrático no puede representar la voluntad de todo el pueblo y ni tan siquiera la de la mayoría” (2005, 38)

Es interesante notar que el juicio del parisino es idéntico al de Gabriel Salazar – interesante no sólo porque siempre es útil recurrir al análisis comparativo acerca de juicios sobre la historia, sino porque permite observar que el conflicto entre legitimidad y legalidad es un asunto generalizado –, que explica de la siguiente manera la relación histórica entre el orden legal y la soberanía popular:

“(…) la reificación ontológica del ‘orden legal’ opera como un enérgico disolvente de la memoria, en el sentido de que asienta un bloque político que de hecho *aplasta la iniciativa soberana e histórica de la sociedad civil*. Así se termina configurando una segunda capa de amnesia pública: el olvido de la soberanía ciudadana, que se instala sobre el olvido de la historia fáctica.” (2017, p. 98) [las cursivas son del autor]

Salazar y Sartre coinciden en que la pugna entre legalidad y legitimidad, o bien, entre el orden legal y la soberanía ciudadana, se ha resuelto siempre por medio de la coerción de la primera sobre la segunda, es decir, mediante la violencia política vertical. Lo que propone Sartre en *Elections, piège a cons* es que a través del sufragio universal se erradica la violencia física, pero se conserva intacta la supremacía del poder legal en detrimento del poder legítimo: "Por eso, votando el día de mañana, nosotros vamos una vez más a sustituir con el poder legal, al verdadero poder legítimo." (Sartre 2010, p. 44)

Serialidad e impotencia

El poder legítimo, el de la sociedad civil, no es un poder orgánico porque no está constituido como tal. Es embrionario, según Sartre, y por eso, incapaz de enfrentarse al poder legal. Tal es la desorganización de la sociedad que sus integrantes pueden llegar incluso a traicionarse entre ellos en las urnas. Así lo plantea Sartre:

"La cabina de voto, ubicada dentro del Salón de una escuela o dentro de la Alcaldía, es el símbolo de todas las traiciones que el individuo puede cometer en contra de los grupos a los que él pertenece. Esa cabina le dice a cada uno: "Nadie te ve ahora, no dependes más que de ti mismo; vasa decidir en el aislamiento, y más adelante, podrás encubrir tu decisión, e incluso, mentir acerca de ella" (2010, p. 44)

La traición de la que habla el parisino se refiere a un concepto fundamental en su crítica: la serialidad [*sérialité*]. Las personas, afirma Sartre, pertenecen a varios grupos distintos entre sí. Una persona puede ser, a la vez, soldado, pasajero de autobús y

comprador del periódico. Lo que las instituciones hacen, a juicio del filósofo francés, es atomizar a los individuos en estos subgrupos e igualarlos unos con otros en estas categorías reducidas, es decir, los “serializa”. Tenemos, entonces, la serie de los soldados, la serie de los pasajeros de autobús, la serie de los compradores del periódico y así indefinidamente. Como cada serie iguala a los individuos que la integran, entonces el pensamiento individual no es el propio, sino el de la serie. Así lo explica Sartre:

“A partir de ahí nace en mí el pensamiento serial, que no es mi propio pensamiento, sino que es el del Otro que yo soy, y que es el de todos los Otros; y es necesario llamar a éste el pensamiento de la impotencia, porque yo lo produzco sólo en tanto que soy un Otro, enemigo de mí mismo y de los otros, y en la medida en que yo encarno en todas partes, a ese Otro junto conmigo.” (2010, p. 45)

De esta manera, los individuos atomizados ingresan a la urna no en calidad de individuos, sino como ciudadanos serializados, y en tanto que serializados, votarán *traicionando* a los otros integrantes del grupo e incluso a ellos mismos en la medida que buscarán defender intereses de serie. Para Sartre, esta atomización es el objetivo del voto como institución, pues a los individuos:

“(…) se les ha otorgado el sufragio universal, precisamente para atomizarlos y para impedirles que se agrupen entre ellos mismos. De manera que solo los Partidos, que originalmente han sido grupos – por otra parte, más o menos serializados y burocratizados –, pueden hoy considerarse como los únicos embriones de un cierto poder.” (2010, p. 46)

Los partidos y la representación

Entendiendo el sufragio como institución atomizadora que impide la agrupación, tenemos que la vieja concepción de una relación de delegación de poder entre partidos y electores pierde sentido. Al votar, las personas no están cediendo soberanía a sus representantes – los partidos –, sino que, por el contrario, están renunciando a “unirse en un grupo para acceder por ellos mismos a la soberanía” (Sartre 2010, p. 47) y designando así “a una de las comunidades políticas ya constituidas, para extender el poder que ella posee hasta los límites de todo el espacio nacional” (Sartre 2010, p. 47). Entonces, para Sartre, es imposible que un partido represente a la serie de ciudadanos, pues los partidos obtienen poder a través de sus propias estructuras: las personas no les delegan autoridad, sino que,

más bien, son los partidos los que ejercen autoridad para que la ciudadanía les entregue un voto que, en términos concretos, no es más que una declaración de impotencia:

“De este modo, cada uno de esos electores, volcado y encerrado sobre su derecho de voto como un propietario sobre su propiedad, solamente escogerá a sus nuevos amos por los próximos cuatro años, sin ver que ese pretendido derecho de voto, no es más que la prohibición de unirse a los otros, para resolver entre todos juntos y por medio de la praxis sus verdaderos problemas” (Sartre 2010, p. 47)

Vemos en este punto que la libertad radical que defiende Sartre alcanza niveles incluso contra-intuitivos desde la perspectiva del paradigma moderno de democracia: ahí donde la mayoría ve un derecho político fundamental ligado a la libertad – el sufragio universal –, Sartre ve prohibición. Al someter al voto, que se ha institucionalizado como la única acción política posible para la sociedad civil, al análisis sartreano, vemos que reproduce ciertas relaciones sociales de dominación y que, en cierta medida, el acto de introducir una opción electoral en una urna es un acto de legitimización del estado de dichas relaciones sociales. Salta a la vista la similitud de esta conclusión con el análisis que hace Marx en el primer tomo de *El Capital* acerca del “carácter místico” de la mercancía:

“Lo que aquí adopta, para los hombres, la forma fantasmagórica de una relación entre cosas, es sólo la relación social determinada existente entre aquéllos. De ahí que para hallar una analogía pertinente debamos buscar amparo en las neblinosas comarcas del mundo religioso. En éste los productos de la mente humana parecen figuras autónomas, dotadas de vida propia, en relación unas con otras y con los hombres. Otro tanto ocurre en el mundo de las mercancías con los productos de la mano humana. A esto llamo el fetichismo que se adhiere a los productos del trabajo no bien se los produce como mercancías, y que es inseparable de la producción mercantil.” (2008, p. 89)

Así como al interior del sistema de producción mercantil, la forma de mercancía que adquieren los productos del trabajo al entrar al mercado hace que éstos parezcan tener vida propia al relacionarse entre sí, ocultando las relaciones sociales humanas que están detrás, el sufragio universal tiene un efecto similar en el seno de las democracias representativas, aunque en este caso no sólo oculta las relaciones entre individuos, sino que, según Sartre, las prohíbe en base a la atomización que persigue y que se traduce en lo que Sartre llama la impotencia serial. Al igual que la mercancía, el voto parece adquirir vida propia – “votar, entonces, es sin duda, para el ciudadano serializado, el dar su voto a un Partido, pero más que eso y, sobre todo, es votar por el voto mismo” (Sartre 2010, p. 47) – y, en tanto que

valioso en sí mismo, ya no representa la vía para que los intereses del grupo sean representados, sino que, muy por el contrario, simboliza la incapacidad individual de escapar de la serialidad e integrar el grupo.

Democracia indirecta: una mistificación

Más adelante, y tras criticar al sistema de listas de la época⁶, Sartre se pregunta, con todo derecho a la luz de lo expuesto: “¿Por qué debería yo votar? ¿Sólo porque se me ha convencido de que el único acto político de mi vida consiste en llevar mi sufragio dentro de la urna una vez cada cuatro años?” (2010, p. 49). Y la respuesta es contundente:

“En verdad, todo está claro si reflexionamos un poco y llegamos a la conclusión de que la democracia indirecta es necesariamente una mistificación. Pues se pretende que la Asamblea elegida es la que mejor refleja a la opinión pública. Pero no existe otra opinión pública más que la serial.” (Sartre 2010, p. 49)

Y luego agrega, a propósito de esta mistificación:

“Así que cuando se nos llama a votar yo tengo, en tanto que yo Otro, toda la cabeza atiborrada de esas ideas prefabricadas que la prensa y la televisión han introducido en mí, y son esas ideas seriales las que se expresan a través de mi voto, pero esas no son mis ideas.” (Sartre 2010, p. 50)

Esta mezcla entre impotencia, multiplicidad de identidades seriales en contradicción y manipulación de la opinión pública a través de los medios de comunicación hace que el individuo experimente lo que Sartre, apoyándose en la psiquiatría, denomina una “crisis de identidad perpetua” (2010, p. 50) que lo lleva a no reconocerse a sí mismo. Pero el panorama es aún peor, pues Sartre agrega que incluso una victoria en este *juego de bobos*, es decir, que el partido o candidato votado gane las elecciones, será un acto estéril, puesto que los partidos forman parte de un sistema que está basado en la impotencia de los ciudadanos, es decir, se trata de un sistema que defiende sus propios intereses y es bastante

⁶ Sartre critica el sistema de listas porque es incapaz de representar preferencias diversas y porque termina arrojando resultados contrarios a los que el votante busca. Esto lo ejemplifica con un votante comunista indeterminado: “Pero en tanto que nuestro elector sigue siendo el mismo, es decir, en tanto que hombre concreto, el resultado que habrá obtenido como Otro idéntico, no le satisfará para nada. Puesto que sus intereses de clase y sus determinaciones individuales, convergían para llevarlo a tratar de elegir una mayoría de izquierda. Pero en cambio, y con este nuevo sistema de escrutinio de lista, ese votante comunista habrá más bien contribuido a enviar a la Asamblea una mayoría de derecha y de centro” (Sartre 2010, p. 49)

probable que, independientemente de los resultados coyunturales de tal o cual elección, tienda a su propia conservación y elimine la posibilidad de modificaciones materiales:

“De todas maneras, la Revolución va a ser anulada en las urnas, lo que no es asombroso, dado que, de cualquier modo, este mecanismo de las elecciones fue hecho precisamente para negar y anular dicha Revolución.” (Sartre 2010, p. 50-51)

La visión sartreana de la democracia indirecta es, entonces, absolutamente pesimista y, en consecuencia, su propuesta es – y no podría ser otra – la implementación de una democracia directa, la que, en sus palabras, pertenece a “los hombres concretos que están en contra de la serialización que los transforma en cosas” (Sartre 2010, p. 51) y que deberá concretarse colectivamente a través del aporte de cada individuo concreto:

“Si no luchamos desde ahora en contra del sistema de la democracia indirecta, que nos reduce deliberadamente a la impotencia, si no luchamos tratando cada uno, según sus recursos, de organizar el vasto movimiento antijerárquico que hoy mismo desafía y pone en cuestión, en todos lados, a las instituciones.” (Sartre 2010, p. 51)

Consideraciones

Se ha visto que, para Sartre, la democracia indirecta no es un método de representación popular válido, pues se trata de un sistema que atomiza a los individuos, impidiéndoles reunirse a deliberar sobre los asuntos de la vida en comunidad, al tiempo que les convence de que el único acto político – que en realidad es lo opuesto de actuar – es el sufragio, algo que, teniendo en vista el operar sesgado de los medios de comunicación, difícilmente expresará la opinión real de los individuos. En este contexto, entonces, el voto es apenas un vehículo de la impotencia serial de las personas; y, peor aún, adquiere vida propia – o, dicho marxianamente, se *fetichiza* – dejando de ser un para-algo (votar para que alguien represente mis intereses) y comenzando a ser un para-sí (votar por el voto mismo o, como suele escucharse en periodos electorarios, votar por la democracia).

Se vio, además, que esta crítica tiene su origen en la distinción entre legitimidad y legalidad, poderes históricamente excluyentes y antagónicos de acuerdo al juicio sartreano. Esta distinción, que se sitúa en las antípodas del paradigma weberiano que reduce la legitimidad a la legalidad (Vergara, 2005), engendra una noción de democracia que se

enfrenta con la mirada hegemónica fundada en la *necesariedad* de la democracia indirecta en vista del tamaño y complejidad de los Estados modernos y sus concomitantes miles de decisiones que escaparían al control efectivo de una democracia al estilo ateniense (Dahl, 2004); se opone, además, a la postura correctiva que considera que la democracia representativa perfecciona a la democracia ideal, puesto que permite a la sociedad civil desplegarse sin necesidad de preocuparse por el sistema político, pues su estabilidad es independiente de la participación (Sartori, 1991).

Así, la mirada de Sartre vuelve sobre Rousseau, quien consideraba a la democracia representativa como una contradicción en sí misma – el soberano, dice en *El contrato social*, no puede ser representado más que por sí mismo, pues la voluntad es intransferible (Rousseau, 2017) – y se enmarca en una tradición similar, aunque más radical, a la que articularían, entre otros, Habermas al criticar la incapacidad del pueblo para decidir o deliberar efectivamente al interior de las repúblicas representativas. Así lo explica el pensador alemán:

“El pueblo del cual supuestamente emana todo poder organizado, no constituye un sujeto con voluntad y conciencia propias. Sólo se presenta en plural, en cuanto pueblo, conjuntamente, no tiene capacidad de decidir ni de actuar. En sociedades complejas, aun los más serios esfuerzos de autogestión se frustran debido a las resistencias derivadas de la obstinación sistémica del mercado y del poder administrativo”. (1989, 34)

Esta visión de la democracia como un sistema que exige una participación activa, deliberativa e intransferible de los individuos es coherente con la concepción sartreana del ser humano como responsable de todas sus obras: al actuar de determinada manera, los individuos se comprometen a sí mismos, por supuesto, pero también comprometen con su acción a la humanidad completa:

“Si soy obrero, y elijo adherirme a un sindicato cristiano en lugar de ser comunista; si por esta adhesión quiero indicar que la resignación es en el fondo la solución que conviene al hombre, que el reino del hombre no está en la tierra, no comprometo solamente mi caso: quiero ser un resignado para todos; en consecuencia, mi proceder ha comprometido a la humanidad entera.” (Sartre 2006, p. 31)

Así, no es aceptable para Sartre que el poder legítimo se someta al poder legal para que éste hable en su nombre. Ni siquiera la argumentación, muy razonable por cierto, de Dahl acerca de la complejidad que implicaría la conducción de un Estado moderno a través

de la deliberación ciudadana permanente es suficiente para el pensamiento sartreano: la democracia indirecta, al menos como la comprendemos actualmente, busca excluir a la sociedad de la conducción de sí misma a través de la profesionalización de la actividad política – Sartori, por ejemplo, señala que una de las virtudes de la democracia indirecta es su carácter autárquico: funciona independientemente de la participación⁷. Es interesante reflexionar sobre qué tan virtuoso es un sistema que se atribuye la representación de los intereses generales de una sociedad, pero que puede operar sin la acción de los portadores de dichos intereses o, en otras palabras, ¿qué incentivo de representación efectiva tiene un sistema que funciona sin necesidad de los representados? – y, al hacer esto, el individuo se atomiza, cree Sartre, y se inmoviliza en su impotencia.

Entre la crítica radical de Sartre a la insuficiencia de la democracia representativa y la defensa a ultranza de sus paladines podemos encontrar la aristotélica pretensión de Hannah Arendt de un sistema ubicado en el medio, es decir, uno que conserve las instituciones representativas – esto es irrenunciable en Arendt –, pero asegurando espacios de diálogo e interacción democrática efectivas (Duarte, 2007). Es probable que para Sartre – sobre todo para el Sartre de post-guerra que analizamos en este trabajo – una propuesta a medio camino entre democracia directa y democracia indirecta no sea más que otra mistificación conducente a la serialización de los individuos. Sin embargo, podemos aceptar que esta suerte de *democracia híbrida* sería una buena primera piedra del puente que Sartre anhelaba construir hacia la liberación total del Hombre. Para el francés, los Hombres son lo que logran hacer con lo que han hecho de ellos (Sartre, 1963). Esto significa que la relación de los individuos con la realidad material de su época es determinante-determinada: por un lado, están determinados por ella, pero por otro, y a pesar de su alienación, la determinan. Esta visión de la realidad, basada en el materialismo de Marx, nos permite afirmar que Sartre podría aceptar estadios ascendentes de democracia, pues estos no representarían realidades definitivas, sino que serían el reflejo de los límites teórico-prácticos de cada momento de la historia. Por ejemplo, hasta el siglo XIX el sufragio censitario era una realidad incuestionable, pero la humanidad se abrió camino. En

⁷ “[...] aun sin "la participación total" la democracia representativa subsiste siempre como un sistema de control y limitación de poder. Ello permite a la sociedad civil, entendida como sociedad pre-política, como esfera autónoma y autosuficiente, desarrollarse como tal" (Sartori 1991, p. 123)

este sentido, la tarea de una filosofía de la praxis como la que anhelaba Sartre será empujar los límites materiales de la realidad objetiva.

Democratización superativa: ¿un método?

Habiendo aceptado lo anterior, es interesante reconocer la doble virtud de la crítica de Sartre para el futuro de la democracia: por un lado, revela un amasijo de problemas ocultos tras el sufragio universal, y, por otro, tiene el potencial de morder el porvenir para ayudar a confeccionar un camino democrático que estará, por tratarse de un producto del proyecto humano, en perpetua construcción. A partir de aquel reconocimiento, acuñamos el concepto de *democratización superativa* para proponer una reflexión: pensar la posibilidad de la crítica sartreana como un método o marco analítico para juzgar el presente democrático tendiendo puentes hacia etapas cada vez más deliberantes. De esta forma, si, por ejemplo, convenimos que la mejor solución disponible actualmente para superar la crisis de la democracia indirecta es un sistema mixto como el propuesto por Hannah Arendt, con instituciones centralizadas y ciertos espacios ciudadanos de decisión, podemos examinar esta proposición sistemáticamente a partir de un cuestionamiento dinámico-progresivo que busque velar por la mayor soberanía ciudadana posible en la fase en que aquella proposición está implementada, pero que, en tanto que progresivo, genere lazos democratizantes para la fase siguiente con interpelaciones que apunten a los tres nodos críticos de la crítica sartreana: legitimidad, impotencia y representación. Para esto, fundamentales serán las dos disciplinas que Sartre buscó incluir en su antropología existencialista (Sartre, 1963): el psicoanálisis y la sociología. Así, aceptando el panorama delineado por Marx acerca de una realidad material determinante-determinada, el psicoanálisis podrá indagar al individuo concreto y los grados de impotencia serial con los que carga, mientras que la sociología estudiará las relaciones grupales para comprender la influencia de las instituciones en la serialización grupal y en la sumisión de la voluntad civil a la legalidad.

Volviendo a la propuesta de Arendt, el método de democratización superativa deberá posarse sobre el individuo concreto y desnudar su particularidad: ¿son los espacios de deliberación propuestos suficientes para que el individuo se reconozca a sí mismo? ¿está su juicio influenciado decisivamente por las opiniones de los medios de comunicación o las recepciona críticamente? ¿es, en fin, capaz de integrar al grupo y deliberar sobre los asuntos que le conciernen o su pensamiento es el de una serie atomizante? Al mismo tiempo, el método deberá elevarse para observar las relaciones grupales: ¿es la voluntad popular un poder orgánicamente organizado y con real capacidad de decisión colectiva o está sometido ineluctablemente al poder legal? ¿Existen grupos con intereses similares intentando tomar decisiones colectivas o existen sólo innumerables series antagónicas que purgan por sus respectivos fines seriales? Responder estas interrogantes tendrá, como se ha dicho, una doble finalidad: en primer lugar, comprender aquel presente y, en segundo, preparar las condiciones para el siguiente estadio de democracia, el que necesariamente deberá superar al que le precede en términos de legitimidad, potencialidad ciudadana y representatividad general del sistema.

Habiéndose esbozado el camino hacia un posible método o marco de análisis de la democracia, hemos de comprender la urgencia de pensar soluciones para un modelo que se agota. Este agotamiento, lejos de tratarse de un acto inocuo, conlleva graves consecuencias antropológicas, pues, como ha expuesto Sartre, ha ido engendrado una progresiva crisis de identidad individual cuyas consecuencias definitivas son aún desconocidas.

Bibliografía

- Dahl, Robert: “La democracia” traducido por Silvina Floria, *Postdata* no. 10 (2004)
- Duarte, André: “Hannah Arendt y la política radical: más allá de las democracias realmente existentes”, *EN-CLAVES del pensamiento* 1, no. 2 (junio 2007): 143-154
- Ferrajoli, Luigi: “La crisis de la democracia en la era de la globalización”, *Anales de la Cátedra Francisco Suárez*, no. 39 (2005): 37-51
- Habermas, Jürgen (1989): “*La soberanía popular como procedimiento. Un concepto normativo de lo público*” en Jürgen Habermas: moralidad, ética y política, María Herrera (coord.). México: Alianza
- Marx, Karl (2008): *El Capital: crítica de la economía política*. Buenos Aires: Siglo XXI
- ——— (2006): *Manuscritos económico-filosóficos de 1844*. Buenos Aires: Colihue
- Paoli, Francisco: “Crisis de la democracia representativa”, *Revista del Instituto de Ciencias Jurídicas de Puebla*, no. 25 (2010): 161-173
- Rousseau, Jaques (2017): *El contrato social*. Madrid: Akal
- Salazar, Gabriel (2017): *La historia desde abajo y desde adentro*. Santiago: Taurus
- Sartori, Giovanni: “Democracia”, *Revista de Ciencia Política* 13, no. 1 (1991): 117-151
- Sartre, Jean-Paul (1963): *Crítica de la razón dialéctica*. Buenos Aires: Losada
- ——— (2006): *El existencialismo es un humanismo*. México: UNAM
- ——— “Las elecciones: una trampa para bobos”, traducido por Carlos Antonio Aguirre Rojas, *Contrahistorias*, no. 14 (marzo-agosto 2010): 43-51
- Vergara, Jorge: “La concepción de la democracia deliberativa de Habermas”, *Quórum Académico* 2, no. 2 (julio-diciembre 2005): 72-88

Avicenna's account of Creation by Divine Voluntary Emanation

Julie Swanstrom¹

(julie.swanstrom@armstrong.edu)

Recibido: 26/10/2017

Aceptado: 12/12/2017

DOI: 10.5281/zenodo.1133721

Abstract:

I defend the claim that Avicenna explains the creation of the universe in terms of emanation modeled on Neoplatonic emanation by exploring Avicenna's account of creation by emanation in detail. I address what appears to be an obvious problem for the application of this model to creation—namely, that creation as emanation seems to be non-voluntary and has been understood to be non-voluntary by several prominent interpreters. I explore how Avicenna contends that God emanates voluntarily and non-necessarily (that is, God's action is subject to no internal or external constraints). Avicenna is able to make this claim because of his distinction between an action done of natural necessity, done voluntarily, and done with an intention. I then address whether this means that God creates *freely*—without any constraint whatsoever—and I conclude that God is not free not to create because God (a) has an immutable will and (b) has already acted to create. While God is not under any initial compulsion to create, from the fact that the universe now exists, God cannot act otherwise than to create.

Key words: Avicenna – Creation - Emanation

¹ Assistant Professor of Philosophy Department of Languages, Literature, and Philosophy
Armstrong State University Savannah, GA, USA

I defend the claim that Avicenna explains the creation of the universe in terms of emanation modeled on Neoplatonic emanation. I address what appears to be a problem for the application of this model to creation—namely, that creation as emanation seems to be non-voluntary. I explore how Avicenna contends that God emanates voluntarily and non-necessarily (that is, God's action is subject to no internal or external constraints). I then address whether this means that God creates *freely*—without any constraint whatsoever—and I conclude that God is not free not to create because God (a) has an immutable will and (b) has already acted to create.²

1. Emanation and Necessity

A popular understanding of Avicenna's account of the divine act of creation by emanation is that Avicenna asserts that God³ emanates necessarily. Avicenna notably faces this charge from Thomas Aquinas, who argues at length against what he perceives to be Avicenna's position: that Avicenna asserts that God emanates *necessarily*, that is, God cannot fail to emanate the First Intellect. In discussions of necessary emanation, the focus is usually on whether God must emanate because of some feature of God's nature. Aquinas addresses whether God creates due to natural necessity, asserting that Avicenna and Avicenna's followers are among those who ascribe necessity to God's action as the efficient cause of the universe.⁴ Since God's will is identical to God's knowledge and God's essence, then it seems that God cannot fail to emanate precisely because of what God's essence is. Aquinas's line of thought is defended by Beatrice Zedler, among others. Zedler contends that since Avicenna's God can emanate only one simple thing because God

² An early version of this paper was presented at the 2013 *Aquinas and the Arabs* workshop in Mexico City, Mexico; small portions of related material were also presented at the 2014 Florida Philosophical Association conference. I thank both groups for comments and suggestions on this topic.

³ Avicenna calls this being the Necessary Existent, but it is clear that by this he intends to denote the type of being typically indicated by the word 'God': an immaterial, simple, eternal, changeless, omnibenevolent being, and one that is ultimately responsible for what exists. In what follows, I avoid pronouns about God; though it is standard practice to refer to God using masculine pronouns, such a being would necessarily not have gender.

⁴ Aquinas, *Quaestiones Disputate de Potentia* 3.16 resp., ed. Robert Busa, SJ. <http://www.corpusthomicum.org/qdp5.html> (accessed May 20, 2017).

is a simple being, God emanates by nature rather than by will. She also contends that Avicenna specifically denies that God *intends* to emanate, and thus God does not emanate voluntarily.⁵ Accordingly, on Zedler's account, God's act in creating is not voluntary, nor can God act otherwise. Thus, it seems that God emanates necessarily, but this necessary emanation results not from God's will but from God's nature. God cannot fail to emanate precisely because of who and what God is.

If Zedler's interpretation is correct, then Avicenna faces a serious problem: his account of God's creative act as a necessary emanation directly contradicts his Islamic heritage, which teaches that God voluntarily creates all that exists. What it means for God to create voluntarily is that God's creating is dependent upon God's will to create. It is possible that an agent could will to do something necessarily, though God's will to create is often discussed as a *free* voluntary creation. 'Free voluntary creation' could mean either lack of external compulsion or lack of internal compulsion. Alternately, 'free voluntary creation' could mean that God had the ability to do otherwise than God did. Within Islam, precisely what it means to say that God creates voluntarily has been a source of debate despite the widespread acceptance of the general claim.

Islamic doctrine includes the belief that God cannot be compelled by something external to God to do something. Because God is greater than everything else that exists, it is simply impossible for God to be compelled by something outside of God. Thus, it seems that God creates voluntarily *at least* insofar as God is not compelled to create by some external force.

It is possible, though, that God is also without internal compulsion. In the saying that "Allah creates what [God] wills," it seems that God is not bound by any internal compulsion because God's will guides whatever God does.⁶ God's will is powerful,

⁵ Beatrice H. Zedler, "Saint Thomas and Avicenna in the *De Potentia Dei*," *Traditio* VI (1948), 105-159. For others assuming that a thing emanating by its nature implies necessity, see any of the following: Rudi Te Velde, *Participation and Substantiality in Thomas Aquinas* (New York: Brill, 1995), 110-11; Thomas Aquinas, *Aquinas on Creation: Writings on the 'Sentences' of Peter Lombard, Book 2, Distinction 1*, trans. Steven Baldner and William Carroll (Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1997), "Introduction" by translators, 1-20; Wayne Hankey, "*Ab Uno Simplici non est nisi Unum*: The Place of Natural and Necessary Emanation in Aquinas's Doctrine of Creation," in *Divine Creation in Ancient, Medieval, and Early Modern Thought: Essays Presented to the Reverend Dr. Robert D. Crouse*, eds. Michael Treschow, et. al. (Leiden: Brill, 2007), 325.

⁶ Qur'an 24: 45.

powerful enough to guide what happens in the universe.⁷ Since God determines what God wills, it seems that God might also be without internal compulsion. Thus, creation is free insofar as God wills it without external or internal constraint.

The mere lack of internal and external compulsion, however, is not universally taken to qualify God's creating as a voluntary action. Al-Ghazali understands the Qur'an to say not *only* that God lacks internal and external compulsion but that God also is able to create or not create.⁸ Ghazali condemns other Muslims for denying that God could either create or not create.⁹ He seems to say that because God's will is powerful enough to determine the outcome of human actions on earth, God's will is powerful enough to determine *not* to do something that would be in accordance with God's character. For Ghazali and those like him, 'free voluntary creation' would mean an act of creation that God could opt not to perform.

The potential problem for Avicenna and his account of divine creative activity is that, if Aquinas and Zedler are correct, God neither wills to emanate nor could have refrained from emanating. Avicenna refers to God's apprehension of Godself—not God's will—as the origin of the emanative act. Further, Avicenna's account makes clear that God is a necessary being, which implies that God could not be different than God is. If so, God would not emanate voluntarily; instead, God would emanate necessarily because God is *the* necessary being.

Given that Avicenna describes himself as a Muslim and describes God's causation in creation in terms of Neoplatonic emanation, Avicenna faces a difficult choice: either jettison the Islamic conception of voluntary creation or deny that a Neoplatonic emanationist account of creation entails that creation is necessary. Avicenna opts for the latter; he describes a role for God's will in emanation, and he denies that God creates due to some necessity, specifically a necessity owing to God's nature. Avicenna directly address whether God emanates by will or by nature, and he indirectly addresses whether God emanates voluntarily or necessarily. To see how Avicenna includes a role for God's will in

⁷ 'Abdullāh ibn 'Abdul-Hamīd al-Athari, *Islamic Beliefs: A Brief Introduction to the 'Aqīdah of Ahl as-Sunnah wal-Jamā'ah*, trans. Nasiruddin al-Khattāb (Riyadh: International Islamic Publishing House, 2005), 120; Qur'an 81: 29.

⁸ David Burrell, *Faith and Freedom: An Interfaith Perspective* (Malden: Blackwell Publishing, 2004), 152.

⁹ Burrell, *Faith and Freedom*, 152.

emanation, I first explore what divine creative emanation is like for Avicenna. After this exploration of Avicenna's account of the divine emanative act, I address what the divine will is like according to Avicenna. I then discuss the distinction Avicenna draws between an agent acting from its nature or from its will. Avicenna draws a further distinction between a willing an action and intending an action that plays an important role in the debate regarding whether God wills to create. Finally, these concepts are brought together in a discussion of whether God *willing* to create means that God creates *voluntarily* in that God wills to create without compulsion.

2. Avicenna's Account of Emanation

Having explained that there is a necessarily existing being that is immaterial, entirely simple, and self-subsisting, Avicenna discusses how beings come to exist which are material, complex, transient, and not self-subsistent. "The being of all things which exist is from the [Necessary Existent]".¹⁰ God, who is an immaterial being, acts to create by an act of God's intellect, specifically by apprehending God's own essence. Because God exists necessarily, God has the best possible existence; here Avicenna clearly follows his Neoplatonic forerunners.¹¹

God apprehending God's essence is identical to God apprehending "the order of the good in existence" because God's essence *is* the principle of the order of good in existence.¹² As the best possible being—that is, a being which exists necessarily—God's essence includes all possible goodness, meaning that all goodness is present in God. God recognizes that God's own necessary existence is the best sort of existence, but God also recognizes that things which would exist dependently would also be good. God is able to consider the potential goodness of possible beings, that is, any being which could possibly

¹⁰ Avicenna Latinus, *Liber de Philosophia Prima, sive, Scientia Divina V-X IX.4*, translated by S. Van Riet (Lieden: Brill, 1980); the translation from the Latin is mine. *Metaphysics of the Healing IX.4.1*.

¹¹ Avicenna, *Metaphysics of the Healing VIII.6.3*.

¹² Avicenna, *Metaphysics of the Healing IX.4.4*.

exist.¹³ So, when God apprehends God's existence, God recognizes the goodness of what exists and the order of goodness in what could possibly exist.¹⁴

God apprehends both that the order of good in what would exist dependently and that these beings could possibly exist; in addition, God apprehends that the best thing would be for all of these possible beings to exist. God apprehends God's own existence (and, therefore, the good in existence) in one intellectual act. God's apprehension does not move from potentiality to actuality or apprehending intelligible things in sequence. If God's apprehension involved multiple intellectual acts, then God's apprehension would not be fully actualized. God lacks any potentiality, and thus God's actions must be as well. So, God must apprehend God's own existence and all corollary information about God's own goodness and the potential goodness of possible beings in one intellectual act.¹⁵

Having apprehended the order of good in what would exist possibly, that these possible beings could come to exist, and that it would be good for these things to exist, God brings about the existence of those beings. This single intellectual act is the ultimate cause of all other beings which exist because God's will is the same as God's knowledge and power. If God apprehends the order of good in possible beings, the fact that possible beings could come to exist, and the goodness of them existing, God wills for these things to be so. If God wills for these things to be so, God makes these things so. Thus, God brings about the existence of these possible beings "by way of a necessity of his existence," and it is a "necessary consequence of his existence."¹⁶ God cannot fail to know that (a) God is maximally good, (b) God is the principle of the order of good in possible beings, (c) such possible beings could come into existence, and (d) it would be good if such beings did exist. As a necessarily existing being, God necessarily has all of the aspects of God's existence. Since for God to know is to will is to do, and since God cannot be otherwise than

¹³ Avicenna, *Metaphysics of the Healing* IX.4.4.

¹⁴ Avicenna does not consider whether this apprehension of the principle of the good of the order of existence entails multiplicity in God, probably because he does not believe that to be the case. McGinnis suggests that "the complexity that is in the cosmos is in God but again in a unified and noncomposite way", perhaps because complexity can reside within a homogenous entity (204). God is a simple being but contains in its simplicity the knowledge of all other possible beings in the knowledge it has of itself. See Jon McGinnis, *Avicenna, Great Medieval Thinkers*, ed. Brian Davies (Oxford: Oxford University Press, 2010).

¹⁵ Avicenna, *Metaphysics of the Healing* IX.4.4.

¹⁶ Avicenna, *Metaphysics of the Healing* IX.4.4; *Liber de Philosophia Prima sive Scientia Divina* V-X A402 89-90 p. 479: "secundum viam comitandi", "necesse esse omnibus suis modis".

God is, God necessarily brings about the existence of the universe—separated intellects, the celestial realms, the terrestrial realm, and all material beings.¹⁷

God brings about the existence of the universe via the emanation of something distinct from God's own essence. This act of emanating does not directly produce all other beings. Instead, what is emanated is something like God.¹⁸ God is a unified, simple being, so what is emanated directly by God must also be a unified, simple being. A simple being cannot immediately produce a being which can be divided into parts—either into matter and form or into multiple distinct beings.¹⁹ In order for a multiplicity or for a composite being to be produced, those new beings must come from a producer that has different aspects to its essence. It is these different aspects of an agent's essence that accounts for the diversity in the effect(s).²⁰ If an agent has a unified being, that agent can directly produce neither multiple beings nor composite beings. Because God's essence is unified, God cannot be a producer of a multiplicity or of a composite being.²¹ Accordingly, God can

¹⁷ Avicenna, *Metaphysics of the Healing* IX.4.4. That God emanates as a result of its essence is a theme developed by Beatrice H. Zedler in "Saint Thomas and Avicenna in the *De Potentia Dei*" *Traditio* VI (1948): 105-159. See section B of this paper for a more detailed discussion of this point. Avicenna, *Metaphysics of the Healing* IX.4.18. "Concomitant" is a technical term; the meaning and usage of this term will be discussed in detail below. For now, suffice it to say that as long as God exists, the universe also exists. The universe is *sempiternal* because it is ontologically posterior to God. So, while it is true that the universe always exists, God nonetheless is the ontologically superior being. See Avicenna, *Metaphysics of the Healing* IV.1 p. 124-126; Acar, *Talking about God and Talking about Creation: Avicenna's and Thomas Aquinas' Positions*, Vol. 58, *Islamic Philosophy Theology and Science: Texts and Studies*, eds. H. Daiber and D. Pingree, 144 (Boston: Brill, 2005), 90-91.

¹⁸ See *Liber de Philosophia Prima sive Scientia Divina* V-X IX.4, p. 481; *Metaphysics of the Healing* IX.4.5; Wayne Hankey, "Ab Uno Simplici non est nisi Unum: The Place of Natural and Necessary Emanation in Aquinas's Doctrine of Creation," in *Divine Creation in Ancient, Medieval, and Early Modern Thought: Essays Presented to the Revered Dr. Robert D. Crouse*, Michael Treschow, et. al, eds. (Leiden: Brill, 2007), 323-328.

¹⁹ God cannot produce a being that is composed of matter and form because such a being would have composite parts. The being which God creates must be permanent; the so-called permanent part of a material being is its form, so even if a material being could cause the existence of other beings, the material being would be doing what, properly speaking, only its form can do. See *Metaphysics of the Healing* IX.4.8.

²⁰ *Metaphysics of the Healing* IX.4.5.

²¹ See *Metaphysics of the Healing* I.7 for Avicenna's arguments regarding why God must be one simple being. See also chapter 38 in Avicenna's *Metaphysica*, in *The Metaphysica of Avicenna: A critical translation-commentary and analysis of the fundamental arguments in Avicenna's Metaphysica in the Danish Nama-i 'ala'i*, trans. Peter Morewedge (New York: Colombia, 1973) (henceforth, *Metaphysica*) for further discussion. Hankey argues that Avicenna emphasizes the likeness—certain properties in common—between the emanator and what is emanated. God can only have certain properties: it must be self-subsistent, simple, and a single, unified being. Because it is emanated, what is emanated cannot be self-subsistent. It must be simple and a single unified

emanate one simple being—a being which is one in number, simple, and immaterial. This being is the First Intellect.²²

The First Intellect is a being whose existence depends upon another being, namely God. This type of dependent being is a being that is possible. Because the First Intellect is dependent upon something else for its origination, when considered in itself, the First Intellect could either exist or could not exist. It does not have the power to bring itself into existence.²³

Avicenna also considers the First Intellect's existence from the perspective of God. The First Intellect is necessary through another because it is dependent on God for its existence—God cannot fail to bring about its existence. It is possible in itself because it exists but does not have the power to bring itself into existence or keep itself existing.²⁴ The First Intellect contemplates its own existence and God's existence. As a result of this contemplation, plurality arises in the First Intellect.²⁵ When it considers its own existence,

being if it is to be like God at all. So, Avicenna argues that from a simple, unified being, only one thing—another simple, unified being—can be produced (Hankey, 323-326). This principle, *ab uno simplici non est nisi unum*, deviates from Farabi's understanding of the emanation from the First [being]. Farabi stated that the First directly emanates all that exists, and many of these beings are *unlike* the First in that they are corporeal (and thus not simple). See Al-Farabi, *On the Perfect State: Abu Nasr Al-Farabi's Mabadi' ara' ahl al-medina al-fadila*, transl. R. Walzer (Oxford: Oxford, 1985), 95, 112.

²² Such an agent cannot produce multiple beings because this would involve multiple actions, and multiple actions imply multiplicity in the agent. A being composed of form and matter would be produced because the form and the matter correspond to distinct aspects of the agent's essence; since the agent in question is unified, it cannot have such distinct aspects (*Metaphysics of the Healing* IX.4.5.). A composite being produced by a unified being would belong to a different class of beings than the agent, for no material being can be a unified being (See *Metaphysics of the Healing* IX.4.18).

²³ Avicenna, *Metaphysics of the Healing* I.6 p. 31 7-38-p. 33 1-20.

²⁴ Avicenna distinguishes between two modalities of being: those which are necessary and those which are possible. A being can be necessary through itself or through another. A being that is necessary through itself is a being that cannot fail to exist. It exists and subsists through its own power. A being that is necessary through another is a being that is brought about by another agent and is sustained by that agent. A possible being can be a being that can either exist or fail to exist. A possible being is a non-necessary being. According to Avicenna's schema, a being that is necessary through another is *also* a possible being insofar as it could theoretically not exist. Its essence is dependent on another, just like any other possible being. A being that is necessary through another, though, will not fail to exist.

²⁵ Avicenna, *Metaphysics of the Healing* IX.4.19. I disagree with McGinnis, who asserts that God *made* the First Intellect with multiplicity inherently in it. Avicenna contends that the First Intellect is a simple being. The multiplicity of the First Intellect does not come from God but is a result of the ontological status of the First Intellect. The First Intellect is originated by another being—is necessary through another—but it is still a possible being because when considered in itself, it could either exist or not. When the First Intellect cognizes this fact, it emanates. From the

the First Intellect apprehends that its existence is necessary through another but possible in itself; its emanation of a celestial body, namely the outermost sphere of the stars, results from this cognition. Avicenna associates matter with potency, so the material celestial sphere arises from the First Intellect's apprehension of its own (limited) potency.²⁶ Apprehending its existence as necessary through another, the First Intellect emanates the soul of this outermost sphere. The First Intellect recognizes that it is a dependent being, but it also cannot fail to exist. As a result of this recognition, the First Intellect emanates something immaterial, namely the soul inhabiting the outermost sphere of stars. This immaterial soul reflects the circumscribed necessity of the First Intellect's existence; God cannot fail to bring about the existence of the First Intellect, and thus the First Intellect is necessary through another.²⁷

Apprehending the existence of God, the First Intellect emanates the Second Intellect.²⁸ It emanates an immaterial, simple being that has powers of intellection; however, because the First Intellect apprehends the existence of God imperfectly, this Second Intellect is a lesser being than the First Intellect. From this initial plurality—which does not arise because of any plurality in the essence of God or the First Intellect—it is possible to derive the multiplicity of qualitatively different things found in the universe including what is found in the terrestrial realm.

Although the First Intellect emanates a multiplicity of things with qualitative differences, this emanation results in the existence of each of the celestial spheres or the terrestrial universe after a chain of emanations from the Intellects. The Second Intellect, also being intellect, goes through a process of intellectual apprehension similar to that of the First Intellect. When the Second Intellect considers itself as a possible being, as a being

perspective of the First Intellect's essence, it is simple. From the perspective of the First Intellect's ontological status, it is not simple. The First Intellect's ontological status is what leads to the First Intellect emanating both its sphere and the soul of that sphere. Complexity in the First Intellect is dependent on perspective rather than its essence. Avicenna is clear that the multiplicity in the universe originates *from* the fact that the First Intellect has this dual ontological status not *with* the fact that the First Intellect has this dual ontological status. The First Intellect being both necessary (in one way) and possible (in another) gives rise to multiplicity and qualitative difference; the First Intellect's ontological status is not presented by Avicenna to *be* that multiplicity and qualitative difference. See McGinnis, 204.

²⁶ Avicenna, *Metaphysica*, §53 p. 99.

²⁷ Avicenna, *Metaphysics of the Healing* IX.4.11.

²⁸ Avicenna, *Metaphysics of the Healing* IX.4.11.

necessary through another, and then considers God, it emanates a second sphere of the heavens, the soul of that sphere, and a Third Intellect, respectively. This process continues until the Agent Intellect, also known as the Giver of Forms, is emanated.²⁹

For Avicenna, the metaphysical distance, so to speak, between the Agent Intellect and God is so great that the Agent Intellect cannot emanate a heavenly sphere.³⁰ The later emanations have less reality and more dependence than the former emanations. Thus, the Agent Intellect lacks the reality to emanate a heavenly sphere and instead emanates a terrestrial sphere, the lunar sphere. It also emanates the soul of the lunar sphere. The Agent Intellect does not have the ability to emanate something entirely immaterial, so it emanates mixed beings that are both material and immaterial.³¹ These possible beings require a substrate to exist, which accounts for the matter/form composite.³² These possible beings are subject to change.³³ The emanative process cannot continue *ad infinitum* because lesser emanations lack the ability to emanate immaterial beings.

The existence of multiple beings and qualitatively different beings and the universe which they populate can be traced back to God.³⁴ God is the ultimate but not direct cause of all that exists. God does not directly produce everything existing, but God does produce the being that initiates the chain of production. Each of the Intellects is a cause in its own right, for each produces either a celestial or terrestrial realm along with the soul of that realm. The Giver of Forms directly produces not only the lunar realm and its soul but also the

²⁹ Avicenna only sometimes numbers ten intellects. In his *Danishnama 'alā'i*, for example, he does not number the emanations. Avicenna, *Metaphysica*, §39 p. 78-79. Avicenna does not use the name "Giver of Forms" regarding the Tenth Intellect in *Metaphysics of the Healing* IX.5; however, Avicenna describes the work of such a being as giving forms in *Metaphysics of the Healing* VI.2. Thus, it seems that the principle who bestows forms must be the same principle as the Agent Intellect. See Kara Richardson, "The Metaphysics of Agency: Avicenna and his Legacy" (Ph.D. diss., University of Toronto, 2008), 6-7. Richardson is responding to Jules Janssen's article "The Notions of *Wāhib al-Suwar* (Giver of Forms) and *Wāhib al-'Aql* (Bestower of Intelligence) in Ibn Sīnā," in *Actes du XIe Congrès International de Philosophie Médiévale de S.I.E.P.M., 2002*, eds. M. Pacheco et J. Meirinhos. (Turnhout: Brepols, 2006), 551-562.).

³⁰ In the *Danishnama 'ala'i*, Avicenna states that the more potentiality a being has, the farther it is from the primary being. Avicenna, *Metaphysica*, §53 p. 99.

³¹ Avicenna, *Metaphysics of the Healing* IX.4; IX.5.

³² Avicenna, *Metaphysics of the Healing* IV.2.

³³ Avicenna, *Metaphysics of the Healing* IX.4.19.

³⁴ For a discussion of how God is ultimately responsible for all that exists in the texts of the Arabic Plotinus, see Peter Adamson, *The Arabic Plotinus: A Philosophical Study of the Theology of Aristotle* (London: Duckworth, 2002), 137-149. Contrary to Adamson's reading of the *Theology of Aristotle*, Avicenna does not expressly state that God is directly responsible for all that exists; instead, he states that God is *ultimately* responsible for all that exists.

beings that populate that realm. God is the ultimate but not immediate source of all that exists—immaterial beings, celestial realms, the terrestrial realm, and material beings. Everything other than God exists as the result of God's action and the unfolding of that action.³⁵

Avicenna's account closely matches the account of medieval Neoplatonic emanation. An emanation from God explains the origins of beings other than God; God, a simple being, can emanate only one simple being; the Intellects act as intermediaries, and it is through the emanation of these intermediaries that the physical universe is created. Further, it appears that God's emanation is necessary: God emanates because it apprehends its own goodness, which, as an intellectual being who is maximally good, it cannot fail to do.

3. Emanation as Voluntary

Given Avicenna's account of divine emanation explained above, it may seem that Aquinas's and Zedler's interpretation of Avicenna's account is correct: divine emanation is necessary because it is a byproduct of God being the Necessary Existent. Avicenna seems to have endorsed the claim that emanation is a natural necessity for God; God cannot fail to emanate as the result of God's nature. However, Avicenna makes a number of distinctions regarding the divine will and what it means to will something as a part of one's nature. I examine Avicenna's account of the divine will and his account of acting volitionally (rather than by nature); with this clarified, I then apply these questions specifically to God's emanative activity in creating. Avicenna does understand God's activity in emanating to be voluntary—due to will rather than nature—which raises questions regarding whether God can act otherwise than God did in emanating.

a. Divine Will

For Avicenna, the attributes of God are identical to the being of God. So, God's intellect is identical with its knowledge, and both are identical to its essence. God's will is

also identical to its knowledge and intellect and essence.³⁶ Since God is simple, God has one intellectual act, which is also God's act of will. God knows God and wills God's own existence.³⁷ Accordingly, God's will is (a) simple, meaning that God has one (and only one) act of will; (b) eternal; (c) immutable, meaning that God's will cannot change; (d) self-directed, meaning that God wills only itself; (e) unique, meaning that God's will, unlike human wills, has no final cause and depends upon nothing external to itself.³⁸

The simplicity, eternity, and immutability of the divine will are relatively straightforwardly related to the other divine attributes. Avicenna explains that God's will must be simple because God is simple. God has one act of will, and because God is eternal, God's act of will is eternal. The fact that God's will is immutable follows from the fact that God is pure act. Were God's will to change, God would move from potency to act in some way.³⁹

The self-directedness and uniqueness of the divine will deserve further exploration. Regarding the self-directed nature of the will, Avicenna notes that divine knowledge is self-directed. In God's one intellectual act, God intellectually apprehends Godself. Insofar as God knows other beings, God knows them as the effects of God's causation, for to know the cause is to know its effects.⁴⁰ This knowledge of other beings is not separate from God's self-knowledge: by knowing Godself, God knows God as the principle of existence of everything that exists.⁴¹ Similarly, the will is entirely self-directed. God wills God's own existence.⁴² Just as God knows other beings by knowing Godself, God wills the existence of other beings by willing Godself. God does not explicitly or directly will anything except God's own existence, but as a result of willing God's own existence, God causes the

³⁶ Avicenna, *Metaphysics of the Healing* VIII.7 p. 295 29-36.

³⁷ Avicenna, *Metaphysics of the Healing* VIII.7 p. 291 7-11; see also VIII.7 p. 292 5-9.

³⁸ Avicenna, *Metaphysics of the Healing* VIII.7, passim. In constructing this list, I used Acar's analysis in "Avicenna's Position on the Divine Creative Action," *The Muslim World* 94 (2004), 67 and his book, *Talking about God and Talking about Creation*, 136.

³⁹ Avicenna, *Metaphysics of the Healing* VIII.7 p. 291 7-15; VIII.6 p. 288 1-4.

⁴⁰ Avicenna, *Metaphysics of the Healing* VIII.6 p. 287 15-17; Avicenna, *Metaphysica* §29-32, p. 60-66; § 38 p. 76-78; Michael Marmura, "Some Aspects of Avicenna's Theory of God's Knowledge of Particulars," *Journal of the American Oriental Society* 82.3 (1962), 302.

⁴¹ Avicenna, *Metaphysics of the Healing* VIII.6 p. 288 8-14.

⁴² Avicenna, *Metaphysics of the Healing* VIII.7 p. 292 1-9.

existence of other beings. God's will is entirely self-directed, and any additional effects of that volitional act are ancillary.⁴³

The self-directedness of the will helps explain how the divine will is unique. Unlike humans, who will something for a particular end or benefit, God is not influenced by such desires. God's will has no final cause—some reason or good for which something is willed that is external to God.⁴⁴ God does not will God's own existence for some purpose, for if God's will had some purpose, then God would be seeking to complete some deficiency it had. But because God is perfect—beyond perfect, Avicenna says—God cannot (by definition) be in need of any completion.⁴⁵ Because God wills and loves Godself, God's will has only God as an object. Having only God as an object, God's will is independent of any other being.

b. Acting from Natural Necessity versus Acting from Volition and Intention

I now examine the role God's will plays in emanation. From the first few paragraphs of Avicenna's explanation of divine emanation, some—like Aquinas and Zedler—have argued that God's will does not play a role in emanation at all.⁴⁶ Instead, they argue that Avicenna presents emanation as though it was necessitated by God's nature. Their case rests upon a confusion of the distinctions Avicenna draws between an act done by nature, an act done voluntarily, and an act done by intention.

An agent performs an action by way of its nature when the agent's nature is the principle of its action. An act performed by nature has two characteristics. First, such an act does not involve the agent's knowledge (*ma'rifa/cognitionem*). Second, such an act does not involve the agent's approbation or consent (*ridā/beneplacitum*).⁴⁷ Instead, the agent produces its effect in a manner similar to how fire begets fire. When fire spreads, it does so by its nature: fire devours combustibles whenever the appropriate circumstances (enough oxygen, sufficient airflow, *etc.*) arise. Fire can neither know nor consent to its act; fire does

⁴³ Avicenna, *Metaphysics of the Healing* VIII.7 p. 295.1-14.

⁴⁴ Avicenna, *Metaphysics of the Healing* VIII.7 p. 292 1-8.

⁴⁵ Avicenna, *Metaphysics of the Healing* VIII.6 p. 283 9-10.

⁴⁶ Zedler, 105-159.

⁴⁷ Avicenna, *Metaphysics of the Healing* IX.4 p. 327 1-3; *Liber De Philosophia Prima* IX.4.

what it does because it is what it is. When an agent acts by nature, it neither knows nor consents to the action it performs.

In contrast, an agent performs a voluntary action when the agent (a) has knowledge of the action and (b) consents to the action.⁴⁸ Only cognizant or intellectual beings can possibly perform voluntary actions. If an agent is incapable of having knowledge of the action it is performing, then the agent cannot act voluntarily. Avicenna denies that plants can act voluntarily. He also implicitly denies that an intellectual agent acts voluntarily when that agent is not cognizant of the action it performs. An example that illustrates this difference is as follows: a dog is not acting voluntarily when, while sleeping, the dog's nose twitches or paws move. If that dog—in a particularly deep sleep—barks while asleep, awakens suddenly, and begins searching for that barking dog who woke him, it quickly becomes obvious that the dog had no knowledge of his action. The dog does not know that *he* woke himself up by barking. On Avicenna's analysis, the dog's action cannot be voluntary. While only cognizant or intellectual beings can meet the knowledge requirement, not every cognizant being (or every cognizant being's action) does so.

Along with knowledge of the action, an agent performing a voluntary action must consent to the action being performed. This second criterion clarifies that coerced actions—someone being forced to assist bank robbers, for example—are not voluntary actions. While the agent may have knowledge that they are helping rob a bank, the agent likely does not consent to or approve of the act of helping rob a bank. Avicenna links the lack of impediment or aversion in an agent's essence to consent.⁴⁹ If an agent's essence does not include any impediment or provide any aversion to an action and the agent performs the action, then the agent consents to the action.⁵⁰

In light of this distinction between natural and voluntary actions, one can see how actions performed by nature can be associated with necessity.⁵¹ An agent who performs action by nature cannot control her action unless she can also control her nature. Her nature determines which actions she performs, so it seems that her actions are necessitated by her

⁴⁸ Avicenna, *Metaphysics of the Healing* IX.4 p. 327 1-3; *Liber De Philosophia Prima* IX.4.

⁴⁹ Avicenna, *Metaphysics of the Healing* IX.4 p. 327 9-10; *Liber De Philosophia Prima* IX.4.

⁵⁰ McGinnis offers a similar explanation of Avicenna's notion of consent. See his *Avicenna*, 207.

⁵¹ It might yet seem like an action could be voluntary but also necessary—an agent could know and consent to an action but that action had to be performed nonetheless. This possibility is discussed in section 3 below.

nature. A volitional action, however, is performed by an agent when the agent has knowledge of the act and the agent's essence lacks any impediment or aversion to that act. The agent's nature is important when the agent acts voluntarily, but the agent's knowledge is equally important.⁵²

Although Avicenna writes that a volitional act, generally construed, occurs when an agent has knowledge of the act and consents to the act, Avicenna distinguishes volitional acts from intentional acts. An intentional act is a specific type of volitional act. Avicenna lists three criteria for forming an intention; the intentional act is simply the action that carries out this intention. First, there must be something distinct from the agent.⁵³ An agent cannot form an intention without intending x , x being something distinct from the agent. Intention cannot be self-reflexive. This thing which is the object of the intention is said to be the cause of the intention in this sense: without that x , the agent would not intend x . For example, in the case of a human agent, a person intends to learn a language with the object of acquiring knowledge of this language.

The second criterion for intending is simply that the agent actually forms the intention in question. Avicenna writes that there must be some act by which the intention is acquired by the agent. This criterion seems obviously—almost trivially—true, for in order to intend something, an agent must form an intention. In the case of our human agent, the person must form an intention to learn a language.⁵⁴

The third criterion for intending is that there is some benefit for which the thing is intended. So, Avicenna asserts that if an agent intends something, that agent does so because the agent will benefit in some way from the intention being carried out. A person who intends to learn a language will acquire some benefit from learning the language—a good grade in a class, a new way to impress potential romantic interests, or the ability to translate an interesting text. Intentions always have an object of the intention, an act by which the intention is acquired, and a benefit toward which carrying out the intention aims.⁵⁵

⁵² Zedler is one who speaks of “natural necessity.” See 105-159.

⁵³ Avicenna, *Metaphysics of the Healing* IX.4 p. 326 32-35.

⁵⁴ Avicenna, *Metaphysics of the Healing* IX.4 p. 326 32-35.

⁵⁵ Avicenna, *Metaphysics of the Healing* IX.4 p. 326 31-35.

These three types of actions—an action done by nature, a volitional action, and an intentional action—are the potential ways in which God could have brought about its creative emanation. Avicenna considers whether God emanates either by intention, by nature, or by will. He is quick to dismiss the notion that God emanates by nature, and he also dismisses the notion that God emanates by intention.⁵⁶

God does not emanate by nature. Since an action performed by nature is an action occurring without the agent's knowledge and without the agent's consent, God would have to emanate without knowledge of the emanation and without consenting to the emanation. God intellectually apprehends Godself, which includes the apprehension of God as the principle of everything else that might exist. God knows Godself, and in knowing Godself, God knows God to be the cause of the existence of anything which might exist. In knowing Godself, God knows everything that is a concomitant⁵⁷ of God's existence.⁵⁸ Because God has this knowledge, God fails to meet the first criterion of an act by nature.⁵⁹

God also fails to meet the second criterion of an act by nature, for God consents to the emanation. God is free from any impediment to emanating, and thus God consents to the emanation.⁶⁰ Avicenna notes that God, knowing God's own perfection and goodness, knows and loves Godself. Because knowing God's own essence entails knowing the necessary concomitants⁶¹ of God's essence, God also loves the necessary concomitants of God's essence by extension. God's object of knowledge and love is God, but God is aware of and approves of those things which follow from God's essence.⁶² Accordingly, God consents to and approves of God's emanation.

If God has knowledge of God's emanation and consents to God's emanation, then, by Avicenna's definition of 'voluntary,' God emanates voluntarily. However, this voluntary emanation is not an intentional emanation. Intending is the manner in which human beings will something by having an object of their willing, forming the intention, and aiming to

⁵⁶ Avicenna, *Metaphysics of the Healing* IX.4 p. 326-327 17-35; 1-17.

⁵⁷ 'Concomitant' is a used here in Avicenna's technical sense. See 3b below for a discussion of what Avicenna means by 'concomitant.'

⁵⁸ For a discussion of whether the universe being a necessary concomitant of God's means that God creates necessarily, see the following section.

⁵⁹ Avicenna, *Metaphysics of the Healing* IX.4 p. 327 5-9.

⁶⁰ Avicenna, *Metaphysics of the Healing* IX.4 p. 327 12-15.

⁶¹ Again, this is a technical term that is explained below.

⁶² Avicenna, *Metaphysics of the Healing* IX.4 p. 326 32-35.

gain some benefit from their act. In contrast, intending does *not* describe how God wills. God does not form intentions. Given the essence of God, God cannot have an object of God's will that is distinct from God. Were God to intend, God would have to (1) intend something distinct from God and (2) intend some benefit to occur because of God's action. God would then have to will multiple objects—God would will God's own existence, God would will the existence of the universe, and God would will some benefit from the existence of the universe. Avicenna asserts that were God to will both God and some object distinct from God, then multiplicity would be introduced into God.⁶³ As Rahim Acar notes, “since God primarily knows, wills, and loves himself, God's will cannot be directed to an end other than God” and have God's unity be preserved.⁶⁴

God intending would also introduce multiplicity by requiring multiple actions of the will. God, according to the definition of intention, would have to form God's intention. This intention formation is in addition to willing God's own existence. Avicenna asserts that it is impossible for God to will multiple things because God is entirely simple, meaning that God has *one* act of will.⁶⁵

Emanation is the result of the divine will.⁶⁶ God acts by volition when God emanates, but this volitional act does not involve intention. God does not act by nature when God emanates. God emanates because God wills to emanate. Thus far, Avicenna's account of creation by emanation aligns with the Islamic conception of creation as voluntary insofar as it is willed by God. What deserves further exploration is whether this voluntary emanation is a *free* voluntary emanation.

⁶³ Avicenna, *Metaphysics of the Healing* IX.4 p. 326 20-29.

⁶⁴ Acar, “Avicenna's Position on the Divine Creative Action,” 69.

⁶⁵ Avicenna, *Metaphysics of the Healing* IX.4 p. 326 20-29. Avicenna maintains that to have multiple acts of will introduces multiplicity into God. Marmura interprets Avicenna to be saying that self-knowledge does not imply a multiplicity because the self is the only true object of knowledge. God is the only object of God's knowledge, but in knowing the self, God gains knowledge of distinct beings because God knows Godself as the cause of the universe and therefore knows the effects as well (See Marmura, “Some Aspects of Avicenna's Theory of God's Knowledge of Particulars,” 301-2). So, *mutatis mutandis*, Avicenna might argue that God has one object of God's will—God—but willing Godself entails willing the effects of God's existence. Thus, God has only one object of God's will.

⁶⁶ Zedler commits two major errors in her explication of Avicenna's cosmogony: she (a) conflates Avicenna's disavowal of God creating intentionally with a disavowal of God creating voluntarily; (b) follows Aquinas's reading of Avicenna, who viewed God's creation as the result of the necessity of God's nature. As my analysis has shown, neither Zedler nor Aquinas are accurately representing Avicenna's thought. See Zedler, 105-159.

c. Volitional, but Necessary?

It is clear that Avicenna asserts that God emanates as the result of volition and not the result of nature or intention. While scholars who assert that emanation is necessary according to Avicenna focus primarily on arguing that God emanates by nature for Avicenna, it is worthwhile to explore whether God's voluntary emanation is a *free* emanation. Freedom in its broadest sense implies a lack of either internal or external constraint. If God emanates voluntarily and freely, then nothing in God's nature or outside of God would necessitate God's emanating. If God emanates voluntarily and necessarily, then something in God's nature or outside of God necessitates God's emanating. In order to explore whether God emanates freely or necessarily, this section will address possible external compulsions and possible internal compulsions, including whether God being a necessarily existing being entails that it emanates necessarily.

i. External Compulsions

It is clear that Avicenna does not believe that God's action is necessitated by anything external to God. God wills Godself and knows Godself.⁶⁷ Therefore, God is not beholden to things external to God. God does not act for any reason other than God. If there is anything that necessitates God's emanation, it would have to be something internal to God.

ii. Internal Compulsions

Whether God's emanation is necessitated by something internal to God is still unclear. Given what Avicenna says about the universe being a necessary concomitant of God's essence and the fact that God's will is identical to its knowledge and essence, it seems that God must create.⁶⁸ God's essence seems like it determines Necessary Existent's actions. There are two issues to be discussed here: first, whether God having concomitants

⁶⁷ Avicenna, *Metaphysics of the Healing* VIII.7 p. 292 1-13.

⁶⁸ Acar articulates this sentiment only to argue against it. See Acar, "Avicenna's Position on the Divine Creative Action," 70.

entails that God has an internal compulsion; and second, whether God's lack of intention entails that God has an internal compulsion.

Because God has necessary concomitants, it seems that God must bring about those concomitants. If this is true, then God has some internal compulsion to create. To see whether this is true, a fuller discussion of concomitants is required. In Avicenna's *Annotations*,⁶⁹ he defines concomitant as "a thing that necessarily follows something because of what it is that [the thing] is".⁷⁰ So, if x is a concomitant of y , then x necessarily follows y . However, it is not the case that y subsists through x .⁷¹ Avicenna asserts that the existence of y does not depend on x , and y does not depend on x to be what y is. Despite x being its concomitant, y is still independent of x . Acar offers an analogy to friendship. Friendship, which can be understood as love between people, cannot be gained simply by people helping each other. If Marisol and Fatima help each other but do not love each other, they have a business relationship not a friendship. But friends help those they love; helping each other follows necessarily from friendship. In this case, benefit—specifically, being helped by a friend—is a concomitant of friendship but is not constitutive of friendship.⁷² Although x is a necessary concomitant of y , x follows from y but is not constitutive of y .

Avicenna distinguishes two types of concomitants. The first type is a concomitant of some other thing because the concomitant stems from the nature and substance of that other thing. Examples of this type of concomitant include light as a concomitant of the sun and burning as a concomitant of heat.⁷³ If the cosmos is this type of concomitant of God, then God would have some internal compulsion to create. God, being what it is, must bring about the existence of the universe.

A concomitant stemming from the nature of a thing is only one type of concomitant. The second type stems from the self-knowledge of some other thing. It is this concomitance

⁶⁹ The work is titled *Ta'liqāt*, which means 'collection,' and this work appears to be a collection of Avicenna's lectures.

⁷⁰ Avicenna, *Ta'liqāt*, ed. Abdularahman Badawi (Iran: Miktab al-Ilam al-Islami, 1983), 180; trans. and quoted in Rahim Acar, *Talking about God and Talking about Creation: Avicenna's and Thomas Aquinas's Positions*, Vol. 58, *Islamic Philosophy Theology and Science: Texts and Studies*, eds. H. Daiber and D. Pingree, 144 (Boston: Brill, 2005).

⁷¹ Avicenna, *Ta'liqāt*, p. 103; translated and quoted in Acar, *Talking about God and Talking about Creation*, 144.

⁷² Acar, *Talking about God and Talking about Creation*, 144.

⁷³ Avicenna, *Ta'liqāt* p. 103; translated and quoted in Acar, *Talking about God and Talking about Creation*, 144.

that follows from God. God is “perfect, complete, loved, and he knows himself,” and the things which exist because of God are concomitants of God’s self-knowledge.⁷⁴ Unlike light and heat, which have no will or knowledge, God has knowledge, and God’s concomitants exist because of God’s knowledge.⁷⁵

One might object that the identity of divine attributes means that the divine knowledge is identical to the divine will and essence. Thus, the concomitant of God is a concomitant because of God’s essence as much as God’s knowledge. The concomitants of God follow from what God is. So, both types of concomitants follow from the nature of the thing of which they are concomitants; however, in the case of God, the divine knowledge is essential to what God is.⁷⁶

Perhaps one could respond thusly to this objection on Avicenna’s behalf. An action stemming from a being’s nature depends only on that being’s nature, not on its intellect or will. An action that involves an agent’s will (and, accordingly, its intellect) is a voluntary action. The involvement of the will, even though it is identical to God’s essence, means that God’s action is voluntary rather than natural. What it takes for an action to be voluntary is for God to have knowledge of the action and to consent to the action, which means that God’s faculty of will is involved in any voluntary action. The identity of God’s will, knowledge, and essence does not negate that God’s will is involved in God performing the action in question.

While there are potential difficulties arising from Avicenna’s distinction between these two types of concomitants, Avicenna straightforwardly denies that concomitance follows from God’s nature.⁷⁷ Instead, concomitance follows from God’s knowledge. Accordingly, the universe is a concomitant of God, but God is not compelled to create it. The universe exists because of God’s knowledge rather than because of some feature of God compelling God to create.

⁷⁴ Avicenna, *Ta’līqāt* p. 103; translated and quoted in Acar, *Talking about God and Talking about Creation*, 144.

⁷⁵ Acar, *Talking about God and Talking about Creation*, 145.

⁷⁶ Avicenna, *Ta’līqāt* p. 103; translated and quoted in Acar, *Talking about God and Talking about Creation*, 144; Acar, *Talking about God and Talking about Creation*, 145. Avicenna does not consider this sort of objection.

⁷⁷ Avicenna, *Ta’līqāt* p. 103; translated and quoted in Acar, *Talking about God and Talking about Creation*, 144.

From Avicenna's discussion of intention (and subsequent denial that God intends to emanate), one can garner support for the notion that God has no internal compulsion to create. God cannot intend to emanate; otherwise, God would be required to have something other than God as an object of God's will. While this fact supports the earlier claim that God suffers no external compulsion to create, it also supports the claim that nothing within God compels God to create. Were God to hold something else as an object of God's will, some imperfection would be implied in God.⁷⁸ God wills what is supremely good, so if God wills something other than God, then God is not supremely good. Hence, God holds only God as the object of God's will and is not compelled to create by some internal feature of God. So, it seems that for some agent, x , to be compelled by some object of its will, y , y has to be distinct from x . Since God wills God's existence, the object of God's will is not distinct from God. Thus, God's will is not compelled.

Further, in describing the notion of generosity, Avicenna specifies that generosity is giving what is proper without pursuing one's desires or expecting remuneration.⁷⁹ Since Avicenna describes creation elsewhere as an act of God's generosity, it is important to note that if God were to pursue some desire or to expect repayment for some action, God would be imperfect.⁸⁰ Any agent who can gain something in return for its actions is imperfect either with regard to its being or one of its perfections.⁸¹ Avicenna explains that God is perfect—above perfection, Avicenna says when speaking most carefully—and thus God's emanation must be an act of generosity.⁸² Because God is perfect, God gains nothing from the act of creating. Since God gains nothing from the act of creating, Avicenna concludes that there is nothing in God that compels God to create.

Therefore, Avicenna denies that there is any external or internal compulsion which requires God to emanate. God wills only God, so nothing external to God could compel God to create. God is not compelled by anything internal to God, either. Avicenna

⁷⁸ See Avicenna, *Metaphysics of the Healing* IX.4 p. 326.15-35; Acar, *Talking about God and Talking about Creation*, 145.

⁷⁹ Avicenna, *Metaphysics of the Healing* VI.5 p. 231 36-40- p. 232 1; Acar, *Talking about God and Talking about Creation*, 142.

⁸⁰ See Avicenna, *Metaphysics of the Healing* VI.5 p. 232 27-28; Acar, *Talking about God and Talking about Creation*, 142.

⁸¹; Acar, *Talking about God and Talking about Creation*, 142.

⁸² Avicenna, *Metaphysics of the Healing* VIII.6 p. 283 9; Avicenna, *Metaphysics of the Healing* VI.5 p.232 29-36.

vigorously affirms God's perfection, which entails that God could gain nothing from creating. There is no internal feature of God that is improved by creating, and, by implication, there is nothing about God that would be diminished by refraining from creating. If God is not compelled to create—and Avicenna seems to think that God is not compelled—then God, if God emanates, emanates freely. Not only does God emanate voluntarily—that is, because it wills to emanate—but God also emanates freely. Avicenna's account of creation as emanation, then, fits with the Islamic conception of creation as voluntary. However, Avicenna's account of creation as emanation reveals that Avicenna conceives of emanation in creation as occurring voluntarily.⁸³

iii. A Necessary Being: necessary in all respects

Avicenna's defense of a voluntary and free creation is not yet complete. He understands God's emanation to be the result a divine volition free of either internal or external compulsion. However, Avicenna insists that the universe exists necessarily; that is, given the fact that God exists, the universe cannot fail to exist.⁸⁴ Avicenna's claim that the universe is necessary must be reconciled with his claim that God creates freely. If the universe must exist, then God cannot fail to bring about its existence. So, it seems that Avicenna might be asserting that God creates freely—that is, without internal or external constraints—and necessarily. How Avicenna understands the meaning of God creating necessarily must be explained along with the relationship between necessary and free creation.

The discussions above have focused on how the attributes of God relate to it emanating, but God's ontological status is also important for explaining why God emanates.⁸⁵ Because of what God is—a simple, eternal, changeless being—God can

⁸³ A related question is whether any emanation occurs naturally. It seems that, given Avicenna's definition of a voluntary action being an action of which the agent has knowledge and to which the agent consents, the emanations of the Intellects are likely voluntary emanations because they arise from each Intellect's self-reflection and reflection upon God.

⁸⁴ Avicenna, *Metaphysics of the Healing* IX.1 p. 300 6-11.

⁸⁵ As Acar notes, Avicenna does not directly address the differences between God's attributes and ontological status with regards to God's emanation. However, Avicenna's insistence that God emanates voluntarily is otherwise difficult to square, so to speak, with his insistence that the universe is a necessary concomitant of God. See Acar, "Avicenna's Position on the Divine Creative Action," 73.

emanate one simple being in one act of knowledge and will. Because of how God is—an ontologically necessary being—God is necessary in all of God's respects.⁸⁶ God is a being devoid of potentiality; God is fully actualized, complete, and perfect. Thus, God can neither change nor be different than what God is. Lacking potentiality, God cannot become different than what God is now, so at least at this point, it seems that there are not options now for what God could be like or what God could do. Given the facts that (a) God is the way God is and (b) God has emanated the universe, there are options now that are simply not available to God.⁸⁷ God is what God is and cannot be otherwise, and this fact—coupled with what already exists—limits what actions are available to God at this point.

Accordingly, God freely wills to create, but God does not freely *decide* to create.⁸⁸ God's will cannot be otherwise: it, too, is necessary. God, then, cannot will otherwise than what God does. Because God cannot be or will otherwise, there are only certain actions that God could perform that would have conformed to what is willed. God can will only one thing—God—and it is not possible for God's will, knowledge, or essence to be different than what it is. Since will leads to act, it seems that because God's will could not have been different, God's action could not have been different. This statement is too strong, however, because while God's action could not have been different *now* given what already exists, it is conceivable that God's action could have, at least theoretically, been carried out in a number of ways, that is, that God's will could have produced a certain range of actions that would have fulfilled that willing.⁸⁹ God, having acted, cannot now act differently or else God would not be a fully actualized being. Before acting, though, God could have theoretically acted differently to bring about the effect willed by God. God brings about the

⁸⁶ Avicenna, *Metaphysics of the Healing* IX.1 p. 300 6-11; Acar, "Avicenna's Position on the Divine Creative Action," 74. Marmura asserts that the logical order is identical to the ontological order for Avicenna. If Avicenna judges it to be logically necessary that *x* exists, Avicenna will also judge *x* to be a necessary being. See Marmura, "Some Aspects of Avicenna's Theory of God's Knowledge of Particulars," *Journal of the American Oriental Society* 82.3 (1962), 302.

⁸⁷ I do not wish to argue that there never were options for what God could do; it seems that there could be a number of ways God behaves. However, given how things are now, there are a number of things that are no longer options for God. For example, life on earth is carbon based. It is not an option for God at this point to make human life sulfur based instead because humans already exist as carbon based life forms.

⁸⁸ Acar, "Avicenna's Position on the Divine Creative Action," 75.

⁸⁹ My thanks to Ed Hauser for helping to clarify this point.

existence of the universe voluntarily and freely, but God could not *now* have done otherwise.

Avicenna concludes that because God is a necessary being, God cannot fail to bring about the existence of the universe. Given the facts that God exists, God is a necessary being, and the universe exists, Avicenna can conclude that the universe must exist as long as God exists. Precisely *why* the divine knowledge and will entail God's emanation is not explained. There is no explanation outside God why God wills to emanate. One can know that God wills to emanate because the universe exists, and one can know that God wills to emanate because the universe exists.

4. Conclusion

Emanation, then, is the result of a free act of will by God. While emanation can theoretically occur either because of the nature of the emanator or because of the will of the emanator, God emanates by will. God suffers no internal or external compulsion to emanate, but God cannot now opt to act differently because God is necessary in all respects, and once God acts, according to Avicenna, God will continue to act in that way. Avicenna presents Neoplatonic emanation as a theory which encompasses both natural and voluntary emanation. It is not emanation, *per se*, which is necessary; instead, it is God which is necessary, and thus all of God's attributes and acts are necessary. Emanation is the act performed by God, but God's emanation is voluntary (insofar as God emanates freely as a result of its will) and necessary (insofar as God lacks potentiality and thus will not change God's action after having begun that action).

Bibliography

- Acar, Rahim. "Avicenna's Position on the Divine Creative Action". *The Muslim World* 94 (2004): 65-79.

---. *Talking about God and Talking about Creation: Avicenna's and Thomas Aquinas' Positions*, Vol. 58, *Islamic Philosophy Theology and Science: Texts and Studies*. Edited by H. Daiber and D. Pingree. Boston: Brill, 2005.
- Adamson, Peter. *The Arabic Plotinus: A Philosophical Study of the Theology of Aristotle*. London: Duckworth, 2002.
- Al-Athari, 'Abdullāh ibn 'Abdul-Hamīd. *Islamic Beliefs: A Brief Introduction to the 'Aqīdah of Ahl as-Sunnah wal-Jamā'ah*. Translated by Nasiruddin al-Khattāb. Riyadh: International Islamic Publishing House, 2005.
- Al-Farabi, *On the Perfect State: Abu Nasr Al-Farabi's Mabadi' ara' ahl al-medina al-fadila*. Translated by R. Walzer. Oxford: Oxford, 1985.
- Aquinas. *Aquinas on Creation: Writings on the "Sentences" of Peter Lombard 2.1.1*. Translated by Steven Baldner and William Carroll. Toronto: Pontifical Institute of Medieval Studies, 1997.

---. *Quaestiones Disputatae de Potentia*. Edited by Robert Busa, SJ. <http://www.corpusthomicum.org/qdp5.html> (accessed May 20, 2017).
- Avicenna. *Liber de Philosophia prima Sive Scientia Divina. I-IV, V-X*. Edited by Simone Van Riet. Leiden: Peeters & Brill, 1980.

---. *Metaphysica*. In *The Metaphysica of Avicenna: A critical translation-commentary and analysis of the fundamental arguments in Avicenna's Metaphysica in the Danish Nama-i 'ala'i*. Translated by Peter Morewedge. New York: Colombia, 1973.

---. *The Metaphysics of the Healing*. Translated by Michael Marmura. Provo: Brigham Young University, 2005.

---. *Ta'liqāt*. Edited by Abdularahman Badawi. Iran: Miktab al-Ilam al-Islami, 1983, 103, 180. Translated and quoted in Rahim Acar, *Talking about God and Talking about Creation: Avicenna's and Thomas Aquinas's Positions*, Vol. 58, *Islamic Philosophy Theology and Science: Texts and Studies*, Edited by H. Daiber and D. Pingree, 144. Boston: Brill, 2005.
- Burrell, David. *Faith and Freedom: An Interfaith Perspective*. Malden: Blackwell, 2007.

- Hankey, Wayne. “*Ab Uno Simplici non est nisi Unum: The Place of Natural and Necessary Emanation in Aquinas’s Doctrine of Creation.*” In *Divine Creation in Ancient, Medieval, and Early Modern Thought: Essays Presented to the Revered Dr. Robert D. Crouse*, edited by Michael Treschow, et. al., 309-333. Leiden: Brill, 2007.
- Janssen Jules. “The Notions of *Wāhib al-Suwar* (Giver of Forms) and *Wāhib al-‘Aql* (Bestower of Intelligence) in Ibn Sīnā”. In *Actes du XIe Congrès International de Philosophie Médiévale de S.I.E.P.M., 2002*, edited by Maria Cândida Pacheco and José Francisco Meirinhos. 551-562. Turnhout: Brepols, 2006.
- Marmura, Michael. “Some Aspects of Avicenna’s Theory of God’s Knowledge of Particulars.” *Journal of the American Oriental Society* 82.3 (1962): 299-312.
- McGinnis, Jon. *Avicenna*. Great Medieval Thinkers. Edited by Brian Davies. New York: Oxford, 2010.
- *The Qur’an Translation*. Translated by Ahmed Ali. New York: Tahrke Tarsile Qur’an, 2001.
- Richardson, Kara. “The Metaphysics of Agency: Avicenna and his Legacy.” Ph.D. diss., University of Toronto, 2008.
- Te Velde, Rudi. *Participation and Substantiality in Thomas Aquinas*. New York: Brill, 1995.
- Zedler, Beatrice. “St. Thomas Aquinas and Avicenna in the ‘De Potentia Dei.’” *Traditio* 6 (1948): 105-159. Reprinted in *Ibn Sina and the Western Tradition: Texts and Studies*, Vol 4. Edited by Fuat Sezgin. Frankfurt: Institute for the History of Arabic-Islamic Science at the Johann Wolfgang Goethe University, 1999. 1-55.

La Imagen-Atributo. Primer Género de Conocimiento, Estadio del Espejo, E-image

Ignacio Libretti¹
(libretti@noimagen.net)

Recibido: 31/10/2017

Aceptado: 12/12/2017

DOI: 10.5281/zenodo.1134126

Resumen:

En este artículo tratamos el problema de la imagen a partir de la teoría de la substancia y sus atributos presente en la obra de Spinoza. Lo anterior, respondiendo a la urgencia de esclarecer su estatuto ontológico en la época dominada por el aparato digital. Desde nuestra perspectiva, *la imagen es un atributo más de la substancia*, dadas sus funciones articuladoras en la producción de realidad a través de *lo imaginario*. Para Spinoza, la substancia posee infinitos atributos de los cuales conocemos dos: extensión y pensamiento. Sin embargo, el surgimiento del psicoanálisis y de la cibernética nos permitió descubrir otro: *la imagen-atributo*. Las funciones *naturantes* de las imágenes, tanto en la constitución de los sujetos humanos a través de la introyección de *imagos* (psicoanálisis), como en la articulación de la realidad virtual mediante el despliegue nodal de *imágenes-tiempo* (aparato digital), sintomatizan su naturaleza atributiva, otorgándole así un lugar privilegiado en la conformación de la substancia. De esa manera, concebimos la imagen como parte integrante de la cosa imaginada (*imagen-de*), y no como una simple ilusión disipable a través del raciocinio. Al carácter atributivo de las imágenes corresponde la existencia del *pensamiento mágico*, modalidad particular de intelección imaginaria opuesta al pensamiento conceptual (científico). Nuestra tesis encuentra respaldo en la teoría del *Primer Género de Conocimiento* de Spinoza, la cual comprende lo imaginario como dotado de una efectividad propia, inaugurando así la crítica materialista de la ideología. Adicionalmente, nos referimos al *Estadio del Espejo como Formador del Yo [Je]* (Lacan) para explicar el funcionamiento de lo imaginario en la transformación del individuo en sujeto humano, y a la *e-image* (José Luis Brea) para referirnos a la imagen-atributo en su dimensión histórica contemporánea.

Key words: Imagen – Imaginación – Atributo – Constituyente - Efectivo

¹ Director de Comunicaciones en la Fundación para el Estudio de la Imagen y la Visualidad Contemporáneas, iViCON.

Introducción

A continuación, indagaremos en la obra del autor más controvertido de la tradición filosófica occidental: Spinoza. Pero no lo haremos para enaltecer su nombre ni tampoco para comentar sus postulados. Lo haremos porque nuestra situación histórica actual lo exige. Lo exige, decimos, pues nos encontramos ante la irrupción de una modalidad de intelección de la cual el filósofo nos advirtió tempranamente; una que atenta contra todos los ideales progresistas que acompañaron a la humanidad durante siglos de florecimiento conceptual, y donde los prejuicios reaccionarios incubados por la dominación ideológica burguesa contemporánea comienzan a cosechar sus primeros frutos. Nos referimos al *pensamiento mágico*: consecución temática de contenidos de todo tipo – filosóficos, políticos, estéticos, emocionales, etc. – exclusivamente a través de imágenes, sin mediación alguna del pensamiento conceptual – representante por antonomasia de la tradición científica moderna –.

“El significado de las imágenes es mágico” (Flusser 2001, 11). En ellas, toda potencia intelectual se subordina a su *proyección imaginal*. De esa manera, el pensamiento mágico solo es capaz de proveer premisas superficiales, constituidas por la materia de los prejuicios dominantes siempre-ya dados. *El pensamiento mágico es hijo de la superstición*. Y bien sabemos cuánto Spinoza luchó contra ella. Pero lo hizo denunciando conscientemente sus funciones políticas (Spinoza 2014, 76 y ss.); o sea, sus potestades positivas. En lugar de limitarse a denostar la irracionalidad de la superstición, el filósofo se concentró en esclarecer sus modalidades de efectividad en el seno de cada formación social. Precisamente esto último fue lo que diferenció su obra de los demás, haciéndole sufrir el más duro exilio intelectual. *Spinoza fue un pensador de la efectividad, no de las garantías*. En lugar de cuestionar la veracidad de los hechos, se esforzaba por esclarecer sus mecanismos de funcionamiento, articulación e inserción popular.

A dicha disposición conceptual y espiritual debemos nuestro retorno a su obra, pues, aunque han pasado cientos de años desde su producción, encontramos en ella las claves filosóficas para plantear en términos adecuados el problema de la hegemonía contemporánea del pensamiento mágico, *modelo mental propio del aparato digital*. Nos referimos a la *imagen-atributo*: atributo de la substancia que descubrimos estudiando tanto

al concepto de *imago* proveniente del psicoanálisis, como al de *e-image* derivado de los estudios visuales.

En caso de la *imago*, nos referimos principalmente al trabajo de Lacan sobre el *estadio del espejo*. Para el autor, “la función del espejo se nos revela entonces como un caso particular de la función de la *imago*, que es establecer una relación del organismo con su realidad; o, como se ha dicho, del *Innewelt* con el *Umwelt*” (Lacan 2009b, 102). En el caso de la *e-image*, a los trabajos de José Luís Brea sobre la *imagen-tiempo*. Según este último, “mientras que la imagen artesanalmente producida persiste estable en su asociación estructural al soporte en el que se inscribe indisociablemente, la *e-image* flota efímeramente en el suyo, sin permanencia” (Brea 2007, 188). Aunque ambas imágenes corresponden a categorías diferentes, comparten algo que las vuelve indisociables al campo genérico de la imagen: *el efecto-imaginario*. Mientras la *imago* adquirida durante el estadio del espejo actúa por persistencia articuladora inconsciente, la *imagen-tiempo* lo hace por ausencia relacional. Ambas estructuran el principio de realidad a través de su despliegue. Como vemos, estamos ante un fenómeno *atributivo*, al cual Spinoza se refirió durante su obra.

Para Spinoza, la substancia posee infinitos atributos de los cuales solamente conocemos dos: la extensión y el pensamiento (Spinoza 2013, 124-125). Dado su contexto histórico particular, el filósofo no clasificó ninguno más. Sin embargo, legó algunas indicaciones para hacerlo, comenzando por su definición genérica. Un atributo es “aquello que el entendimiento percibe de una substancia como constitutivo de la esencia de la misma” (Spinoza 2013, 56). Por lo tanto, la substancia existe en sus atributos y viceversa. *Substancia y atributos comparten su materialidad*. Siendo las imágenes siempre *imágenes-de*, la pregunta por su pertenencia a la cosa representada resulta urgente. En particular, cuando nos encontramos con la teoría de los Tres Géneros de Conocimiento elaborada por el filósofo, según la cual cada género de conocimiento posee la peculiaridad de coexistir paralelamente a los demás, sin posibilidad de *tránsito inmanente* entre sí.

En el caso del Primer Género de Conocimiento (Spinoza 2013, 181), Spinoza se refiere a los efectos de lo imaginario en la constitución efectiva del conocimiento; conocimiento que, aunque falseado por la imaginación, posee efectos materiales en el principio de realidad, pues articula las prácticas de los sujetos siguiendo las diatribas de lo imaginado. En este punto exacto es donde el Primer Género de Conocimiento, el Estadio

del Espejo y la e-image se encuentran, estableciendo una problemática común de importancia trascendental para nuestra época: *los efectos materiales de lo imaginario en la producción de realidad*.

Con el aparato digital – dominante durante nuestra época –, lo imaginario adquirió un lugar privilegiado entre las prácticas sociales, promoviendo el surgimiento de una nueva superstición: la *superstición técnica*. Ella contribuye al desarrollo hegemónico del pensamiento mágico, relegando de sus funciones al pensamiento conceptual. Esto último implicó una inversión en la tendencia conceptual progresista que acompañó al desarrollo moderno, signando la época según las claves reaccionarias de la ideología dominante. O sea, la reproducción ininterrumpida de las prácticas sociales hegemónicas en el seno de las formaciones sociales digitalizadas, de las cuales sus hábitos hiperliberales son síntomas unívocos.

Teniendo en consideración las evidencias epocales, además de las urgencias inherentes al período histórico presente, nos parece necesario estudiar el estatuto de la imagen en términos positivos, siendo nuestra tesis sobre la existencia de una *imagen-atributo* la guía de nuestra investigación. Solo así podremos contribuir a descifrar las modalidades de articulación y funcionamiento de lo imaginario en la época del aparato digital. En razón de lo anterior, justificamos el recurso a la teoría de Spinoza como el eje basal de nuestro trabajo, siendo las contribuciones de Lacan y José Luís Brea, sus complementos inmediatos en el tratamiento del problema.

1. Spinoza y la crítica de lo imaginario

“Vivimos con imágenes y entendemos el mundo en imágenes” (Belting 2007, 14). Dicho axioma nos obliga a preguntarnos por las funciones efectivas de lo imaginario en la producción de realidad, más allá de la representación. Para hacerlo, debemos partir por abandonar la *mitología de la ilusión*, inaugurada por la tradición filosófica iluminista durante el período de ascenso de la burguesía europea. En ese entonces, la lucha enconada contra la remanencia feudal encontró en el humanismo valiosas herramientas para combatir al clero y sus lacayos. Conceptos ideológicos como los de “alienación” entramparon el

quehacer filosófico en torno al estudio de las *garantías del conocimiento*, negando así la efectividad de las prácticas feudales hasta entonces dominantes; estas últimas, apoyadas en una ideología religiosa donde el signo estaba excluido por principio, y la realidad respondía a los esquemas teológicos de la Iglesia.

La obra de Spinoza resulta indispensable para superar los nudos ideológicos instaurados por el idealismo iluminista a partir de la *cuestión de las garantías*. Para el filósofo, “existe necesariamente aquello de lo que no se da razón ni causa alguna que impida que exista” (Spinoza 2013, 68). *La existencia efectiva de cada cosa invalida la pregunta por las garantías de su existencia*. “Afirmando que <<lo verdadero se indica a sí mismo y a lo falso>>, Spinoza dejaba de lado el problema del <<criterio de verdad>>” (Althusser 1975, 50). De esa manera, asumió posiciones materialistas abocadas al esclarecimiento de los mecanismos de articulación y funcionamiento que posibilitan lo siempre-ya dado. En Spinoza, la mitología de la ilusión no tiene cabida. Eso explica su comprensión de la efectividad de lo imaginario sobre la realidad a partir del Primer Género de Conocimiento.

El Primer Género de Conocimiento corresponde al conocimiento parcial, mutilado, confuso, adquirido por experiencia vaga, relativo a la opinión y la imaginación de las cosas (Spinoza 2013, 179). Como podemos observar, aquel género solo es capaz de proveer conocimientos falseados. Sin embargo, sus efectos regulan las prácticas y opiniones cotidianas del vulgo en variados temas. Por lo tanto, aun siendo solamente imaginaciones de las cosas mentadas y no sus conocimientos adecuados, las impresiones promovidas por el Primer Género de Conocimiento *hacen* realidad, articulando y modulando las prácticas del vulgo según los prejuicios imaginarios que induce. Sus efectos son íntegramente asimilados por el principio de realidad que regula toda relación entre sujeto y entorno.

Un buen ejemplo de lo anterior es la relación entre honores y felicidad planteada por Spinoza en el *Tratado de la Reforma del Entendimiento*: “los honores constituyen un gran impedimento, porque para lograrlos es necesario vivir según el criterio de las gentes, esto es, evitando lo que ellas vulgarmente evitan y buscando lo que ellas vulgarmente buscan” (Spinoza 2006, 31). Como podemos ver, las imaginaciones permean la realidad a través de los prejuicios que inducen al vulgo, moldeando las prácticas cotidianas a su imagen y semejanza.

Fue así como Spinoza inauguró la crítica de lo imaginario: comprender las imaginaciones no como el reverso alienado de una verdad garantizada teleológicamente, de la cual tales imágenes solamente son premisas inateriales e inconsistentes – fácilmente revocables por la acción del genio benévolo del raciocinio –, sino como aquello que regula las prácticas apriorísticas de los saberes y percepciones preliminares con las cuales el vulgo establece su contacto con las cosas, moldeando su principio de realidad. *Con Spinoza, lo imaginario adquiere un estatuto material*. De esa manera, se gana un lugar autónomo en la práctica teórica.

La teoría del Primer Género de Conocimiento de Spinoza nos permite comprender el carácter atributivo de las imágenes. Ellas cumplen funciones *naturantes* (Spinoza 2013, 96): producen las concepciones preliminares sobre las cosas, determinando así la vía de acceso hacia el conocimiento racional de lo imaginado. El Primer Género de Conocimiento se erige como una fuerte resistencia imaginaria hacia el conocimiento verdadero, regulando las prácticas apriorísticas que derivan de la asimilación de sus prejuicios. Lo anterior, por efecto de *la introyección de imágenes vulgares mediante afección corporal*. En palabras de Spinoza: “llamaremos <<imágenes>> de las cosas a las afecciones del cuerpo humano cuyas ideas nos representan los cuerpos exteriores como si nos estuvieran presentes, aunque no reproduzcan las figuras de las cosas. Y cuando el alma considere los cuerpos de esa manera, diremos que los <<imagina>>” (Spinoza 2013, 155) ². El carácter materialista de dicha definición traza una línea de demarcación con toda la tradición idealista ulterior.

A diferencia de sus pares idealistas, Spinoza comprendió la función positiva de las imágenes mediante el estudio de los efectos particulares de lo imaginario sobre lo real. Lo anterior encuentra su mejor ejemplo en las afecciones del cuerpo. La tríada *alma/imaginación/cuerpo* releva en Spinoza una definición atributiva de las funciones que cumplen las imágenes en la representación de la realidad para los individuos. He allí el sentido de la proposición XII de la parte tercera de la *Ética*: “el alma se esfuerza, cuanto puede, en imaginar las cosas que aumentan o favorecen la potencia de obrar del cuerpo” (Spinoza 2013, 226).

² Tal definición del filósofo se aproxima bastante a la de “imago” planteada por Freud y Lacan. Volveremos a ello.

Hasta el momento, nos encontramos frente a dos funciones de lo imaginario en la obra de Spinoza: 1) *producción de conocimiento falseado*; 2) *regulación de las afecciones del cuerpo*. En ambos casos, las imágenes proyectadas/introyectadas cumplen funciones atributivas. No se limitan a representar la cosa de la cual son imagen, sino que la constituyen en un *segundo nivel*. Este último, relativo a las prácticas efectivas que promueven en el vulgo desde su aparición. La crítica de lo imaginario presente en la obra de Spinoza nos permite concebir las imágenes como un atributo más de la substancia, independientemente de su modalidad particular de expresión (imago, imagen visual, etc.). Lo cierto es que, en tanto productos del plasma imaginal, las imágenes participan activamente en la estructuración de la realidad. En palabras de Flusser:

“Las imágenes son intermediarios entre el mundo y los hombres. El hombre existe, es decir, no accede al mundo de forma inmediata, sino a través de las imágenes, que le permiten imaginarlo. Pero en cuanto se lo representan, se interponen entre el mundo y el hombre. Sirven como mapas y se convierten en pantallas: en lugar de representar el mundo, lo desfiguran, hasta que el hombre finalmente empieza a vivir en función de las imágenes que crea.” (Flusser 2001, 13)

Las imágenes signan el conocimiento de las cosas, trazando la ruta de acceso hacia ellas. Sin embargo, no desaparecen una vez abierta la avenida hacia el conocimiento de lo imaginado. Persisten ininterrumpidamente como *espectros ideológicos*, amenazando con falsear el conocimiento racional de la cosa. Por eso Spinoza nos advierte sobre la amenaza del Primer Género de Conocimiento. *No existe tránsito inmanente desde el Primer Género de Conocimiento – imaginario – hacia el Segundo Género de Conocimiento – conceptual –*, pues entre ambos se produce una relación de paralelismos en la cual lo racional solo es tal mientras se diferencie de lo imaginario. Para Spinoza, “las ideas falsas e imaginadas nada tienen de positivo (como hemos mostrado abundantemente), para que se llamen ideas falsas o imaginadas; sólo por defecto del conocimiento son consideradas tales” (Spinoza 2006, 63). En ese sentido, nos encontramos ante el problema de la adecuación/inadecuación de las ideas respecto de lo ideado, donde lo imaginario hace de las suyas a través de la apropiación de los nombres. Según el filósofo, “la mayor parte de los errores consisten simplemente en que no aplicamos con corrección los nombres a las cosas” (Spinoza 2013, 196).

Como vemos, para Spinoza siempre primó la efectividad por sobre la validez de lo siempre ya dado.

El paralelismo existente entre los Géneros de Conocimiento obstruye toda tentativa de tránsito inmanente entre sí. La tónica de Spinoza rechaza toda concepción de la substancia en términos expresivos – como en Hegel –, representándola como un todo múltiplemente determinado y articulado a través de sus atributos y modos. Para Spinoza, cada Género de Conocimiento posee reglas propias que le permiten operar diferencialmente respecto de sus pares. Esto es de gran interés para el problema que nos convoca. Según el filósofo, “los procesos por los cuales se producen imaginaciones se efectúan según leyes propias” (Spinoza 2006, 56). Por lo tanto, “las imaginaciones del alma, en sí mismas consideradas, no contienen error alguno” (Spinoza 2013, 55): el error se produce cuando son llevadas hasta el dominio del Segundo Género de Conocimiento mediante el *nombre*.

La imposibilidad de un tránsito inmanente desde el Primer Género de Conocimiento hacia el Segundo Género de Conocimiento, nos obliga a concebirlo como un *salto*. Esto último confirma las potestades autónomas del Primer Género de Conocimiento, y con él, de las imágenes. En tanto modalidades materiales del plasma imaginal, *las imágenes solo pueden concebirse mágicamente*; o sea, mediante el pensamiento mágico. Para que lo imaginado pueda ser conocido racionalmente, las imágenes deben ser atravesadas por el pensamiento conceptual, mediante su transformación en *textos*. Como señala Flusser, “los textos son un metacódigo de las imágenes” (Flusser 2001, 13). A través de ellos, la cosa imaginada es abordada desde el ámbito del Segundo Género de Conocimiento, resultando así racionalizada a través del entendimiento. Este último está obligado a lidiar con las *imágenes-de* al momento de comenzar el proceso de conocimiento. Dicha omnipresencia de las imágenes implica un problema permanente a resolver por parte del pensamiento conceptual. Este nunca podrá desplegarse plenamente, si no es capaz de atravesar las imágenes.

En cuanto propietarias de las superficies, las imágenes son necesariamente los puntos de apertura de la mundanidad. Por ello, el ejercicio *textológico* que acompaña al pensamiento conceptual – herramienta del Segundo Género de Conocimiento –, está obligado a lidiar con lo imaginario permanentemente, aun cuando consigue superar los escollos propios de los prejuicios. Por esa razón, toda práctica conceptual está obligada a

realizarse *diferencialmente* respecto de lo imaginario. Se produce así un fenómeno de características dialécticas, donde lo racional es tal en la medida que se diferencia de lo imaginario. Por contraparte, lo imaginario mantiene su estadio de tal, mientras consiga regular las afecciones del cuerpo.

Siguiendo la ruta trazada por Spinoza, podemos notar que lo imaginario está directamente ligado al ejercicio de las pasiones corporales. Esto último posee efectos políticos monumentales, de los cuales el *Tratado Teológico-Político* nos ilustra con relación a los profetas. Según Spinoza, “los profetas no estaban dotados de una mente más perfecta, sino de una potencia imaginativa más vigorosa” (Spinoza 2014, 117). De esa manera, eran capaces de transformar sus alucinaciones en combustible político mediante la transferencia de sus imágenes al vulgo. Así, conducían a las masas según sus propósitos particulares, sirviéndose de lo imaginario para fundamentar sus principios. *La astucia política de los profetas corresponde a su habilidad para modelar el imaginario popular*. Su labor no es racional, sino pasional: funciona en la medida que sus imágenes se instalan en el imaginario de las masas, permeando sus prácticas cotidianas. Según Spinoza, “a partir de palabras y de imágenes se pueden formar muchas más ideas que a partir de los solos principios y nociones, sobre los que se levanta todo el edificio de nuestro conocimiento natural” (Spinoza 2014, 114); este último, ligado al ejercicio del raciocinio. Nos encontramos nuevamente ante los efectos materiales del Primer Género de Conocimiento.

La crítica de lo imaginario elaborada por Spinoza, abrió un camino en la filosofía que la prohibición de su obra amenazó con clausurar. Nos referimos al *tratamiento materialista de la ideología*. La comprensión del carácter atributivo de las imágenes, implícita en sus estudios relativos a los efectos materiales de lo imaginario sobre la intelección y el cuerpo, sentaron las bases para un investigar el problema central de la ideología: *la representación de la relación imaginaria de los individuos con sus condiciones reales de existencia* (Althusser 2015, 295). El Primer Género de Conocimiento está íntimamente ligado a las modalidades operativas de la ideología. Comprendida en términos materialistas, aquella es el músculo que regula los movimientos espontáneos de los sujetos. Por esa razón fue que Althusser reconoció a Spinoza como el primer teórico espontáneo de la ideología, señalándolo a su vez como el verdadero precursor de la obra de Marx. En sus propias palabras:

“La <<teoría>> de Spinoza rechazaba toda ilusión sobre la ideología, y sobre la primera ideología de esa época, la religión, identificándola como imaginaria. Pero al mismo tiempo se resistía a considerar la ideología como simple error o ignorancia desnuda, ya que fundaba el sistema de este imaginario sobre la relación de los hombres con el mundo <<expresado>> por el estado de sus cuerpos. Este materialismo de lo imaginario que abre el camino a una concepción sorprendente del Primer Género de Conocimiento: algo diferente de un <<conocimiento>>, el mundo material de los hombres tal como viven, el de su existencia concreta e histórica.” (Althusser 1975, 49)

Sin embargo, no fue sino hasta la irrupción del psicoanálisis cuando la concepción atributiva de la imagen, presente anteriormente en la obra de Spinoza, consiguió un lugar propio en la teoría. Lo anterior, gracias a los trabajos de Freud en torno al significado de los sueños y al Complejo de Edipo. En este último caso, la resolución del drama edípico es posible cuando *el sujeto introyecta la imagen del Padre*, transustanciándola en *ideal del yo*. De esa manera, consigue entrar al Orden simbólico, dotándose de la Ley necesaria para su inserción social. Para Freud, tal es la vía para la formación del yo. En sus propias palabras:

“El yo se desarrolla desde la percepción de las pulsiones hacia su gobierno sobre éstas, desde la obediencia a las pulsiones hacia su inhibición. En esta operación participa intensamente el ideal del yo, siendo, como lo es en parte, una forma reactiva contra los procesos pulsionales del ello. El psicoanálisis es un instrumento destinado a posibilitar al yo la conquista progresiva del ello.” (Freud 1984, 56)

La particularidad de esta operación de introyección del Padre y de sus efectos en la formación del yo, es su lugar de acontecimiento. Nos referimos al ámbito de *lo imaginario*. El ideal del yo, vehículo de la Ley, solo es una imagen del Orden representado por el Padre. A pesar de su aparente inmaterialidad, tal introyección guía la inserción del sujeto en el ámbito de *lo simbólico*, y con ella, su desarrollo social. Así, adquiere el principio de realidad necesario para sus relaciones intersubjetivas.

Sin embargo, Freud no logró clarificar las modalidades propias de lo imaginario, pues concibió su problemática recurriendo a términos ajenos a ella. Como observó Althusser, “Freud tuvo que pensar su descubrimiento y su práctica con conceptos importados, tomados de la física energética, entonces dominante, de la economía política y de la biología de su época” (Althusser 1996a, 29). Fue gracias a Lacan que el trabajo de Freud consiguió dotarse de una teoría general (Althusser 1996b, 111). Esta última encontró en el concepto de *imago* a una de sus más valiosas herramientas. A continuación nos referiremos al estudio

del *Estadio del Espejo como Formador del Yo [Je]* elaborado por Lacan. En él podremos observar las funciones atributivas de la imagen en la constitución de los sujetos.

2. El Estadio del Espejo

Lacan le otorgó un soporte físico a la materialidad freudiana de lo imaginario a partir del *estadio del espejo*. Para el analista, la asunción del yo [*je*] no corresponde a la introyección de la imagen del Padre durante la resolución del drama edípico mediante el ideal del yo, sino a la identificación de la cría humana con su imagen especular proyectada sobre una superficie reflectante. “La cría de hombre, a una edad en que se encuentra por poco tiempo pero todavía un tiempo, superado en inteligencia instrumental por el chimpancé, reconoce ya sin embargo su imagen en el espejo como tal” (Lacan 2009b, 99). Dicho reconocimiento le permite dotarse de un yo [*je*] que regulará sus relaciones con el otro, comenzando por la representación de su cuerpo como una totalidad ortopédica fragmentada. De esa manera, asume la plenitud de su existencia como humano mediante la asunción de su imagen especular, prefigurando así su posterior alienación en el otro; o sea, su ingreso al orden simbólico. Todo lo anterior, por efecto de la condición *naturante* de las imágenes en la constitución del yo [*je*] durante el período que va entre los seis y dieciocho meses de edad.

Tal particularidad imaginal de la especie humana reconocida por Lacan, desplazó el problema de la identificación primaria desde las remanencias energéticas y biológicas aún presentes en Freud, hacia el plano simbólico del *imago*. Para Lacan, la relación del *Innewelt* con el *Umwelt* se articula de acuerdo a las imágenes que interpelan al individuo transformándolo en sujeto humano mediante la asunción del yo [*je*]. La forma total del cuerpo le es dada al sujeto como *Gestalt*; por tanto, exterioridad constituyente. Ella simboliza la permanencia mental del yo [*je*] adquirido durante el estadio del espejo, prefigurando su destinación alienante. Todo esto, en una fase previa a la resolución del drama edípico, al cual corresponde la transustanciación de la imagen del padre en ideal del yo. “La función del estadio del espejo se nos revela entonces como un caso particular de la función de la imago, que es establecer una relación del organismo con su realidad; o, como se ha

dicho, del *Innwelt* con el *Umwelt*” (Lacan 2009b, 102). Lo imaginario adquirió en Lacan la potestad suficiente para concebirse como axiomática del principio de realidad.

Como podemos observar, para Lacan el estadio del espejo conduce la inserción del individuo humano en el orden simbólico, mediante su interpelación como sujeto a través de las imágenes que lo dotan de un yo [*je*] prefigurado para alienarse en el otro. Aquí, la imagen cumple funciones atributivas en la formación del sujeto humano en cuanto tal, al punto de organizar su relación consigo mismo y con su entorno. Tanto la identificación primordial de la cría humana como su relación dialéctica ulterior con el otro, encuentran sus cimientos en los sucesos acaecidos durante el estadio del espejo. En palabras del analista:

“El hecho de que su imagen especular sea asumida jubilosamente por el ser sumido todavía en la impotencia motriz y la dependencia de la lactancia que es el hombrecito en ese estadio *infans*, nos parece por lo tanto que manifiesta, en una situación ejemplar, la matriz simbólica en la que el yo [*je*] se precipita en una forma primordial, antes de objetivarse en la dialéctica de la identificación con el otro y antes de que el lenguaje le restituya en lo universal su función de sujeto.” (Lacan 2009b, 100)

El estadio del espejo organiza el principio de realidad del sujeto mediante su proyección imaginaria. La cría humana no se incorpora a la realidad humana a través de su conocimiento, sino porque puede imaginarla. Un buen ejemplo de lo anterior es el problema de la totalidad ortopédica del cuerpo. Aun encontrándose en la mayor impotencia motriz, la cría humana reconoce su cuerpo en el espejo reclamando propiedad sobre él. “La sola visión de la forma total del cuerpo humano brinda al sujeto un dominio imaginario de su cuerpo, prematuro respecto al dominio real” (Lacan 1981, 128). Dicha imaginación le permite adquirir la motricidad que luego guiará su relación con el otro. Aquí, lo imaginario opera como un punto de encuentro entre lo simbólico y lo real, haciendo posible su relación y manteniéndose en ella permanentemente.

El estadio del espejo viabiliza la inserción de los individuos en cuanto sujetos humanos en el orden simbólico. La relación imaginaria entre la cría humana y su imagen especular inauguran el tránsito desde *lo real* hacia la *realidad*; o sea, el camino del lenguaje que lo insertará en lo simbólico, dominando así las pulsiones emanadas del ello. “Las estructuras de la sociedad son simbólicas. El individuo, en la medida en que es normal, se vale de ellas para conductas reales, y en la medida en que es psicópata, las expresa a través de

conductas simbólicas” (Lacan 2009c, 135). Para Lacan, lo imaginario cumple funciones esenciales en la sanidad mental de los individuos, dada su estructuración con lo real y lo simbólico. En ese sentido, lo imaginario hace posible la asunción de lo simbólico, combatiendo las prácticas de lo real provenientes desde la “ley del corazón” (Lacan 2009a, 169-170), fuente de toda locura.

Lacan comprendió el carácter *naturante* de las imágenes en la constitución de los sujetos, logrando así superar las reminiscencias energéticas y biológicas aún presentes en la obra de Freud. Por eso la importancia del concepto de *imago* con el cual el analista guió su exposición en torno al estadio del espejo. “La imago es esa forma definible en el complejo espacio-temporal imaginario que tiene por función realizar la identificación resolutive de una fase psíquica, esto es, una metamorfosis de las relaciones del individuo con su semejante” (Lacan 2009a, 185). Dicho concepto posee una materialidad significativa suficiente para representar a lo imaginario como dotado de funciones *atributivas*, y no como un reverso de lo real-empírico falseado. Para Lacan, la imago es formadora de identidad (Lacan 2009d, 111). Por esa razón, la experiencia del espejo es clave. Al respecto, Dolto indicaba:

“Sólo tras la experiencia especular, que el niño repite experimentalmente con sus idas y venidas deliberadas frente al espejo, comienza en cierto modo a apropiarse de su propio cuerpo, tendiendo así a su narcisismo una trampa, narcisismo que, desde este momento, llevará el nombre de primario. El parecer se pone a valer, y a veces a prevalecer sobre lo sentido del ser. En particular su propio rostro, que el espejo le revela y que desde ahora será indisoluble de su identidad, solidario de su cuerpo, tórax, tronco, miembros, convence al niño que es semejante a los otros humanos, uno entre ellos.” (Dolto 1986, 127)

A través del imago especular el individuo se humaniza, transformándose en sujeto humano. Durante el estadio del espejo, la cría humana se identifica con su especie mediante la asunción de su imagen yoica. Ella encuentra en el *rostro* su producto mejor modulado. El rostro cumple funciones axiomáticas en la identificación genérica del sujeto humano. Por su efecto, el individuo reconoce en la instancia tutelar a un par genérico diferencial, trazando el camino simbólico hacia la humanización. Todo esto, por efecto de la experiencia escópica del *infans* durante el estadio del espejo. Nuevamente, en palabras de Dolto:

“La visión de su imagen en el espejo impone al niño la revelación de que su cuerpo es una pequeña masa al lado de tantas otras masas de diferentes

dimensiones y sobre todo de la gran masa de los adultos. Él no lo sabía. También hay esto de nuevo: el descubrimiento de un rostro y de un cuerpo desde ahora inseparables el uno del otro. Por tanto el niño ya no puede, en realidad, a partir de la experiencia escópica compartida con otro, confundirse ni con el otro ni con el otro del otro, quiero decir: ni con el padre, ni con la madre, ni con un hermano mayor, lo que gustosamente hacía antes.” (Dolto 1986, 124)

Siguiendo los pasos de Lacan, Dolto comprendió que, durante el estadio del espejo, el individuo se transforma en sujeto humano mediante una interpelación imaginaria que, en adelante, organizará tanto su *mismidad óptica* como sus relaciones interpersonales. Como indicó Dolto, desde el estadio del espejo, el *parecer* ocupa el lugar del *ser* en el inconsciente del sujeto, llegando incluso a sustituirlo. En este punto, la analogía con el Primer Género de Conocimiento de Spinoza resulta totalmente adecuada. La inserción simbólica del sujeto desde lo imaginario implica una clausura del dominio de *lo real*, dando paso a la *realidad*. Como vimos, esta última es siempre simbólica. *El principio de realidad se compone del plasma imaginal que viabiliza sus modalidades operatorias simbólicas*. Además de la imagen total de su cuerpo fragmentado y motriz, el sujeto accede al lenguaje, pudiendo así establecer las relaciones intersubjetivas necesarias para insertarse en sociedad. Aquello es de gran interés, pues da cuenta de cómo *el despertar de la palabra en el sujeto responde a los efectos de lo imaginario en su constitución simbólica*.

Como resulta patente, tanto la imagen como lo imaginario cumplen funciones atributivas en la tópica analítica fundada por Lacan. Tanto así, que incluso la visión escópica no es tal sino en cuanto *prearticulada* por lo imaginario. Respecto a la óptica, el analista señala: “para que haya óptica es preciso que a cada punto dado en el espacio real le corresponda un punto, y sólo uno, en otro espacio que es el espacio imaginario” (Lacan 1981, 124). La imagen solamente puede funcionar como tal en la medida que pueda ser *imaginada*. Esto último indica las relaciones de correspondencia entre imagen y substancia. La imagen solamente puede existir en tanto *imagen-de*. Las imágenes son partes integrantes de las cosas imaginadas, de las cuales son un atributo particular y una modalidad específica de intelección. De esa manera, se produce un paralelismo entre los postulados de Lacan sobre el estadio del espejo y los de Spinoza en torno al Primer Género de Conocimiento.

Tanto Spinoza como Lacan abordan críticamente las funciones articuladoras de lo imaginario sobre la realidad; una realidad que, mediante las prácticas que induce en cada

sujeto, transforma permanentemente. En el caso de Lacan, la imago funciona como *cesura* de las fases psíquicas que atraviesa el sujeto a través de las identificaciones resolutivas que transforman sus relaciones intersubjetivas. De esa manera, cada imago se *incrusta* en él, moldeando su comportamiento. En palabras del analista:

“La historia del sujeto se desarrolla en una serie más o menos típica de identificaciones ideales, que representan a los más puros de los fenómenos psíquicos por el hecho de revelar, esencialmente, la función de la imago. Y no concebimos al Yo de otra manera que como un sistema central de esas formaciones, sistema al que hay que comprender, de la misma forma que a ellas, en su estructura imaginaria y en su valor libidinal.” (Lacan 2009a, 175)

En ese sentido, podemos afirmar que *la imago es un atributo del sujeto humano*, y con él, de la substancia sin la cual no puede constituirse. “Un atributo es, en efecto, lo que el entendimiento percibe de una substancia como constitutivo de la esencia de la misma” (Spinoza 2013, 66). Dada sus potestades privilegiadas, de las cuales el estadio del espejo nos otorga un modelo exacto, la imagen integra dicha esencia substancial del sujeto humano, pues, aunque parcialmente, cumple funciones constitutivas en la organización del principio de realidad, mediante la acción de lo imaginario. Como vimos, el Yo es su producto por antonomasia.

Tanto en la obra de Lacan como en la de Spinoza, las imágenes operan como partes integrantes de la cosa. Sin ir más lejos, la noción de *fantasma* – clave en el dispositivo teórico psicoanalítico – se encuentra presente en la concepción del afecto de Spinoza. Esta última, íntimamente ligada a los efectos de lo imaginario sobre el cuerpo. Según Spinoza, las afecciones del cuerpo responden a la introyección de imágenes exteriores bajo la forma de percepciones del alma. Por lo tanto, mientras una imagen persista, su efecto seguirá presente. En sus propias palabras: “Mientras el hombre esté afectado por la imagen de una cosa, considerará esa cosa como presente, aunque no exista (por la Proposición 17 de la Parte II, con su Corolario), y no la imaginará como pretérita o futura, sino en cuanto su imagen se vincule a la de un tiempo pretérito o futuro (véase Escolio de la Proposición 44 de la Parte II)” (Spinoza 2013, 232). De esa manera, Spinoza se refirió espontáneamente al problema del trauma, recurrente en la teoría psicoanalítica.

Para Lacan, la experiencia analítica es “un doble movimiento mediante el cual la imagen, primero difusa y quebrada, es regresivamente asimilada a lo real, para ser

progresivamente desasimilada de lo real, es decir, restaurada en su realidad propia. Una acción que da testimonio de la eficacia de esa realidad” (Lacan 2009e, 92). La cura analítica se concentra en el tratamiento de los fantasmas devenidos de las imagos; estos últimos, responsables de las afecciones corporales acarreados por desequilibrios psíquicos tales como las neurosis. Al igual que Spinoza, Lacan comprendió los afectos corporales ligados a las percepciones del alma. Sin embargo, es necesario mencionar que para él, lo imaginario estaba determinado en *última instancia* por lo simbólico. En sus propias palabras:

“Sin duda lo imaginario no es ilusorio y da materia a la idea. Pero lo que permitió a Freud realizar el descenso al tesoro con que quedaron enriquecidos sus seguidores es la determinación simbólica a la que la función imaginaria se subordina, y que en Freud es siempre recordada poderosamente, ya se trate del mecanismo del olvido verbal o de la estructura del fetichismo.” (Lacan 2009f)

Aunque funciona como la avenida hacia el Orden, lo imaginario responde al trazado siempre-ya dado de la Ley simbólica. Su objetivo final es la inserción del sujeto en lo simbólico. Por lo tanto, se despliega entre sus márgenes. Lo imaginario posee la determinación particular de la subjetividad, mientras lo simbólico, su determinación general en última instancia. Esto último, por efecto de la privilegiada entre lo simbólico y el significante.

Como podemos observar, aún mediante dispositivos teóricos diferentes, existe solidaridad conceptual entre la concepción de lo imaginario de Spinoza y de Lacan. En ambas, la imagen cumple funciones *atributivas*, lo cual nos permite citar las investigaciones del analista como respaldos para nuestra tesis sobre la imagen-atributo esbozada en la crítica al Primer Género de Conocimiento.

Ha llegado la hora de abordar el problema de la imagen-atributo en su expresión más reciente; aquella que, por su evidencia, incitó nuestra investigación acerca de las funciones atributivas de la imagen. Nos referimos al aparato digital y su correlato escópico: la *e-image*.

3. E-image

El aparato digital promueve nuevas modalidades de aparición de la materia. Por su efecto, los más diversos fenómenos sociales son absorbidos electrónicamente, sumiéndose en la *lógica RAM*. Esta última consiste en la distribución digital de contenidos heterogéneos, codificados relacional y fragmentariamente, a través del despliegue nodal de imágenes-tiempo repartidas a lo largo del *entramado-link* en red. “Nada de consigna ni preservación: puros operadores relacionales de datos” (Brea 2010, 83). El aparato digital moldea la sensibilidad epocal mediante *informaciones imaginarias*. Estas últimas circulan a través de dispositivos electrónicos de interfaz líquida. Nos encontramos ante un aparato donde la imagen – y con ella, lo imaginario – regulan el hacer-mundo contemporáneo desde su irrupción, sin la necesidad de recurrir a prácticas conceptuales para lograrlo.

“Un aparato es lo que articula lo sensible y la ley bajo la forma de un llamado a la singularidad y al ser común” (Déotte 2012, 72). *El aparato regula la aperturidad de la mundanidad imbuyéndola de su materialidad, mientras que los dispositivos modulan el hacer-aparecer epocal objetivando sus determinaciones sensibles*. Siguiendo los términos de Spinoza, el aparato corresponde al ámbito del *atributo*, mientras que el dispositivo, al del *modo*. “Por modo entiendo las afecciones de una substancia. O sea, aquello que es en otra cosa, por medio de la cual es también concebido” (Spinoza 2013, 57). El aparato hace posible la afección, mientras que el dispositivo la materializa. El aparato es *naturante*; el dispositivo, *naturado*. Llevado al caso particular que nos convoca, podemos señalar que *el aparato es lo digital*, mientras que sus dispositivos, *los artefactos digitales* que funcionan según sus determinaciones técnicas específicas (computadoras, celulares, etc.).

El aparato digital encontró las condiciones necesarias para surgir luego de la Segunda Guerra Mundial. Lo anterior, debido al desarrollo productivo de posguerra. Este último promovió una nueva modalidad de la materia: la *información*. “Desde el comienzo de la posguerra, a la materia, que hasta entonces era considerada desde el punto de vista de la masa y la energía, se le agrega, para completarla, la noción de información” (Virilio 1996, 148-149). Se produjo así una torsión epocal en el estatuto de la energía, debido al amplio desarrollo tecnológico belicista. “Luego de la energía en potencia (potencial) y la energía en acto (cinética), surge la eventualidad de una energía en información (cibernética)” (Virilio 1996, 149). La

codificación se erigió como dimensión productora de realidad. Como vemos, la cibernética sentó las bases para el surgimiento de un nuevo aparato epocal.

Sin embargo, no fue sino hasta su *masificación comercial* cuando los productos de la cibernética consiguieron situarse al centro de las formaciones sociales occidentales, convirtiéndose en reguladoras del principio de realidad. Esto se debió principalmente al hecho de que sus productos dejaron de ser un monopolio industrial-militar, convirtiéndose en mercancías vulgares de consumo masivo. Dicho giro comercial, motivado por las condiciones particulares de la producción capitalista desde mediados del siglo XX, difundió a nivel de masas los productos de la cibernética. De esa manera, su dimensión codificadora comenzó a desempeñar funciones centrales en las formaciones sociales occidentales. Esto generó el impulso suficiente para convertir a los productos de la cibernética moderna en un aparato epocal dominante. Ello, gracias a la imposición de su *temporalidad* propia como la medida regular del quehacer mundano contemporáneo.

Como resulta patente, el aparato digital se apropia de lo real, transformándolo según sus determinaciones programáticas. Lo anterior, a través del *código*. El aparato digital regula el hacer-mundo epocal a partir de su proyección codificada. Sin ir más lejos, los dispositivos digitales solamente pueden funcionar en tanto cajas negras reguladas por algoritmos altamente complejos e ininteligibles operatoriamente. Se produce así la siguiente contradicción: *mientras más opaco resulta el sistema operativo del artefacto, más amigable es su interfaz de usuario*. El aparato digital responde a un fenómeno histórico de falsa intelección de los dispositivos, donde el código asegura tanto la opacidad del sistema como la navegación amigable en él.

El pragmatismo característico de la cibernética se traduce en una modalidad de intelección digital que encuentra sus garantías en las formas de interacción del usuario con el código. Este último es inaccesible. Solo podemos relacionarnos con los productos del aparato digital en tanto informaciones imaginarias; o sea, a través de sus imágenes simuladas. *El hacer-mundo digital es necesariamente el imperio de la imagen*. El código al desnudo carece de significación para los usuarios. Es mediante su representación como imagen-de digitalizada, que podemos acceder a la información que produce. Produce, decimos, pues dadas sus particularidades programáticas, *toda información digital se supedita a su código de origen*. Materialmente hablando, no hay posibilidad alguna de que

la información digital respete la presunta pureza lo informado, pues su programa implica su codificación algorítmica³. De esa manera, nos encontramos con las bases materiales del pensamiento mágico, el cual representa el triunfo del Primer Género de Conocimiento sobre la práctica conceptual moderna.

La ininteligibilidad del código digital obliga a que las relaciones entre los sujetos y sus productos se hagan exclusivamente a través de imágenes. Como vemos, en el aparato digital es donde el carácter atributivo de la imagen encuentra su expresión mejor lograda. Aquí, lo imaginario, necesario para la relación entre sujeto y aparato, alcanza niveles privilegiados. “Los aparatos deben extraer su material no de lo real sensible, sino del plasma imaginal” (Déotte 2013, 51). En el caso del aparato digital, tal requerimiento totaliza la operación, pues la domina de principio a fin. A diferencia del aparato psicoanalítico, donde la imago traumática tiene como propósito transformarse en palabra verdadera a través de la cura analítica, en el aparato digital las imágenes deben mantenerse permanentemente, pues su modalidad particular de intelección así lo requiere. Tanto así, que las imágenes digitales poseen la particularidad de ser *imágenes-luz*. En palabras de Aumont:

“Hay imágenes opacas, hechas para ser vistas por reflexión y que pueden tocarse; estas imágenes están, unívocamente, ante nosotros, ante nuestra vista; resultan de un sedimento, sobre un soporte del que ya no son inseparables. Y hay imágenes-luz, que no resultan de sedimento alguno, sino de la presencia más o menos fugitiva de una luz sobre una superficie en la que nunca se integra.” (Aumont 2013, 187)

El hecho de que de las imágenes digitales sean imágenes-luz, o sea, que posean *luminancia propia*, sintomatiza la función que cumplen en el aparato digital. Sin ellas, no hay mundanidad electrónica posible. Y dado el carácter relacional y fragmentario de la lógica RAM, tales *imágenes-luz-tiempo* deben sucederse ininterrumpidamente, obstruyendo así todo acceso al pensamiento conceptual. Este último exige por principio un *giro reflexivo* respecto de la experiencia a la cual procura conocer, cuestión que la materialidad misma del aparato digital inviabiliza mediante la *totalización por apariencia*.

³ La pregunta por el alcance de dicha condición material del aparato digital y por su influjo en el modelo metal que induce entre sus usuarios, es algo que excede los propósitos particulares de esta investigación, pero de lo cual queremos dejar constancia para su tratamiento ulterior.

Con la hegemonía epocal del aparato digital, nació la *cultura_ RAM*. “Cultura_RAM significa: que la energía simbólica que moviliza la cultura está empezando a dejar de tener un carácter primordialmente rememorante, recuperador, para derivarse a una dirección productiva, relacional” (Brea 2007, 13). Lo anterior posee efectos sociales a nivel estructural. *En la cultura_ RAM, el modelo de intelección dominante ya no es más el científico moderno, sino el imaginario*. Se consume así el tránsito desde el pensamiento conceptual al pensamiento mágico. El mayor síntoma de lo anterior es el cambio en el régimen escópico: *del inconsciente óptico a la e-image*. Este último corresponde al régimen de las *1000 pantallas*, donde toda interacción social responde al modelo de la imagen-tiempo. En palabras de Brea:

“A diferencia del modo en que la imagen se daba bajo las condiciones tradicionales de su producción (establemente <<consignada>> en un soporte material del que ya era en todo momento indisociable) la e-image se da en cambio en condiciones de flotación, bajo la prefiguración del puro fantasma. Digamos que su paso por lo real es necesariamente efímero, falta de duración. Ella comparece, pero para inmediatamente desvanecerse, ceder su lugar a algo otro. Su modo de ser es al mismo tiempo un sustraerse, un estar pero permanentemente dejando de hacerlo. Ella no se enuncia bajo los predicados del ente, sino exclusivamente con la forma de lo que deviene, de lo que aparece como pura intensidad transitiva, como un fogonazo efímero y fantasmal, como una aparición incorpórea que no invoca duración, permanencia, sino que se expresa con la volátil gramática de una sombra breve, de la fulminación, del relámpago sordo y puntual, sin eco.” (Brea 2013, 186)

El carácter atributivo de la e-image corresponde a su articulación con el conjunto de las prácticas sociales a partir de la realidad virtual. “La realidad ha pasado a ser la presa de la Realidad Virtual” (Baudrillard 2008, 21). El aparato digital no representa el conflicto entre lo real y su doble, sino el problema de las modalidades epocales de la materia a partir de su codificación electrónica. Por efecto de la e-image, lo imaginario, articulador de la realidad a través de su unión con lo simbólico y lo real – además de responsable de las afecciones del cuerpo –, pierde su referente físico, *simulándolo* de forma inmanente a través de procedimientos cibernéticos. Así, la imaginación se transforma en *e-maginación*: lo imaginario en red a través de la fantasmagoría digital de los dispositivos interconectados por interfaz, inmersos en el entramado-link. En el aparato digital, la materia no desaparece; solo cambian sus modalidades de funcionamiento. El principio de realidad propiamente dicho se mantiene, aunque ahora se organice con herramientas

binarias en línea. La imagen sigue cumpliendo funciones atributivas, pero a través de pulsiones electrónicas.

Por su articulación epocal con el aparato digital, y dado el cambio en el régimen escópico, la e-image refuerza las funciones atributivas de la imagen en la producción de realidad. Paradojalmente, lo imaginario encuentra en la tecnificación de las imágenes valiosos recursos para liberarse de los atisbos conceptuales del raciocinio. El pensamiento mágico capitaliza los logros de la ciencia con fines propios y reaccionarios, dadas las condiciones históricas particulares. “La función de las imágenes técnicas es la de liberar a sus receptores por magia de la necesidad de un pensamiento conceptual, sustituyendo la conciencia histórica por una conciencia mágica de segundo grado, o bien, la capacidad conceptual por una imaginación de segundo grado” (Flusser 2001, 20). Se trata entonces de un desplazamiento conceptual de corte epocal, correspondiente al despliegue material del aparato digital, en correspondencia con las funciones atributivas de las imágenes en la producción de realidad.

El aparato digital promueve un *hacer-mundo mágico*, siendo la superstición técnica de las imágenes-tiempo, un signo de su hegemonía epocal. De esa manera, la cibernética abrió una nueva modalidad operatoria de la metafísica; una donde el idealismo se codifica binariamente, encontrando en las imágenes electrónicas, valiosas herramientas para su adecuación histórica. Con el aparato digital, las corrientes filosóficas materialistas comenzaron a perder sus posiciones políticas en el seno de cada formación social – posiciones obtenidas por efecto de los acontecimientos históricos revolucionarios ocurridos durante el siglo XX –, siendo desplazadas por las corrientes idealistas que promueve la nueva ideología tecnocrática dominante. Se trata de un fenómeno paradojal que podríamos denominar como *idealismo mágico*, del cual la degeneración de los productos de la técnica moderna es su principal responsable.

Heidegger previó tempranamente la amenaza metafísica que suscitaba la técnica moderna. Sin embargo, asumió posiciones reaccionarias para referirse a ella. El filósofo calificó a la técnica moderna como el núcleo de la metafísica contemporánea. Según Heidegger, ella transformó la *imagen del mundo* en el *mundo* – así como también al hombre en sujeto – a través del humanismo: *precedente de la ideología tecnocrática*. “Imagen del mundo, comprendido esencialmente, no significa por lo tanto una imagen del mundo, sino concebir al mundo como imagen. Lo ente en su totalidad se entiende de tal manera que sólo es y puede ser

desde el momento en que es puesto por el hombre que representa y produce” (Heidegger 2003b, 74). La antropologización de la mundanidad, inaugurada por el cogito cartesiano, puso los cimientos para la apropiación imaginaria del mundo, y con ella, su producción como imagen técnica. Lo anterior, claro está, en desmedro del ser. En ese horizonte, este último solo puede sobrevivir como tal en la obra de arte. “En la obra de arte se ha puesto a la obra la verdad de lo ente. El arte es ese ponerse a la obra de la verdad” (Heidegger 2003a, 28).

Para Heidegger, que el mundo pueda convertirse en imagen es una característica exclusiva de la Edad Moderna. En la Edad Media, el ente era creado por Dios; por lo tanto, el signo estaba excluido del orden de las cosas. No había desajuste posible entre el ser y el ente, pues la división *sujeto/objeto* no existía. Aunque aportó valiosos elementos para concebir el problema, Heidegger asumió una postura reaccionaria hacia la técnica, confundiéndola con la *ideología de la técnica*; esta última, arraigada en el seno de la burguesía industrial en auge. Lamentablemente, dicha confusión no le permitió comprender plenamente las funciones atributivas de la imagen en el mundo, cayendo así en un esencialismo ontológico del cual su rechazo al ente moderno nos ilustra con claridad. Al respecto, en sus propias palabras:

“En el imperialismo planetario del hombre técnicamente organizado, el subjetivismo del hombre alcanza su cima más alta, desde la que descenderá a instalarse en el llano de la uniformidad organizada. Esta uniformidad pasa a ser el instrumento más seguro para el total dominio técnico de la tierra. La libertad moderna de la subjetividad se sume por completo en la objetividad adecuada a ella.” (Heidegger 2003b, 89)

Aunque en otros términos, Heidegger planteó el problema de la superstición técnica al momento de referirse al carácter metafísico de la época moderna. Sin embargo, no consiguió esclarecer sus funciones atributivas en la producción de realidad. A pesar de su rechazo al humanismo, su concepción de la historicidad mundana es solidaria con las corrientes filosóficas esencialistas. Entre ellas, las filosofías de la alienación. Esto último nos permite comprender por qué autores como Sartre apelaron a sus trabajos. Heidegger no logra poner en claro la materialidad de las imágenes, dejando en suspenso el problema de lo imaginario. Por eso el esencialismo platónico de lo real y su doble, dominó la asimilación teórica de sus aportaciones.

Como resulta patente, existe una relación antagónica entre imaginación y entendimiento. En tanto modalidades de intelección paralelas, sin posibilidad de tránsito inmanente entre sí, disputan permanentemente el monopolio de los saberes humanos, procurando apropiarse del principio de realidad. En el caso de la imaginación, sus saberes falseados están directamente ligados a los productos de la ideología dominante, los cuales se articulan políticamente con agentes externos al ejercicio del raciocinio. De esa manera, cumple propósitos ajenos a la ciencia, induciendo al vulgo los prejuicios conservadores inherentes a los intereses dominantes. Por contraparte, en el caso de los saberes conceptuales del entendimiento, aquellos encuentran en las prácticas progresistas de la humanidad las fuerzas motrices necesarias para su promoción y desarrollo disciplinario *específico*. Así, consiguen mantener su autenticidad genérica, disipando a los fantasmas reaccionarios de la magia. En el caso de la complejidad de los sujetos, la relación antagónica entre imaginación y entendimiento encuentra en Spinoza una definición precisa:

“(…) quienes más descuellan por su imaginación, tienen menos aptitudes para el conocimiento puramente intelectual; y, por el contrario, quienes destacan por su inteligencia y la cultivan al máximo, tienen el poder de imaginar más moderado y más controlado, como si lo sujetaran con un freno para que no se confunda con el entendimiento.” (Spinoza 2014, 118)

Ya en ese entonces, la crítica de lo imaginario elaborada por el filósofo nos advertía sobre los peligros que suscitaba la hegemonía de lo imaginario en el desarrollo de la razón; particularmente cuando conseguía articularse con otras prácticas sociales – en dicho caso, la política –. En el aparato digital, dicha amenaza se vuelve cada vez más presente por efecto de su materialidad: *informacional-imaginaria*. Como vimos, la relación entre sujeto y código solo puede realizarse mediante las imágenes simuladas programáticamente, lo cual evidencia el estatuto privilegiado de lo imaginario en la época del aparato digital. Las advertencias de Spinoza resultan pertinentes al momento de estudiar las particularidades operativas de la realidad virtual. Ella no busca doblar la realidad física a través de su representación exacta, sino apropiársela mediante su transformación en imagen codificada. Todo aquello que suceda en el intertanto, solo es parte de las fases intermedias de su estrategia central. Esta última, inscrita en la materialidad misma del hacer-mundo cibernético. Hans Belting lo comprendió. Al respecto, señaló:

“La realidad ahora ya no basta para ser glorificada o falseada en la imagen. Solo una realidad que únicamente existe como imagen, salva su existencia del intercambio con la realidad. La confusión de imagen y realidad no es el objetivo de la seducción, sino el deseo de inventar en la imagen un contramundo que dé alas a la desfalleciente idolatría. La realidad virtual ya no quiere generar reproducción de la realidad, sino que realiza la promesa blasfema de concebir un más allá de la misma en la imagen o de ofrecer imágenes en lugar de realidad. Redime a las imágenes del recuerdo de ésta. El hombre se libera ahora del preso de su cuerpo y emigra con la fantasía a un mundo artificial que la tecnología ha creado para él.” (Belting 2012, 87)

Aunque Belting se mantuvo en el ámbito mitológico de lo digital como fantasía epocal, fue capaz de vislumbrar una tendencia histórica fundamental de nuestra época: *el principio de realidad se desplaza cada vez más desde el horizonte propio del referente físico, soporte sensible de las experiencias mundanas modernas, hacia la simulación cibernética de la realidad, inmanencia autorrefencial codificada a través de dispositivos digitales*. Dicha simulación encontró resorte en la condición atributiva de las imágenes. En el simulacro cibernético, “lo real se produce a partir de unidades miniaturizadas, de matrices, de bancos de memoria y de modelos de órdenes – de este modo puede reproducirse un número infinito de veces. Ya no tiene porqué ser racional, puesto que ya no se mide en función de instancia ideal o negativa alguna. No es más que algo operativo” (Baudrillard 2001, 254). El pensamiento mágico se apoya en las particularidades materiales de la cibernética, y se garantiza en la condición atributiva de las imágenes.

Estamos situados en una época donde la información imaginaria posee privilegios exclusivos, siendo el pensamiento mágico – modalidad específica de intelección proveniente del Primer Género de Conocimiento –, la axiomática anticientífica que guía los hilos de una historia provisionalmente clausurada. Sin embargo, del análisis acabado de la situación contemporánea general, caracterizada por la hegemonía epocal del aparato digital, dependerá la posibilidad de revertir las tendencias conductuales que acarrió la contraofensiva reaccionaria burguesa, luego de la clausura temporal del horizonte histórico proletario. “El aparato es ontológica y técnicamente primero, no es *l'istoria* la que hace posible su surgimiento” (Déotte 2012, 13). Por esa razón resulta indispensable reflexionar tanto sobre sus modalidades operatorias como sobre sus condiciones de posibilidad. Este punto, la obra de Spinoza nos otorga valiosas herramientas filosóficas para el análisis coyuntural, siendo nuestra tesis sobre la imagen-atributo un producto elaborado desde ella. Lo que suceda

después dependerá tanto del desarrollo dialéctico de la teoría, como de su capacidad de articularse con otras prácticas. Después de todo, *la verdad es efectiva*.

Octubre de 2017.

Bibliografía

- ALTHUSSER, Louis. 1975. *Elementos de Autocrítica*. Barcelona: Editorial Laia, S.A.
_____. 1996a. Freud y Lacan. En *Escritos Sobre Psicoanálisis. Freud y Lacan*, pp. 25-48. México D.F.: Siglo XXI Editores, S.A.
_____. 1996b. Tres Notas sobre la Teoría de los Discursos. En *Escritos Sobre Psicoanálisis. Freud y Lacan*, pp. 97-145. México D.F.: Siglo XXI Editores, S.A.
_____. 2015. Ideología y Aparatos Ideológicos de Estado (Notas para una Investigación). En *Sobre la Reproducción*, pp. 271-311. Madrid: Ediciones Akal, S.A.
- AUMONT, Jacques. 2013. *La Imagen*. Buenos Aires: Ediciones Paidós SAICF.
- BAUDRILLARD, Jean. 2001. La Precesión de los Simulacros. En *Arte Después de la Modernidad. Nuevos Planteamientos en Torno a la Representación*, ed. Brian Wallis, pp. 253-281. Madrid: Ediciones Akal, S.A.
_____. 2008. *El Pacto de Lucidez o la Inteligencia del Mal*. Amorrortu, Buenos Aires.
- BELTING, Hans. 2007. *Antropología de la Imagen*. Buenos Aires: Katz Editores.
_____. 2012. La Idolatría Hoy. En *Iconoclastia. La Ambivalencia de la Mirada*, comp. Carlos A. Otero, pp. 77-97. Madrid: La Oficina de Arte y Ediciones, S.L.
- BREA, José Luís. 2007. *Cultura_RAM. Mutaciones de la Cultura en la Era de su Distribución Electrónica*. Barcelona: Gedisa S.A.
_____. 2010. *Las Tres Eras de la Imagen. Imagen-Materia, Film, E-Image*. Madrid: Ediciones Akal, S.A.
- DÉOTTE, Jean-Louis. 2012. *¿Qué es un Aparato Estético? Benjamin, Lyotard, Rancière*. Santiago de Chile: Ediciones/ Metales Pesados.
_____. 2013. *La Época de los Aparatos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora S.A.
- DOLTO, Françoise. 1986. *La Imagen Inconsciente*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- FLUSSER, Vilém. 2001. *Una Filosofía de la Fotografía*. Madrid: Editorial Síntesis S.A.
- FREUD, Sigmund. 1984. El Yo y el Ello. En *Obras Completas de Sigmund Freud, Volumen XIX*, pp. 1-66. Buenos Aires: Amorrortu Editores S.A.
- HEIDEGGER, Martin. 2003a. El Origen de la Obra de Arte. En *Caminos de Bosque*, pp. 11-62. Madrid: Alianza Editorial, S.A.
_____. 2003b. La Época de la Imagen del Mundo. En *Caminos de Bosque*, pp. 63-90. Madrid: Alianza Editorial, S.A.
- LACAN, Jacques. 1981. *El Seminario de Jacques Lacan: Libro I: Los Escritos Técnicos de Freud*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
_____. 2009a. Acerca de la Casualidad Psíquica. En *Escritos I*, pp. 151-190. México D.F.: Siglo XXI Editores, S.A.
_____. 2009b. El Estadio del Espejo como Formador de la Función del Yo [Je] tal Como se Nos Revela en la Experiencia Psicoanalítica. En *Escritos I*, pp. 99-105. México D.F.: Siglo XXI Editores S.A.

- _____. 2009c. Introducción Teórica a las Funciones del Psicoanálisis en Criminología. En *Escritos 1*, pp. 129-150. México D.F.: Siglo XXI Editores, S.A.
- _____. 2009d. La Agresividad en Psicoanálisis. En *Escritos 1*, pp. 107-127. México D.F.: Siglo XXI Editores, S.A.
- _____. 2009e. Más allá del <<Principio de Realidad>>. En *Escritos 1*, pp. 81-98. México D.F.: Siglo XXI Editores S.A.
- _____. 2009f. Situación del Psicoanálisis y Formación del Psicoanalista en 1956. En *Escritos 1*, pp. 431-460. México D.F.: Siglo XXI Editores S.A.
- SPINOZA, Baruch. 2006. *Tratado de la Reforma del Entendimiento*. Buenos Aires: Cactus.
 - _____. 2013. *Ética Demostrada Según el Orden Geométrico*. Madrid: Alianza Editorial S.A.
 - _____. 2014. *Tratado Teológico-Político*. Madrid: Alianza Editorial, S.A.
 - VIRILIO, Paul. 1996. *El Arte del Motor. Aceleración y Realidad Virtual*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.

Augustine on Memory and the Ethics of Self-Deception

Roberto Parra Dorantes¹
(rdparra@ucaribe.edu.mx)

Recibido: 31/10/2017

Aceptado: 12/12/2017

DOI: 10.5281/zenodo.1198728

Abstract:

The main objective of this paper is to argue that Augustine's analysis of the concept of memory in *Confessions*, Book X, would greatly benefit from the hierarchical argumentative and explanatory schema he himself employs in other works to discuss the relation between the senses, the inner sense, and reason in perception. A brief overview of Augustine's account of memory in the *Confessions* is presented, followed by a discussion of two argumentative and explanatory schemata Augustine often employs in order to explain mental phenomena; the first one has to do with finding analogies between the human mind and the Holy Trinity (for man is supposed to be created as an image of God), and the second one has to do with distinguishing normative levels between mental faculties. I then argue that both of these schemata can be fruitfully applied to the several functions of the mind that can be found in Augustine's account of memory and the ethics of self-deception.

Key words: Augustine - Memory -Ethics – Self-deception

¹Departamento de Desarrollo Humano, Universidad del Caribe (México)

Introduction

The main objective of this paper is to argue that Augustine's analysis of the concept of memory and self-deception in *Confessions*, Book X, would greatly benefit from the hierarchical argumentative and explanatory schema he himself employs to discuss the relation between the senses, the inner sense, and reason in perception. First I present a brief overview of Augustine's account of memory in the *Confessions*. Then I discuss two argumentative and explanatory schemata Augustine often employs in order to explain mental phenomena; the first one has to do with finding analogies between the human mind and the Holy Trinity (for man is supposed to be created as an image of God), and the second one has to do with distinguishing normative levels between mental faculties. I then argue that both of these schemata can be fruitfully applied to the several functions of the mind that can be found in Augustine's account of memory; and while he does apply the first explanatory schema to the concept of memory in a later work (*On the Trinity*) he does not do the same with the second one. I argue also that Augustine's discussion of self-deception (also found in *Confessions* X) would benefit too from the distinction between different normative levels within the functions of memory. Finally, I answer two possible objections to the idea of applying the hierarchical normative-explanatory schema to the Augustinian analysis of memory and the ethics of self-deception.

I. Augustine's search for God in the memory

Augustine's inquiry on memory in *Confessions* X, is guided by a more fundamental question, one about the nature of the search for God. The question Augustine poses is: "What do I love when I love you [my God]?" (*Confessions* X.6) This question leads Augustine to think that if he *truly* loves God, as he believes he does, then he must be able to recognize within himself a *true* image of God.

Augustine describes the progress of his search for God. He writes he has searched for God throughout the (physical) world and has not been able to find him. He then starts

searching for God within himself. He reasons that the better part of himself is the inner part, his soul, in opposition to his body: “My inner self is the better of the two, for it was to the inner part of me that my bodily senses brought their messages” (*Confessions* X.7). Man, unlike the rest of the creation, is able to question nature, to judge it, and to “catch sight of God’s invisible nature through his creatures” (*ibid.*). All this is possible for man, through his inner self, if only man’s love for created things does not enslave him and distract him from loving God. “And yet”, he continues, “When I love Him, it is true that I love a light of a certain kind [...], but [...] of the kind that I love in my inner self.” (*Confessions* X.6)

Therefore, Augustine thinks, if he can reach God it must be through his own soul and not through his physical body. But not with just any part of his soul, for life and the perception of external bodies through the senses are a part of the soul, and beasts possess these qualities. He regards memory as the next stage of his soul, and so he proposes to engage himself in a study of memory.

Augustine metaphorically conceives memory in a spatial sense, as a place (“palace”, “storehouse”, and “sanctuary” are just some of the terms he uses for describing it) in which “images” (or memories) are kept. He clarifies that what is stored there is not the things that we perceive themselves, but the images of these things, and that these images are separated by categories according to the “special entrance” (i.e. each individual sense) from which they entered the memory (*Confessions* X.8). Other things can be stored in memory, according to him, and he cites as examples all the practical knowledge he possesses of the liberal arts (*Confessions* X.9) and of the laws of numbers and dimensions (*Confessions* X.12). In these cases, what is kept in memory is not the particular images perceived by the senses, but, he says, “the fact themselves”. Also contained in memory are, he writes, “all the events I can remember” (*Confessions* X.8), although in this case he does not specify if he thinks it is events themselves which are stored or merely the images of those events. Lastly, the emotions (understood, I believe, as emotional episodes) are also kept by memory; an interest aspect of this, noted by Augustine, is that we can remember having had an emotion in the past without necessarily experiencing it while remembering. As an example, he says that we can remember a past sorrow with joy because that sorrow is over. (*Confessions* X.14)

For Augustine images are like treasures which are “entrusted to [memory] for safekeeping” until they are needed (*Confessions* X.8); however, images may undergo certain changes while being stored in memory, and thus memory is not always trustworthy. For example, memories can be swallowed up by forgetfulness, in which case they completely disappear and are no longer available in case they are needed. (*Confessions* X.8) Apart from forgetfulness, memory’s trustworthiness is compromised in another way: when a person is trying to recall a certain image, memories are often brought to mind immediately and in the right order, but in some cases there can be a delay, as if they had to be retrieved from a deeper and more concealed place. (*ibid.*) And sometimes other images, different from the one we are trying to remember, come to our minds, “thrusting themselves upon us when what we want is something quite different, as much as to say ‘Perhaps we are what you want to remember?’” (*ibid.*)

Memory, as conceived by Augustine, is a very broad faculty which includes, for example, imagination, planning, and wishing. He says: “even when I am in darkness and in silence, I can, if I wish, picture colors in my memory.” (*ibid.*) And then he extends these thoughts to planning: “From the same source I can picture to myself all kinds of different images based either upon my own experience or upon what I find credible because it tallies with my own experience. [...] From them I can make a surmise of actions and events and hopes for the future.” (*ibid.*) And then in some passages he describes how we can combine these powers, and how all this relates to wishing: “If I say to myself in the vast cache of my mind I shall do this or that, the picture of this or that particular thing comes into my mind at once. [...] Or I may say to myself ‘If only this or that would happen!’” (*ibid.*) Augustine’s conception of the mind is so far-reaching that at some point he says that memory is indeed nothing other than the mind (“the mind and the memory are one and the same”, (*Confessions* X.14), and supports this claim with common expressions from ordinary language such as “Bear this in mind”, and “It slipped out of my mind” (*ibid.*). In another passage he seems to identify his own memory not only with his mind, but with his own self: “I am investigating myself, my memory, my mind” (*Confessions* X.16).

At a certain point in the middle of Book X Augustine seems to despair about trying to understand how memory and the mind work, and to think that his query is impossible: “Who is to carry the research beyond this point? [...] I have become a problem to myself. [...] I must go beyond this force we call memory [...] for beasts and birds also have it. But where will the

search lead me?” (*Confessions* X.16) And here he finds an interesting puzzle: if God is not in Augustine’s memory, how would he be able to recognize God even supposing he could find Him? He says: “If I find you beyond my memory, it means that I have no memory of you. How, then, am I to find you, if I have no memory of you?” (*Confessions* X.17) So, even though he seemed to be resigned to continue his search elsewhere, thinking about this puzzle makes him return to the topic of memory and its relation to God. He tries a new strategy, which consists in thinking about happiness and how it seems that, since everyone appears to desire happiness, it must be that every person has in their memory an image of happiness. And in the course of this discussion he brings up the conception of God he had previously developed in *Confessions* VII: a conception of God as the truth in a *literal* sense. He writes: “True happiness is to rejoice in the truth, for to rejoice in the truth is to rejoice in you, O God, who are the Truth, you, my God, my true Light, to whom I look for salvation.” (*Confessions* VII.10)

Armed with such conception of God, he returns at that point in Book X to the topic of his search for God, and realizes that all through the investigation God, the truth, has been with him, guiding him. It is worth quoting him at length on this:

“You have walked everywhere at my side, O Truth, teaching me what to seek and what to avoid. [...] I surveyed the whole world about me, the life which my body has from me and my senses themselves. Next I probed the depths of my memory [...] and stood back in awe, for without you I could see none of them. [...] But when I was doing this [exploring my mind] I was not myself the truth; that is, the power by which I did it was not the truth; for you, the Truth, are the unfailing Light from which I sought counsel upon all these things, asking whether they are, what they were, and how they were to be valued.” (*Confessions* X.40)

In that way Augustine makes clear that his search for God, which started in the external world, and continued through the several parts of his own mind, reaches its end when at last he realizes that God *is* the truth. His investigation, even though it does not completely clarify the way the human mind works, generates the result that the God Augustine loves is the truth, the truth that he is able to see when he turns himself, as Roland Teske explains, “from the exterior to the interior and from the inferior to the superior”. (Teske 2001, p. 151)

II. Trinities and normative levels in the mind

Other important elements in Augustine's study of memory and the mind are not found in Book X of the *Confessions*. I believe it will prove to be fruitful to combine two other important elements in Augustine's philosophy of mind with his treatment of memory. The first one is the idea of the trinities in the mind, and the second one is the normative levels that can be found within the parts or functions of the mind.

Regarding the first one, just like Augustine engages in the study of memory in the course of his investigation about the possibility of his love for God, so in a similar manner, while trying to understand the doctrine of the Holy Trinity, he proposes, as a way of introduction to this topic, the study of the human mind as an imperfect image of the Trinity. Since man was created in God's image, Augustine reasons, by studying the human mind we might be able to find resemblances that could help us understand God. At the beginning of his analysis of the soul in *On the Trinity* he says: "We are not yet speaking of heavenly things, not yet of God the Father, the Son, and the Holy Spirit, but of this imperfect image, which is an image nevertheless, that is, of man. For the weakness of our mind perhaps gazes upon the image more familiarly and more easily." (*On the Trinity* IX.2) The human mind presents us with a "more attainable, humble plane, a 'resemblance' among God's creation". (Olsen and Hall 2002, p. 48)

According to Augustine, not one but several trinities may be found in the mind. One among these is superior to all the others, and actually the other minor trinities are offered only "to give the reader practice". (Tell 2006, p. 237) In these minor trinities that Augustine presents, different operations of the mind are described in terms of two objects and a relation between them, being each of these objects the first two elements of the trinity, and the relation between them being the third element. Each one of these elements must possess distinct properties. Thus, for example, for love to exist there must be three elements: a lover, a loved one, and the love between them. Something similar happens in perception: there is a perceiving subject, a perceived object, and a relation between these, which is perception. These and other minor trinities, however, are called by Augustine the trinities of the 'outer man', and for similar reasons to the ones that led him in his search for God to focus in himself rather than on external bodies, he decides to focus on the trinities of the

‘inner man’. In the *Confessions*, thinking about which part of himself is most apt for finding God, he says: “Which of these ought I have asked to help me find my God? [...] My inner self is the better of the two, for it was to [it] that my bodily senses brought their messages. They delivered to their arbiter and judge the replies. [...] I, the soul, know them through the senses of my body.” (*Confessions* X.6)

The most important trinity identified by Augustine in the human mind is the one constituted by memory, will, and understanding. Dave Tell believes the fundamental insight of Augustine in *On the Trinity* is that “memory is irreducibly trinitarian; it cannot be understood apart from the other members of Augustine’s mental trinity [...] Since any of the three contains any of the other two, or all of them, they must be equal to any of the others, or to all of them, each to all and all to each—yet these three are one life, one mind, one substance” (Tell 2006, p. 299). Teske similarly concludes that, for Augustine, “memory, understanding, and will are one, and whatever is said of each of them is said of the three together in the singular”. (Teske 2001, p. 155)

On the other hand, in *Confessions* VII, as well as in other places of Augustine’s works (for example, *The Free Choice of the Will* II), Augustine argues that there are ‘stages’ of the faculties of the mind which can be seen in a hierarchical perspective, in a way such that a superior faculty is a ‘judge’ or ‘arbiter’ of the faculties inferior to it, and consequently in a position to pass judgment on them. So just like the inner man is the judge of the sensations that the outer man provides, the different faculties of the mind can be hierarchically organized so that each stage is a judge of the inferior stage.

Thus, at the lowest level or stage of the mind, the senses perceive the external bodies. At the next level is what Augustine calls the ‘inner sense’ which enables us to become aware that the information we receive from our various senses come from a common external source, and which also lets us know when one of our senses is not working properly. According to Michael Mendelson, “[i]n both of these respects, the inner sense bears an organizational and criterial relation to the senses, not only combining the information of the senses, but passing judgment on the results of this synthesis.” (Mendelson 2000, section 6). Above the inner sense there is reason, understood as the capability for deductive knowledge, which allows the mind to recognize necessary truths. On this Mendelson writes: “Understood in this austere sense, i.e. in terms of the mind’s ability to recognize logical necessity, reason is not merely one instrument among many; instead, it becomes

the means whereby the human soul comes into contact with truths that are devoid of the mutability afflicting the objects of the senses.” (*ibid.*)

Reason is not, however, the highest level in Augustine’s proposed hierarchy, since it must comport with a higher normative standard. This ultimate standard is truth (*Confessions* VII.17), and, as mentioned earlier, Augustine identifies God with truth. Thus Augustine’s theory of mind adequately accommodates the idea that God is the judge to which man must respond, since that is only another way of saying that truth is the normative standard to which reason must aspire.

III. Three functions of memory

Returning to the topic of memory, I think three faculties or functions of the mind can be distinguished in Augustine’s analysis of memory in Book X. Recall what was said earlier about memory being for Augustine a storehouse in which images are kept until they are needed (when a person tries to remember something). So the first faculty is the ability to keep images ‘in storage’, so to speak, when they are not present to the mind. A second faculty would be the ability to inscribe these mental images, and to retrieve them from the storehouse of memory when the person tries to recall them (a process which, as was mentioned before, on occasions is not immediate but takes some time). And a third faculty would be the one that judges or recognizes that a certain image corresponds to that which the person was seeking. I will call these three functions, respectively, memory as storage, memory as an inscriber-retriever, and memory as a judge. We can note how the first of these functions seems to play a rather passive role, while the last two seem to be much more active.

Even though all the elements necessary to distinguish these two different aspects of memory (active and passive) are present in Augustine’s discussion of memory in the *Confessions* X, he does not make there these distinctions. However, in *On the Trinity*, while proposing the main trinity of the mind (the one consisting of memory, will, and understanding) he does explain with more detail the different functions of memory, and attributes to understanding and will very specific functions, actually the same functions I

characterized as the active aspect of memory. Thus, Augustine says that within this trinity, the will plays the role of a “coupler” or “unifier” (*On the Trinity* 11.9; Tell 2006, p. 239), while the understanding plays the role of an “internal sight” which allows us to ‘see’ once again with our minds the mental images which had been stored. (By the way, I believe it is plausible to think that what Augustine calls here ‘understanding’ might be just another word for what he calls ‘reason’ in *Confessions* VII, when talking about the different stages of the human mind. After all, he repeatedly characterizes both of them as an ‘internal sight’ and as the ‘eye of the mind’.)

To better understand Augustine’s idea of the will as a coupler, it is convenient to return to one of the ‘practice’ trinities proposed by him, the one having to do with perception. Its three elements are the object seen, the sense of sight, and the ‘attention’ of the person focusing itself on the object. Attention is in this case the coupler between the object and the sense of sight: it is what helps fix the object in the mind. This is not sufficient to have the object entering the memory, since we can sometimes perceive objects without later being able to remember them. In order for us to be able to remember an object, we must make use of a similar trinity, where the will replaces attention (Augustine seems to suggest that in these cases the will controls attention), so that the three objects of this trinity are: external body, sense of sight, and will. The will is the one responsible for causing the image to be registered or inscribed in memory. About this point, Tell writes:

“Augustine suggests that, at times, the Will (*voluntas*) controls the Attention, which in turn couples the faculty of vision with the object of sight. [...] The difference seems to be one of intensity. While the image produced by the Attention disappears with the shifting gaze, the image produced by the Will endures. [...] In other words, the distinctiveness of the image produced by the Will is that the image not only informs the sense of sight temporarily, but also remains in Memory even after the Will has ceased to couple the sense of sight with the object of vision. It is the Will, then, that stocks the storehouses of Memory.” (Tell 2006, p. 241)

Understanding, in turn, is for Augustine the faculty which enables the mind to ‘see’ the content of the mental images. Augustine says: “I am referring to understanding as that whereby we understand when actually thinking, that is, when our thought is formed after the finding of those things which had been present in our memory, but of which we were not thinking.” (*On the Trinity* 14.7) Based on this passage, Tell concludes that the understanding “recalls from the

storehouse of memory selected images for thought [and] is thus the faculty responsible for both thinking and remembering” (Tell 2006, p. 241). I disagree with Tell on this point, for I believe that here the will is again functioning as a coupler between memory and understanding, in charge of presenting the images stored in memory to the understanding. Augustine’s words on this respect, I believe, are conclusive: “the will unites [...] the bodily form with that which it begets in the sense of the body, and this again with that which arises from it in the memory” (*On the Trinity*, 11.9.16). He also says:

“There are two visions, one of perception, the other of thought. [...] I have therefore chosen to mention two trinities of this kind; one, when the vision of thought is formed by the body, the other, when the vision of thought is formed by the memory. [...] But the will appears everywhere only as the unifier, so to speak, of the parent and the offspring. And for this reason it cannot be called either the parent or the offspring.” (*ibid.*)

The will can therefore be identified with the function of the mind which I earlier called ‘memory as an inscriber-retriever’, and is at least partly responsible for the operation of recollecting an image.

The understanding, presented with these mental images, is now in charge of judging whether they are the ‘right’ images, the ones the person was trying to remember, or not. The process of recollection is complete only when the understanding assents to a mental image presented to it. Remembering is a factive term, so an additional condition is that the image to which the understanding assents is actually the right image. I believe that, in this context, when the assent of the understanding is either not given or given incorrectly, it could be said that what has happened is not an act of recollection but rather, perhaps, one of mere imagination.

Now we have found in the main mental trinity the three faculties of the mind which I suggested were included in Augustine’s analysis of memory in *Confessions* X: the memory (in a strict sense) functions as a storehouse, the will functions as the inscriber-retriever, and the understanding functions as the judge. The three of them together constitute memory in a broad sense.

Given that Augustine does distinguish in *On the Trinity* the different faculties of memory which I suggested were present on his analysis of this topic in the *Confessions*,

and given that these different faculties are parallel to the ones he distinguishes in his explanation of perception (the senses, inner sense, and reason), I believe it is reasonable to propose that the hierarchical explanatory scheme that he uses to explain perception and how the different elements of perception are related should be applied also to memory. The part of memory that judges whether a certain image corresponds (or not) with the image the person was looking for while trying to remember something is in a position to pass judgment on whether the other two parts of memory (that is, memory as a inscriber-retriever and memory as storage) are performing their jobs correctly, and is therefore normatively superior to them. Further, the faculty in charge of fixing the images in memory as a storehouse and later presenting them to the understanding (memory as inscriber-retriever) is normatively superior to the faculty of memory as a storehouse, since it must make sure that the image the person is trying to remember still exists (that it has not disappeared swallowed by complete oblivion) and that it is the correct one (remember how Augustine describes that sometimes other images “thrust themselves upon us” as if saying “Perhaps we are what you want to remember?”). In addition, this application of his own explanatory scheme to the subject of memory would also benefit Augustine’s explanation of self-deception, to which we now turn.

IV. Self-deception and its relation to ethics

A thorough analysis of the topic of self-deception in Augustine is, in my opinion, missing in contemporary philosophical literature. But given that he deals with this topic in the same book in which he deals with memory (in *Confessions X*), it is plausible to think that, for him, these two concepts are closely related. The topic of self-deception arises there in the context of the discussion of the universal desire for happiness which Augustine identifies as parallel to the question about what he loves when he loves God: it seems to be a fact that everyone desires happiness, but exactly what is it that people desire when they desire happiness? In the course of this discussion, Augustine argues that everyone would prefer truth over falsity as a foundation of their happiness. But sometimes it happens that truth engenders hatred, as when, Augustine says, he preaches the truth to men. He explains:

“It can only be that man’s love of truth is such that when he loves something which is not the truth, he pretends to himself that what he loves is the truth, and because he hates to be proved wrong, he will not allow himself to be convinced that he is deceiving himself. [...] So he hates the real truth for the sake of what he takes to his heart in its place. Men love the truth when it bathes them in its light: they hate it when it proves them wrong.” (*Confessions* X.23)

So it remains true that people love always what they consider to be true, but a peculiar feature of this love is that people tend to consider everything they believe as true, even in those occasions in which, in a way, they have reasons to think that what they believe is false.

It is interesting to compare Augustine’s account of self-deception with his conception of sin, as laid forth in Book II of the *Confessions*. For him, sinning does not consist in seeking things that are completely wrong or bad. Rather, it consists in seeking things that, even if good, distract the attention of a person from the source of all goodness, which is God. Sinning, or committing any evil action, can therefore be characterized as acting out of love in an inappropriate way (e.g. loving a created good instead of God). By loving a created good instead of God, one claims for oneself the power—which one does not have and could never have, for only God can do this—of *deciding* the value of things, whatever their true value may be. In this sense it can be said that any evil action is, for Augustine, a perverse imitation of God. Scott MacDonald elaborates on this idea. According to him, sinning represents a form of self-assertion, a lack of humility or pride which can be found in the base of every sin. (MacDonald 2006, pp. 62)

Returning to self-deception, we can now focus on the parallelism between Augustine’s treatment of this phenomenon and his account of sin. Self-deception can be characterized as believing in an inappropriate way (i.e. choosing to believe what is false when one has the opportunity of believing what is true). By choosing to believe what is false in this way, one claims for oneself the power—which one does not have and could never have—of deciding the truth or falsity of beliefs, regardless of their objective truth value. In this sense it can be said that self-deception is a perverse imitation of truth. And this also represents a kind of self-assertion or pride, since what motivates the self-deception is the already mentioned fact that “men hate the truth when it proves them wrong”.

As is easily noted, the similarities between these explanations are many, and given that, according to Augustine's account of sin, when a man sins he goes against what he really believes (for men are able to realize that it is God and not them who determines the objective value of things), it can also be said that at the base of every sin there is not only pride, but a type of self-deception as well, which causes the (false) belief that one can decide the value of things.

V. A development of Augustine's analysis of self-deception

With this conception of self-deception in mind, I contend that the application of the hierarchical-normative scheme to the functions of memory would provide benefits for Augustine's account of self-deception. For now one we are in a position to argue that, just like reason can be sometimes enslaved by its subordinate faculties (the senses and the inner sense, which submit to it the perception of lovely objects), the judging part of memory, the understanding, can also be sometimes enslaved by its subordinate faculties in memory (the will and the memory in a strict sense).

The three functions of memory that have been distinguished enable us to identify, in turn, two different senses of what it means to forget something. In the first sense, an instance of forgetting a memory means that the memory in question has been completely swallowed up by forgetfulness; the image is then no longer contained in the storehouse. In the second sense, however, the memory is still present in the storehouse; the problem is that the will is not able to retrieve it. In these cases, it may be that the memory is so deeply hidden that it is simply impossible for the will to retrieve it. However, there is also the possibility that the will, although capable of retrieving that memory, does not do it, perhaps because the person's desire to remember is outweighed by other desires. This can happen when the memory the person is trying to recall is unpleasant or painful. The will then directs the understanding towards something other than the truth.

It could be argued, then, that such thing is what happens when a person tries to recall a certain image, feeling, or piece of knowledge, but what reaches her mind (her understanding) is not the right image, but an image which was fabricated or distorted by the

will, and which was retrieved perhaps only because it was more pleasurable or less painful than what the correct image would have been. Augustine at some point remarks that “[the will] directs the gaze of the thought that is to be formed just as it pleases through the hidden stores of the memory, and in order to conceive things which we do not remember, impels it to take from those that we do remember one thing from here and another thing from there; and so when these are all brought together into one vision, they result in something that is called false.” (*On the Trinity* 11.10)

This seems to correspond with a large number of cases of everyday self-deception, in which a person holds a false belief in spite of arguably possessing in her memory the all information needed to realize that her belief is false. The fault here lies not in the memory in a strict sense, but in either the will (for failing to produce the right image and instead presenting the ‘gaze of the thought’ with another one) or the understanding (for failing to judge the image presented to it by the will correctly), or both.

VI. Why did not Augustine apply the normative scheme to memory?

We might wonder why Augustine did not apply his own normative scheme to his account of memory in *Confessions* X. Of course, it is possible that the idea simply did not occur to him. But this is highly dubious, especially if we take into account the fact that only three books before (in *Confessions* VII.17) he applies the hierarchical normative scheme to perception; and that three books later (in *Confessions* XIII.11), speaking of the Holy Trinity, he argues that, in a person, existence, knowledge, and will constitute three distinguishable but inseparable aspects, i.e. the principle of the trinity. Moreover, supposing he did not realize this while writing the *Confessions*, he might well have done it while writing *On the Trinity*, which was written several years later. Gerard O’Daly, discussing this later work, says that

“(…) in answering [the question about what happens when we remember or recollect past experiences], Augustine applies once again the analogy with sense-perception. [...] Our will directs our senses to external objects, which we then perceive; in like manner, the will directs the mind towards the memory’s contents, and recollection occurs. [...] This description is *tantamount to saying*

that recollecting is perceiving memory-images." (O'Daly 1987, p. 133, emphasis added)

I now conclude by answering two possible objections to the idea of applying the hierarchical normative-explanatory scheme to the different parts of memory. First, it seems that, from Augustine's perspective, the image of God should be contained in the best part of the mind; however, the hierarchical analysis yields as a result that the understanding, or reason, is the superior part of the mind, and Augustine apparently argues that the image of God must be found in memory as storehouse. Second, it seems to be impossible that within a trinity (such as the one constituted by the memory, the will and the understanding) there should be one element superior to the others. It would be like claiming that the Father is superior to the Son or the Holy Spirit.

About the first objection, I believe it can be tackled by answering that Augustine himself realizes that he cannot fully understand the relation between God and his own soul, but that what is clear to him is that God (as the truth) directs with his light Augustine's soul. This way, the main relation between God and the mind is not that God is contained somewhere in the mind, but rather that God guides the mind. And the part of the mind which God guides is the "eye of the mind", the understanding (or reason), which is the normatively superior part of the mind.

Regarding the second objection, Augustine recognizes that using the concept of the Trinity to explain the human mind is only an analogy, and as such it is limited in its application. It is relevant to point out here that Augustine explicitly refrains from identifying any one part of the mental trinity with any of the persons of the Holy Trinity, contrary to what some Augustinian scholars have claimed (e.g. Teske 2001, p. 157). Augustine, in one of his *Sermons*, declares:

"Let no one say to me [...] 'Which then of these three [...] answers to the Father, [...] the Son, [...] and the Holy Ghost?' I cannot say—I cannot explain this. Let us leave somewhat to meditation and to silence. [...] It is enough, then, that I have shown that there are some three things which are exhibited separately, whose operation is yet inseparable. [...] I do not say that memory is the Father, the understanding the Son and will the Spirit. [...] Let us reserve the greater truths for those who are capable of them." (*Sermon 1*, LII. Benedictine Edition)

References

Primary works

- Augustine (1990). *The Confessions*, trans. by R.S. Pine-Coffin, Great Books of the Western World, vol. 16, Robert P. Gwinn Publisher.
- Augustine (1963). *The Teacher. The Free Choice of the Will. Grace and Free Will.*, transl. by Robert P. Russell O.S.A., The Catholic University of America Press, 1968.
- Augustine (2010). *The Trinity* (The Fathers of the Church, Volume 45). CUA Press.
- Augustine (2002). *On the Trinity, Books 8-15*, Gareth B. Matthews (ed.), Stephen McKenna (transl.). Cambridge: Cambridge UP.
- Augustine (1883). *Sermons on Selected Lessons of the New Testament* (Vol. 13). JH Parker.

Secondary works

- MacDonald, Scott: Petit Larcey, the Beginning of All Sin: Augustine's Theft of the Pears, in William E. Mann (Ed.). (2006). *Augustine's Confessions: Critical Essays*. Rowman and Littlefield, pp. 45-69.
- Matthews, G. B. (2005). *Augustine*, Blackwell Great Minds series, 2005.
- Mendelson, M. (2008). Saint Augustine, in *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, online resource at <https://plato.stanford.edu/entries/augustine/>
- O'Daly, G. J. (1987). *Augustine's Philosophy of Mind*. Univ of California Press.
- Olson, R. E., & Hall, C. A. (2002). *The Trinity*. Wm. B. Eerdmans Publishing.
- Tell, D. (2006). Beyond Mnemotechnics: Confession and Memory in Augustine. *Philosophy & Rhetoric*, 39(3), 233-253.
- Teske, Roland: Augustine's Philosophy of Memory, in Eleonore Stump and Norman Kretzmann (eds.) *The Cambridge Companion to Augustine*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 148-158.
- Stern-Gillet, Suzanne: Augustine and the Philosophical Foundations of Sincerity, in Stern-Gillet, S., & Corrigan, K. (Eds.) (2008). *Reading Ancient Texts. Volume II: Aristotle and Neoplatonism*. Brill.
- Stump, E., & Kretzmann, N. (Eds.). (2001). *The Cambridge Companion to Augustine*. Cambridge University Press.