

Vertientes

Revista de estudiantes de Filosofía



ISSN: 2665 - 4725, No5. Diciembre - Junio 2021



Vertientes
Revista de estudiantes de filosofía

Vertientes

Revista de estudiantes de filosofía

No5

Diciembre - Junio 2021

ISSN: 2665 - 4725

Director

Daniel Steven Carvajal Ceballos

Subdirector

Jairo Antonio Vásquez Castañeda

Comité Editorial

Valentina Hernández Rivera

Maria Camila Toro Montoya

Maryury García Arenas

Johann Sebastian Ortíz Montoya

Carlos Arturo Álvarez Montes

Ángela Gaviria Piedrahita

Héctor Fabio Cardona Monsalve

Andrés Mauricio Palacio Hernández

Sebastián Mejía

Ilustraciones

Juan Felipe Ballen Briceño

Contacto e información

E-mail: revistavertientes@utp.edu.co Facebook: /RevistaVertientes

Diagramación y Diseño

Jairo Antonio Vásquez Castañeda





CON TE NI DO

Artículos

11

De la gubernamentalidad de dominio sobre el alma a la gubernamentalidad de dominio sobre la vida: un análisis desde Michel Foucault.

23

El jardín de los senderos que se bifurcan: El tiempo y nuevas morfologías narrativas

35

El ritmo como factor fundamental de la crueldad en irreversible.

Traducción

49

***Descartes et Pascal.
* Descartes y Pascal.***



ARTÍCULOS
ARTÍCULOS
ARTÍCULOS
Artículos

JORGE ALBERTO LÓPEZ GUZMÁN

De la gubernamentalidad de
dominio sobre el alma a la
gubernamentalidad de dominio
sobre la vida:

un análisis desde Michel Foucault

MAGISTER EN GOBIERNO Y POLÍTICAS PÚBLICAS
UNIVERSIDAD DEL CAUCA
lopezg@unicauca.edu.co

Resumen

El presente artículo pretende identificar los postulados que dieron paso de la gubernamentalidad pastoral precristiana, a la gubernamentalidad neoliberal estadounidense; haciendo cierto bosquejo general de los métodos, tácticas y técnicas de dominio sobre la población, basándose en los postulados del intelectual Michael Foucault. En este sentido, el documento se divide en cuatro momentos. En primer lugar, reflexionará sobre las disciplinas y el disciplinamiento para adoctrinar y dominar a los seres humanos. En un segundo momento, se planteará la importancia de la gubernamentalidad pastoral y la relación entre la Iglesia y el Estado para el dominio a través de lo metafísico y de la política. En tercer lugar, se abordará la pertinencia de la Razón de Estado como fuerza para que el soberano o rey edifique las bases de una política sobre la vida. Y finalmente, se establecerá de qué manera la gubernamentalidad neoliberal, domina la población productiva capaz de generar riqueza, al igual que excluye a todo aquel que se convierte en infructuoso para el sistema económico.

Palabras clave: *Biopoder; Biopolítica; Gubernamentalidad; Neoliberalismo.*

Abstract

This article attempts to identify the postulates that gave way from pre-Christian pastoral governmentality to American neoliberal governmentality; making a certain general outline of the methods, tactics and techniques of domination over the population, based on the postulates of the intellectual Michael Foucault. In this sense, the document is divided into four moments. First, you will reflect on the disciplines and discipline to indoctrinate and dominate human beings. In a second moment, the importance of pastoral governmentality and the relationship between the Church and the State for dominance through metaphysics and politics will be raised. Third, the relevance of the Reason of State as a force for the sovereign or king to build the foundations of a policy on life will be addressed. And finally, it will be established how neoliberal governmentality dominates the productive population capable of generating wealth, just as it excludes anyone who becomes unsuccessful for the economic system.

Keywords: *Biopower; Biopolitics; Governmentality; Neoliberalism.*

El paso de la Edad Media a la Edad Contemporánea, también es una transformación de los métodos, tácticas y técnicas de punición hacia los seres humanos, pasando de lo material —suplicios, torturas, castigos— hasta llegar a lo psicológico o metafísico —la condena de la conciencia o el alma— (Foucault, 1998).

La curiosidad que conllevó a que muchas personas se atiboraran en una plaza pública entre los siglos XVI y XVII, a ver los tormentos de los condenados mientras eran castigados, empezó a difuminarse. Las torturas que eran habituales al aire libre, con el tiempo se fueron transformando, un hito específico fue la utilización de la guillotina, que intentó hacer de la muerte un evento más fortuito y menos exhibicionista. Con la utilización de la guillotina se pensaba que había un principio de igualdad; no se discriminaba raza, religión o condición social, y se procuraba que el castigado no sufriera en demasía. Foucault manifiesta que casi sin tocar el cuerpo, la guillotina suprime la vida, del mismo modo que la prisión quita la libertad o una multa descuenta bienes (1998, p. 15).

Sin embargo, con la guillotina también se pensó que los castigos eran demasiado brutales y sangrientos, por lo que, entre los siglos XVII y XIX, empieza a desaparecer este tipo de castigo, con la justificación de humanizar los suplicios donde el castigo no lo recibe el cuerpo, sino el alma. Por lo tanto, se crean los sistemas penitenciarios que arrebatan la libertad de los seres humanos como su bien más preciado.

Con el surgimiento de este nuevo sistema penal, también entran a participar de él, una serie de funcionarios que no solamente se van a encargar de juzgar el cuerpo del condenado, sino su alma, —psiquiatras, psicólogos, pedagogos, antropólogos, sociólogos—, llamados por Foucault (1998), los personajes extrajurídicos, que tienen como rol fundamental sustentar la condena ante un juez.

El hecho de humanizar la forma en la cual se va a castigar al condenado, también empieza a contener tácticas políticas, lo que suele llamarse *la microfísica del poder*. Lo importante de esta *microfísica del poder*, es que los individuos no se dan cuenta que están siendo dominados y disciplinados. Por ende, el Estado o el soberano lo hace de una manera estratégica y, es en este contexto, donde empieza a inmiscuirse el alma del ser humano en la justicia moderna. Es importante resaltar que la definición de alma de Foucault es ambigua, más bien, da ciertas connotaciones de lo que puede ser, —como la psique, la personalidad, la subjetividad o la conciencia—. Esto menciona Foucault sobre el tema:

No se debe decir que el alma es una ilusión, o un efecto ideológico. Pero que existe, que tiene una realidad, que está producida permanentemente en torno, en la superficie y en el interior del cuerpo por el funcionamiento de

un poder que se ejerce sobre aquellos a quienes se castiga, de una manera más general sobre aquellos a quienes se vigila, se educa y corrige, sobre los locos, los niños, los colegios, los colonizados, sobre aquellos a quienes se sujeta a un aparato de producción y se controla a lo largo de toda existencia (1998, p. 36).

De algún modo, se podría decir que la conversión de los métodos punitivos a partir de tácticas y técnicas, apenas iba tomando forma, fraguando un desarrollo de tecnologías sobre el cuerpo y el alma, puesto que, fue a través de los centros penitenciarios y los funcionarios extrajurídicos, que se soportaron las causas por las cuales se disciplina al condenado, o sea, se corrige socialmente. Es decir, disciplinar los cuerpos y dominar el alma, es pretender mejorar conductas, comportamientos y, principalmente, adoctrinar en masa.

1. Disciplinamiento

La disciplina va a tener un rol fundamental dentro del desarrollo del dominio sobre los seres humanos; por tal motivo, las instituciones para adoctrinar y dominar van a utilizar diferentes métodos, tácticas y técnicas. Ejemplo de lo anterior, es cómo en el siglo XVIII, los soldados se reconocían ya sea por sus habilidades o contextura física. Sin embargo, se buscó modificar en la segunda mitad del siglo, toda vez que los soldados se convierten en algo que se fabrica a partir de métodos de disciplina, lo que Foucault llama *cuerpos dóciles*, —cuerpos que pueden ser subordinados y manejados para un fin específico—.

Así, a los métodos que permiten el control minucioso de las operaciones sobre el cuerpo y garantizan la sujeción constante de sus fuerzas y les imponen una relación de docilidad-utilidad, es a lo que se puede llamar *disciplinas* (Foucault, 1998, p. 126). Las disciplinas van a dominar y construir cuerpos dóciles, figuras que serán ordenadas y manipuladas con fines específicos, —tal es el caso de las fuerzas militares y policiales modernas—.

Es posible que la guerra como estrategia sea la continuación de la política. Pero no hay que olvidar que la política ha sido concebida como la continuación, sino exacta, sí directamente de la guerra, al menos del modelo militar como medio fundamental para prevenir la alteración civil (Foucault, 1998, p. 172).

Foucault también explica la creación de cuerpos-máquina que desarrollan sus aptitudes y habilidades a partir de las disciplinas. Con ello, se fabrican cuerpos que se empiezan a dirigir a contextos donde se instauran como cuerpos productivos para el Estado, conjugando lo que se denominará el cuerpo-especie que surgió a mediados del siglo XVIII. En este contexto, el Estado empieza a preocuparse por factores como: los nacimientos, las muertes y los enfermos, engendrando así, un poder sobre la vida o, como lo llamaría el pensador francés la *biopolítica* a través de un *biopoder*.

Ese biopoder fue, a no dudarlo, un elemento indispensable en el desarrollo del capitalismo; este no puede afirmarse sino al precio de la inserción controlada de los cuerpos en el aparato de producción y mediante un ajuste de los fenómenos de población a los procesos económicos (Foucault, 1998, p. 170).

En consecuencia, el Estado empezó a desarrollar una *biopolítica* sobre la población. No obstante, uno de los principales problemas que se vislumbraron en el propósito de dominio sobre los individuos fueron las enfermedades, ya que acababan con miles de vidas productivas. Es importante mencionar que antes del surgimiento de la medicina moderna y la configuración de los hospitales como se conocen hoy, la medicina y el cuidado de los enfermos era un tema que acogía la Iglesia católica, es decir, los hospitales de este tiempo eran las iglesias, donde las personas iban a curar su alma, para posteriormente morir.

El aspecto más relevante de la metamorfosis de la medicina antigua a la moderna surge a partir de la constante preocupación del Estado por su capacidad para generar riqueza. El creciente auge de la clase burguesa, los principios del capitalismo y la llegada a las ciudades de muchas personas del ámbito rural, generó una forma de controlar, regular y neutralizar las enfermedades y los enfermos. Debe tenerse en cuenta que la medicina que se estaba gestando en sus primeros momentos no tenía ningún interés en los individuos como fuerza laboral; fue hasta la segunda mitad del siglo XIX, donde se planteó el problema del cuerpo, la salud y cómo esto influía la productividad de las fábricas.

Sostengo la hipótesis de que con el capitalismo no se pasó de una medicina colectiva a una medicina privada, sino precisamente lo contrario; el capitalismo, que se desenvuelve a fines del siglo XVIII y comienzos del XIX, socializó un primer objeto, que fue el cuerpo, en función de la fuerza productiva, de la fuerza laboral. El control de la sociedad sobre los individuos no se opera simplemente por la conciencia o por la ideología, sino que se ejerce en el cuerpo, con el cuerpo. Para la sociedad capitalista lo importante era lo biológico, lo somático, lo corporal, antes que nada. El cuerpo es una realidad biopolítica; la medicina es una estrategia biopolítica (Foucault, 1992, p. 125).

2. Gubernamentalidad Pastoral

Es así como la burguesía fue vislumbrándose como la nueva clase dominante de la esfera política, económica y el Estado empieza a preocuparse por el estudio de sí mismo y de su población. En este sentido, se configura un dominio a partir de la utilización de las disciplinas en instituciones como el ejército, las escuelas, los hospitales y los centros penitenciarios, lo que Foucault denomina *tecnologías del poder*. De esta forma, surge la *gubernamentalidad* como forma de control y regulación del Estado hacia su población.

No se pretende decir, que el Estado haya nacido del arte de gobernar ni que las técnicas de gobierno de los hombres nacen en el siglo XVII. Las técnicas de gobierno de los hombres también eran más que milenarias. Pero el Estado tomó la forma que le conocemos a partir de una nueva tecnología general de gobierno de los hombres (Foucault, 1996, p. 146).

De acuerdo con lo anterior, Foucault aclara que nunca se gobierna un territorio o estructura política, sino a su población, a los individuos —esta idea de gobierno sobre los seres humanos y no sobre un territorio viene dada desde Oriente, con las corrientes precristianas que luego se cristalizaron de manera más eficaz en el oriente cristiano—. Por lo tanto, la relación pastoral es en esencia la relación de Dios con los hombres y mujeres. Es un poder de tipo religioso que tiene su principio, su fundamento y su perfección en el poder que Dios ejerce sobre su pueblo (Foucault, 1996, p. 221).

Asimismo, la idea del poder pastoral se ejerce sobre una masa de individuos y no sobre el territorio donde se encuentra la masa. Ese poder se involucró al mundo occidental gracias a la Iglesia católica y, a partir de ello, el ser humano occidental dedicó su vida a pedir ayuda a un Dios omnipotente que le daría vida luego de la muerte. Esto es un claro ejemplo de *gubernamentalidad* en donde la Iglesia ejerce poder sobre la vida, con su pretexto de conducirlos a la vida eterna.

Así se explica cómo se desarrolló el gobierno de las almas por parte de una comunidad religiosa, lo que Foucault llama un *dispositivo de poder*. Todos estos planteamientos del pastor y el rebaño o el soberano y la masa fueron llevados también al ámbito político. “El político es el pastor de los hombres, el pastor de ese tropel de seres vivos que constituye la población de una ciudad” (Foucault, 1996, p. 170).

Es de tener en cuenta, que a partir de ciertas disputas que se empiezan a dar desde el siglo XIII hasta el siglo XVIII, —luchas del clero contra los soberanos—, al igual que luchas internas dentro de la Iglesia por el derecho a gobernar las almas es lo que permite que hasta el siglo XVIII el Estado y la Iglesia lleguen a un consenso y de algún modo, se presente al soberano o rey como un enviado de Dios en la tierra, el cual debía recibir respeto y legitimidad, representando estos dos actores hegemónicos.

En efecto, se estableció un dominio en conjunto de la población, a partir de métodos ejercidos por el lado de la religión y la política, que tiempo después llevaría a una fragmentación de la Iglesia dentro del gobierno de las almas y la pérdida de poder sobre la población, —gran bifurcación que dio paso de la pastoral de las almas al gobierno político de la población—, Foucault lo explica a partir de las grandes rebeliones pastorales del siglo XV

y XVI que toman carácter con la Reforma Protestante y que configuran una *razón gubernamental*.

Foucault manifiesta que la *razón gubernamental* se puede visibilizar a partir de las tres analogías del pensamiento de Santo Tomás. En primera instancia, habla de una semejanza con Dios, en donde nos dice que, así como Dios creó la naturaleza y su gobierno sobre ella, el rey debe fundar una ciudad y gobernarla. La segunda analogía es con la naturaleza, la cual explica que, así como hay un orden para que no se presente una disociación, el rey debe ser la fuerza vital del Estado para que no haya egoísmo entre sus gobernados y pueda existir un bien común. Por último, se presenta la equivalencia con el pastor y el padre de familia, la cual sostiene que el rey debe preocuparse por cada uno de sus súbditos y debe apelar siempre a la salvación de estos y tratar de que nunca corran peligro. Foucault plantea que, a partir de las analogías de Santo Tomás, el soberano o rey es capacitado para gobernar.

Es así como entre 1580 y 1650 el mundo empieza a sufrir una deslegitimación teológica, a lo que Foucault llamará *desgubernamentalización del cosmos*, lo que permite que el rol del soberano o rey empiece a tener más preponderancia para gobernar a la población, que ni Dios, ni la naturaleza, podrían hacerlo.

A partir de lo anterior, se desarrolló a fines del siglo XVI el problema de la *res o cosa pública*, donde se pide al soberano o rey que gobierne de una manera distinta, que ni Dios, ni la naturaleza, ni el pastor o el padre de familia pueden ejecutar, ya que no tienen el saber, no poseen el arte para gobernar. Por lo que, el soberano debe buscar una Razón de Estado, que será el tipo de racionalidad indicado para gobernar y que permitirá a la república mantener su soberanía y sostener una población cualificada para alcanzar riqueza, integridad y paz.

3. Razón de Estado

La Razón de Estado será la que le dará al soberano o rey y, a la república, su crecimiento exhaustivo y a la población la hará vivir de una mejor manera. Además, evitará sediciones internas o de otros Estados, y si las hay, tendrá las bases sólidas para defenderse. Es así como a partir del siglo XVII aparece la Estadística como aquel conocimiento que utilizará el Estado para conocer sus fuerzas y debilidades, encargándose del estudio de la mortalidad, natalidad, crecimiento de la población y riquezas de la nación —es decir, la ciencia de la *biopolítica*—.

De esta forma, la Razón del Estado será importante dentro de la subjetividad de las personas, ya que permitirá transformar la opinión del otro en la opinión del Estado y así forjar individuos sometidos y disciplinados política y económicamente. “En otras palabras, creo que la Razón de Estado definió sin duda un arte de gobernar en el cual la referencia a la población estaba implícita, pero todavía no se había incorporado, justamente, al pris-

ma reflexivo” (Foucault, 1996, p. 325).

A partir del desarrollo de la Razón de Estado se fortalece la *gubernamentalidad*, que tendrá el dominio político sobre la población; este dominio irá dejando de lado el gobierno sobre las almas que tenía la gubernamentalidad pastoral y se empezará a preocupar por el cuerpo de hombres y mujeres y la manera en que estos se desempeñaban como actores en el contexto de la población. Como resultado, en el siglo XVII y mediados del siglo XVIII, surge el dispositivo que ejercerá esa Razón de Estado —la policía—.

La policía será el nuevo dispositivo utilizado por los soberanos para ejercer dominio sobre la población. “Desde el siglo XVII se empezará a llamar policía el conjunto de los medios a través de los cuales se pueden incrementar las fuerzas del Estado a la vez que se mantiene el buen orden de éste” (Foucault, 1996, p.357). Se debe aclarar que el término policía no tiene la connotación que se encuentra actualmente, en ese momento se le llamaba a una autoridad conformada por un grupo de individuos que tenían potestad política y que mediante una serie de actos regían a la población, buscando el crecimiento integral del Estado y sus integrantes.

Otro aspecto importante para tener en cuenta, es la llamada *Balanza de Europa*, que consistía en la imposibilidad de que un Estado poderoso ejerza potestad sobre uno débil. “La balanza y el equilibrio europeos solo pueden mantenerse efectivamente si cada uno de los Estados tiene una buena policía que le permita aumentar sus propias fuerzas” (Foucault, 1996, p. 360).

Teniendo en cuenta lo anterior, se puede hacer una convergencia entre la policía y la *Balanza Europea*, ya que es preciso que cada uno conozca sus fuerzas y debilidades, incluso las de los demás. “El objetivo de la policía, en consecuencia, es el control y la cobertura de la actividad de los hombres, en la medida en que esa actividad pueda constituir un elemento diferencial en el desarrollo de las fuerzas del Estado” (Foucault, 1996, p. 370).

Empero, el crecimiento desmesurado de la economía a partir del modelo liberal-capitalista de muchos Estados, conllevó a repensar el rol de la policía, así teóricos y capitalistas sugirieron que este dispositivo del Estado debía encargarse del cuidado de las riquezas a través de seguridad y protección, por si en alguna ocasión había sublevaciones de la población.

Como resultado, los mercantilistas y la policía se conjugaron en iniciativas, buscando el crecimiento y fortalecimiento del Estado a través del comercio. Sin embargo, como principales antagonistas de la policía surgieron los llamados fisiócratas, los cuales gestaron algunas ideas, que tiempo después se materializarían en el liberalismo económico; puesto que, postulan como principal factor de riqueza la tierra y no el comercio.

En definitiva, si se analiza cómo los economistas crearon un nuevo arte de gobernar no encajado en la Razón de Estado, sino en el dominio sobre la economía y el crecimiento; se advierte cómo esta nueva forma de *gubernamentalidad* sería en parte la gestora de la gubernamentalidad moderna y contemporánea. He aquí los factores que hicieron desaparecer la policía como dispositivo utilizado por el Estado para el control de la población, vislumbrándose otro tipo de gubernamentalidad alimentada por la economía y por un nuevo modelo que está en proceso de convertirse en preponderante.

Tenemos entonces la economía, el manejo de la población, el derecho con el aparato judicial, el respeto de las libertades, un aparato policial, un aparato diplomático, un aparato militar. Como ven, es perfectamente posible hacer la genealogía del Estado moderno y sus aparatos (Foucault, 1996, p. 405).

De esta manera, la policía empieza a desaparecer con sus funciones iniciales, y se dedicará a regular fenómenos sociales, manejar la población y prevenir las sediciones. Así, la policía se suma al dispositivo diplomático militar modificado durante el siglo XVIII.

4. Gubernamentalidad Neoliberal

Las diferentes situaciones expuestas por Foucault, son la génesis que permite la llegada de la gubernamentalidad neoliberal estadounidense de dominio sobre la vida de los seres humanos —principalmente de hombres y mujeres cualificados y productivos— y, asimismo, de la exclusión y estigmatización de una población ignorante, mediocre y perezosa que no es socialmente lucrativa y viable para el sistema económico (López-Guzmán, 2020).

Pero, en la perspectiva de la biopolítica moderna, tal vida se sitúa en cierto modo en la encrucijada entre la decisión soberana sobre esa vida suprimible impunemente y la asunción del cuidado del cuerpo biológico de la nación, y señala el punto en que la biopolítica se transforma necesariamente en tanatopolítica (Agamben, 2003, p. 180)

Para los neoliberales norteamericanos, la economía política clásica no exploró de manera sólida el trabajo, siendo este uno de los factores principales para la producción de bienes. Los neoliberales hacen las críticas a los clásicos porque redujeron el trabajo a cuestiones cuantitativas de tiempo y de lo que se trataba era de humanizar el trabajo e introducirlo en el análisis económico (Hardt y Negri, 2000).

Ahora bien, para los neoliberales, el análisis económico no debe consistir en el estudio de esos mecanismos, sino en el de la naturaleza y las consecuencias de lo que ellos llaman decisiones sustituibles, es decir, el estudio y el análisis del modo de asignación de recursos escasos a fines que son antagónicos, o sea, a fines alternativos, que no pueden superponerse unos a otros (Foucault, 2007, p. 260).

Los neoliberales presentan la economía ya no como un proceso sistemático y errático, sino como una actividad, a través del sentido de la racionalidad interna del individuo como trabajador y cómo este aporta al campo económico. Lo que buscan los neoliberales es que hombres y mujeres, puedan ser autónomos económicamente, empresarios de sí mismos, sin ser explotados u oprimidos, puedan tener su propio capital y no depender de un jefe directo.

Todos estos planteamientos se piensan en el sentido del capital humano que para ellos puede estar compuesto por elementos innatos y otros adquiridos, que dan como resultado lo que se define como la *idoneidad-máquina*. Es así como desde Occidente se ha buscado invertir en el capital humano como principal gestor del crecimiento económico de sus países. Ya no se busca invertir en material físico o pensarse la economía desde lo cuantitativo, sino invertir en políticas sociales, culturales, educacionales y plantear como subdesarrollo o atraso de los países del tercer mundo, la falta de inversión en el capital humano (Castro-Gómez, 2005; López-Guzmán, 2020).

Es decir, los gobiernos de estos países neoliberales deben evitar los monopolios, favorecer las medianas empresas, ayudar a los artesanos y pequeños trabajadores, para que aquellos que no tengan propiedad puedan acceder a ella y generar políticas ambientales. Esto conllevará, a que el modelo económico crezca, que la oferta y la demanda estén en un movimiento positivo constante y que haya inversiones (Escobar, 1998, p. 336).

En consecuencia, los neoliberales abogan por el hecho de que se distribuya de manera equitativa el capital nacional entre los pobladores, algo que les ayudará a muchos a salir de sus condiciones paupérrimas y, a otros, a emerger económicamente, beneficiando a que todos tengan posibilidades dentro del campo laboral. Además, el Estado debe apoyar la competencia y no verla de manera negativa, sino generar un marco político-moral que ayude al crecimiento del Estado, al desarrollo de hombres y mujeres y la cooperación entre estos.

En otras palabras, en el liberalismo clásico se pedía al gobierno que respetara la forma del mercado y dejara hacer. Aquí, el dejar hacer se invierte para transformarse en un no dejar hacer al gobierno, en nombre de una ley del mercado que permitirá juzgar y evaluar cada una de sus actividades. De este modo, queda invertido el *laissez faire* y el mercado no es un principio de autolimitación del gobierno, es un principio que se vuelve contra él (Foucault, 2007, p. 286).

A modo de clausura

Finalmente, se puede entrever de qué manera la *gubernamentalidad* ha pasado del dominio sobre las almas a partir del gobierno pastoral, a una gubernamentalidad neoliberal, que domina y explota la vida de hombres y

mujeres en todo su esplendor.

De igual manera, es importante mencionar cómo los métodos, tácticas y técnicas que se utilizaron desde la Edad Media hasta la Contemporánea, fueron mutando en un conjunto de disciplinas para el dominio de la población —y no únicamente de los que se encontraban en contexto delictivo, sino todos, absolutamente todos—, a tal punto de excluir, marginar y pauperizar a todo aquel que no es productivo.

En definitiva, se pasó de dominar el alma a dominar el cuerpo, para finalmente dominar el alma y el cuerpo, a través de la seducción del mercado, la explotación mediante el trabajo, las políticas económicas, los ideales de la vida moderna y las distopías que se hacen realidad.

Referencias Bibliográficas

- Agamben, G. (2003). *Homo Sacer I. El poder soberano y la Nuda vida*. Valencia: Pre-Textos.
- Castro- Gómez, S. (2005). *La postcolonialidad explicada a los niños*. Popayán: Universidad del Cauca, Universidad Javeriana.
- Escobar, A. (1998). *La invención del Tercer Mundo: construcción y deconstrucción del desarrollo*. Bogotá: Editorial Norma.
- Foucault, M. (1992) *La vida de los hombres infames. Ensayos sobre la desviación y dominación*. Madrid: La piqueta.
- Foucault, M. (1996). *Seguridad, territorio, población*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, M. (1998). *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, M. (1986). *Historia de la sexualidad. 1-la voluntad de saber*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- Foucault, M. (2007). *Nacimiento de la biopolítica*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Hardt, M., y Negri, T. (2000) *Imperio*. Cambridge. Massachusetts: Harvard University.
- López-Guzmán, J. A. (2020). Estado penal y dominio sobre la vida. *Vorágine Revista Interdisciplinaria de Humanidades y Ciencias Sociales*, 2(3), 27-38. Recuperado de: <https://www.revistavoragine.com/estado-penal-y-dominio-sobre-la-vida>

CAMILO SERNA ECHEVERRI

El Jardín de los senderos
que se bifurcan: El tiempo
y nuevas morfologías narrativas

**IX SEMESTRE DE LICENCIATURA EN FILOSOFÍA
UNIVERSIDAD TECNOLÓGICA DE PEREIRA
camilo.serna@utp.edu.co**

Resumen

En el siguiente texto se busca exponer dos morfologías narrativas presentes en el cuento de Borges titulado *El jardín de los senderos que se bifurcan*, a través de dos concepciones de tiempo alternativas a la idea del tiempo sucesivo. Inicialmente se harán unas anotaciones breves de la idea del tiempo sucesivo y de algunas paradojas que surgen al momento de explicarlo. Después de ello, se expondrán dos morfologías narrativas que sugiere el cuento mencionado a partir de la concepción nietzscheana del eterno retorno y de la interpretación que hace Deleuze del tiempo que se bifurca.

Palabras clave: Tiempo, eterno retorno, bifurcación, morfologías narrativas.

Abstract

The next text seeks to expose two narrative morphologies present in the Borges story called *The garden of forking paths* through two alternative conceptions of time to the idea of successive time. Initially, brief annotations will be made of the idea of successive time and of some paradoxes that arise at the time of explaining it. After that, two narrative morphologies suggested by aforementioned story will be exposed, based on Nietzsche's conception of the eternal return and Deleuze's interpretation of the time that forks.

Keywords: Time, eternal return, bifurcation, narrative morphologies.

De manera divergente y con una imaginación casi sin límites, yace en la ficción borgiana una profunda resonancia de la filosofía. Sin atreverse a calificarse como un sacerdote del saber, el escritor extrae de la historia de la filosofía todo un material para construir ficciones, dar apertura a nuevos mundos insospechados y para retratar la ficción que somos o reinventar aquello que creemos ser. De la metafísica y la ontología a la literatura y la ficción, se funda un movimiento creativo que tiende un puente entre la filosofía y el arte.

En el presente texto expondremos inicialmente unas breves anotaciones que algunos filósofos han hecho de la idea del tiempo sucesivo que ha dominado en cada uno de nosotros, así como en las estructuras narrativas de occidente. Lo anterior, porque siempre que se reflexiona sobre el tiempo sucesivo surgen todo tipo de paradojas; Borges es un escritor que no las desconoce y que ya se ha mostrado en algunos relatos como un escéptico que considera que todo conocimiento es imposible. La proximidad de Borges con la filosofía lo ha conducido a crear relatos en donde la concepción del tiempo de diferentes filósofos está presente. Como alternativa a este tiempo sucesivo, no exento de paradojas, el escritor ha creado relatos en donde el tiempo rompe con principios lógicos que rigen nuestro pensamiento y, simultáneamente, dan apertura a nuevas estructuras narrativas. En el siguiente escrito pretendo exponer dos morfologías narrativas que se presentan en *El jardín de los senderos que se bifurcan* a través de dos concepciones de tiempo alternativas al tiempo sucesivo.

Desde épocas remotas, en donde las civilizaciones fijaban las horas y los días a través del recorrido periódico del sol, el tiempo estuvo sometido al espacio recorrido. Este tiempo que se encontró sometido a dicho tipo de medición, indujo a filósofos como Hume a pensar acerca de su intrincada naturaleza, así como sobre la infinita divisibilidad del tiempo y el espacio. Al respecto de ello concluyó que el tiempo debía ser sucesivo, puesto que de ese modo se manifiestan las ideas en la mente: tras una idea que desaparece, otra idea, subsiguientemente, aparece.¹ Añadió, además, que el tiempo no puede ser divisible hasta el infinito, puesto que en esa medida habría eventos que coexistirían. En caso de que el tiempo no se pudiese dividir en partes y que cada momento – en tanto que sucede a otro– no fuese singular e indivisible, habrían infinitos momentos que cohabitarían. Si el tiempo no se presentara como indivisible y sucesivo, habría que decir, por ejemplo, que el año 1737 coincidiría con el año 1738. De tal modo que el tiempo para poder ser sucesivo y no caer en una contradicción debe poder ser reducido a una unidad mínima la cual designe el presente: el instante.

¹ Hume deriva la idea del tiempo a través de la sucesión de nuestras percepciones. Así como adquirimos la idea del espacio por medio de la disposición sucesiva de objetos, asimismo se forma la idea de tiempo a partir de la sucesión de las impresiones e ideas. Según se sigan estas percepciones con mayor o menor rapidez, nos formamos la idea de una duración más larga o corta. Solo allí donde tenemos percepciones sucesivas adquirimos la idea del tiempo.

Podemos pensar en ese tiempo sucesivo y lineal; del tiempo en donde el pasado ya fue, el futuro aún no es y el presente es. Son bien conocidas las paradojas suscitadas por San Agustín respecto a este tiempo:

¿Qué es entonces el tiempo...? Si nadie me plantea la cuestión, lo sé. Si quisiera explicarla a quien la plantea, no lo sé. No obstante, digo sinceramente que sé que, si nada transcurriese, no habría tiempo pasado y que, si nada sobreviniese, no habría tiempo futuro y que, si nada existiese, no habría tiempo presente. Por lo tanto, esos dos tiempos, el pasado y el futuro, ¿cómo son, desde el momento en que el pasado, por una parte, ya no existe, y el futuro, por otra, todavía tampoco? El presente, por el contrario, si siempre existiese como presente y no pasase a pasado, ya no sería tiempo sino eternidad. Por lo tanto, si resulta que el presente, para que sea tiempo, pasa precisamente a pasado, ¿cómo podemos decir que existe aquello cuya razón de ser es dejar de ser, de lo que se deduce que no podemos decir que exista tiempo, de no ser porque tiende a no existir? (2010, p.560).

Surge aquí una doble paradoja: si lo único realmente existente es lo que es – a saber, el presente–, no cabe pensar en la existencia del tiempo, sino en algo superior, en la eternidad; o si cabe pensar en el tiempo, ese presente tiene que suceder y pasar a ser pretérito, pero en tal caso ¿cómo explicar que su razón de ser está en dejar de ser, de modo que solo podemos decir de él que existe cuando tiende a no ser? Esta última paradoja suscitada por San Agustín responde a este tiempo en donde aquella menor fracción concebible (el instante) es incesantemente devorada por otro instante. Quedamos de este modo perplejos ante una aporía que no parece tener salida: ¿Cómo explicar el tránsito del presente al pasado?

La perplejidad y obsesión que suscita el tiempo en Borges ha dominado un espacio en las divagaciones desde Heráclito, Zenón, San Agustín hasta filósofos contemporáneos como Deleuze. Lleno de aporías y paradojas el pensamiento se ha encontrado en una encrucijada cuando trata de atribuirle una explicación unívoca. Quizás lo mejor es no hacer más elucubraciones sobre el tiempo, aceptar las aporías como producto de un pensamiento dislocado que cuando se piensa a sí mismo entra en crisis y lo único que demuestra es lo fútil que es pensar. Y no obstante, en medio de cada acto de esta vida maquina todos nos vemos dominados por la fuerza implacable del tiempo que dirime cada una de nuestras rutinas; o en medio de aquellos momentos de desesperanza en donde se asoman las arrugas y los órganos empiezan a fallar existe el presentimiento de que quizás estamos hechos de tiempo. Estos pensamientos nos hacen sentir que somos presa del tiempo y que pertenecemos a él. Y este sentimiento nos induce a pensar en un cuento de Borges en cuyo tiempo narrativo la paradoja y la contradicción domina cada acto, diálogo y monólogo de los personajes.

El jardín de los senderos que se bifurcan es un relato cuyo desenlace ya viene premeditado por un plan que se

anuncia desde el inicio. En medio del estrépito de la guerra, un espía asiático enviado por Alemania a Inglaterra debe encontrar alguna manera de informarle a su jefe dónde se encuentra la artillería inglesa que pretende en pocos días bombardear Alemania. Hacia el final del relato todas las decisiones y las contingencias del camino conducen a que el asiático asesine a Stephen Albert, el mismo nombre de la ciudad en donde se encuentra localizada la artillería inglesa. Toda una travesía para ejecutar este plan conducirá al asiático por un laberinto creciente e infinito hecho de tiempo como lo está hecho él y Stephen Albert.

1. Tiempos narrativos alternativos en *El Jardín de senderos que se bifurcan*

1.1. Eterno retorno

En un momento de este relato Stephen Albert le muestra un libro al espía asiático cuya autoría, coincidentalmente, es de su antepasado Ts' ui Pên. El inglés le expone que cuando el antepasado del espía dijo que iba a retirarse a hacer un laberinto que fuese esencialmente infinito y escribir un libro, se estaba refiriendo a que aquel laberinto no era más que el mismo libro: un laberinto de símbolos o un invisible laberinto de tiempo. El asiático queda por un momento estupefacto y en medio de un monólogo interior piensa:

Antes de exhumar esta carta, yo me había preguntado de qué manera un libro puede ser infinito. No conjeturé otro procedimiento que el de un volumen cíclico, circular. Un volumen cuya última página fuera idéntica a la primera, con posibilidad de continuar indefinidamente (Borges, 2013, p.153).

Este pasaje nos indica la posibilidad de un tiempo circular que ya ha sido mencionado por Borges en *La nueva refutación del tiempo* y que se asemeja a la idea de eterno retorno de Nietzsche. La concepción del tiempo que revela el eterno retorno la podemos situar en un capítulo clave de *Así habló Zaratustra*. En el capítulo *La visión del enigma* Nietzsche retrata por medio de una metáfora lo siguiente:

¡Mira ese portón! ¡Enano!, seguí diciendo: tiene dos caras. Dos caminos convergen aquí: nadie los ha recorrido aún hasta el final. Esta larga calle hacia atrás: dura una eternidad. Y esa larga calle hacia adelante –es otra eternidad. Se contraponen esos caminos: chocan derechamente de cabeza: –y aquí, en este portón, es donde convergen. El nombre del portón está escrito arriba: ‘Instante’. Pero si alguien recorriese uno de ellos– cada vez y cada vez más lejos: ¿Crees tú, enano, que esos caminos se contradicen eternamente? (1972, p.226).

Nietzsche deja entrever inicialmente la concepción de un tiempo sucesivo y, por supuesto, lineal. Situándo-

nos en el portón, que es el instante (el presente), alcanzamos a ver que hay dos calles que parten de allí. Una calle parte hacia atrás (el pasado) sin ningún límite ni fin; mientras que la otra calle parte hacia adelante (el futuro), exenta también de algún límite. Ambas calles sin fin son infinitas. Tanto el pasado como el futuro son eternos. Ante un instante ya acontecido, aunque nos lo imaginemos muy lejano, siempre habrá otro momento pasado aún más distante. Y asimismo con el futuro, siempre habrá un instante aún por venir mucho más remoto de lo que nos imaginamos. Sin embargo, tanto pasado como futuro parten del instante, y chocan allí para contradecirse.

No obstante tal concepción del tiempo lineal puede cobrar otra interpretación al considerar la doble eternidad del tiempo (del tiempo pasado y futuro). Si consideramos que detrás del instante yace una eternidad, esto significa que todo lo que pueda ocurrir ya ocurrió alguna vez. De igual manera, si hacia delante se extiende un camino infinito, todo lo pasado aún está por ocurrir. Bajo esta concepción del tiempo solo cabe pensar que si el futuro y el pasado son concebidos eternamente, ambos tiempos constituyen el tiempo total.

En esta concepción del tiempo es en donde se revela el eterno retorno. Es por ello que en el anterior fragmento citado Nietzsche agrega que: “Todas las cosas derechas mienten, murmuró con desprecio el enano. Toda verdad es curva, el tiempo mismo es un círculo”. (1972, p.226). El tiempo deja de ser considerado como una línea recta en donde el pasado precede al presente y el futuro le sucede al presente y ahora es considerado como un círculo. Se presenta de este modo porque tanto el pasado como el futuro se encuentran fundidos en el instante. Todo aquello que alguna vez ocurrió va a volver a ocurrir y todo aquello que está por venir ya ocurrió en el pasado. El futuro se encuentra ya fijado de antemano, como el pasado se encuentra abierto al futuro.

Cuando el lector se enfrenta ante un texto cuyo tiempo narrativo es sucesivo la narración tiene unos límites: el principio y el fin. El desenvolvimiento de la lectura se inscribe en unos signos escritos que ya se han fijado como huellas en su memoria, en el acto mismo de leer y en la expectativa de unos signos que cierren la narración. Cada momento mencionado supone el pasado, el presente y el futuro del lector que se ha dejado atrapar por una obra. En este tipo de relatos está asegurado para el lector una entrada y una salida que culmina en horas, días o meses.

Por medio de esta concepción del tiempo que nos propone Nietzsche podemos situarnos en una estructura narrativa en donde cada instante de la narración retorna sobre sí mismo. Este tipo de libros hacen pensar al asiático en un volumen circular como *Las mil y una noches*. Allí Shahrazad relata en mil y una noches varias historias con el riesgo de llegar a la noche en la que se refiere y continuar relatando nuevamente e indefinidamente las historias que ya había narrado.

Si pensamos en un tiempo de narración cíclico el principio y el fin se confunden, al igual que el pasado y el futuro se confunden – o funden –, en el instante. El desenvolvimiento de su lectura se concentra en el acto mismo de leer. La actualidad del lector se enmarcaría en unos signos, cuyas huellas que dejan en su memoria, son a su vez la expectativa de los signos que van a cerrar la obra. Todo aquello que ya acaeció en el relato está por ocurrir y todo lo que está por ocurrir ya aconteció. En este tipo de tiempos narrativos el lector queda atrapado en una lectura infinita y sin salida.

1.2. Tiempo que bifurca

Después de sumirse en una divagación sobre este libro, el asiático se detiene en el epígrafe en el que está escrito: “Dejo a los varios porvenires (no a todos) mi jardín de senderos que se bifurcan” (Borges, 2013, p.153). Esta anotación lo conduce a pensar en un tiempo distinto al sucesivo y circular, en un tiempo que se bifurca. Como es natural en toda estructura narrativa el tiempo se nos presenta sucesivo. Quizás porque ese mismo tiempo es el que marca el tictac de nuestro reloj de pulsera que domina y marca el ritmo de nuestras rutinas. Nos acostumbramos y familiarizamos a seguir la marcha de un tiempo en donde cada acto y elección abren y cierran infinitas posibilidades de ser. Al decidir nos sumimos en el riesgo de que otras posibilidades de ser mueran y no vuelvan a retornar; como también muere cada yo, todo aquello que pudimos ser y no somos. En la ficción como en la vida misma nos situamos como protagonistas del mundo y de nosotros mismos. El hombre se cree poseedor de un guion: cada palabra, cada gesto y todos sus actos dirimen una historia cuyo centro y motor es su libre arbitrio. No obstante, esta obra a la cual accede el antepasado de Ts’ui Pên lo lleva a pensar en una ficción que quebranta toda idea de tiempo sucesivo, así como el principio de no contradicción. En este libro todas las posibilidades y alternativas ocurren simultáneamente; se crean diversos porvenires que proliferan y se bifurcan. En el relato se evoca este carácter contradictorio a través del siguiente ejemplo:

Naturalmente hay varios desenlaces posibles: Fang puede matar al intruso, el intruso puede matar a Fang, ambos pueden salvarse, ambos pueden morir, etcétera. En la obra de Ts’ui Pên, todos los desenlaces ocurren; cada uno es el punto de partida de otras bifurcaciones. Alguna vez, los senderos de ese laberinto convergen: por ejemplo, usted llega a esta casa, pero en uno de los pasados posibles usted es mi enemigo, en otro mi amigo (2013, p.154).

Esta estructura narrativa nos hace pensar en un tiempo plural y paralelo en donde simultáneamente todas las elecciones del personaje son posibles. En medio de todas aquellas elecciones e infinitas posibilidades de ser no

hay ninguna de ellas que mueran en la narración. Fang puede cobrar infinitas vidas e infinitos destinos. Atestiguamos en este relato un tiempo que viola el principio de no contradicción al que ya los antiguos se aproximaban por medio de la paradoja de los futuros contingentes.

La paradoja de los futuros contingentes es retratada con la siguiente situación que expone Deleuze:

Si es «verdad» que una batalla naval «puede» producirse mañana, cómo evitar una de las dos consecuencias siguientes: o bien lo imposible procede de lo posible (pues si la batalla tiene lugar, ya no puede ser que no tenga lugar), o bien el pasado no es necesariamente verdadero (pues la batalla podía no tener lugar) (1987, p.176).

Según Deleuze, esta paradoja, considerada a menudo como un sofisma, hace notorio, sin embargo, cómo el pensamiento es incapaz de pensarse a sí mismo cuando se pregunta por la naturaleza del tiempo. En este caso se evidencia que cuando nos preguntamos por el paso del futuro al pasado se nos arruina el principio de no contradicción. Si la batalla no tiene lugar no podemos evitar que se contradiga con lo que se dijo en el pasado (la batalla puede tener lugar). De tal modo que tendríamos que afirmar que lo imposible procede de lo posible o que lo que se dijo en el pasado no es necesariamente verdadero.

Al respecto de esta paradoja, Deleuze continúa su elucubración sobre el tiempo y rescata lo dicho por Leibniz. Para este último filósofo, según Deleuze (2008), no se trata de que de lo posible nazca lo imposible, sino que de lo posible sale lo imposible². El término compossibilidad hace referencia a que solo ciertas posibilidades se pueden articular o actualizar con otras posibilidades en solo un mundo de los tantos que puedan existir. En esa medida podemos afirmar que lo posible y lo imposible pueden ocurrir simultáneamente, salvo con la excepción de que ocurren en mundos distintos. La aporía quedaría de este modo solucionada. Si el día de hoy digo que mañana puede ocurrir una batalla naval, en el futuro podría acontecer o no. No obstante, ambas posibilidades ocurren en mundos distintos. El mundo en donde acontece la batalla naval sería imposible con el mundo en donde esta batalla no acaece. Esta noción de imposibilidad hará posible aquella “benigna” sentencia de Leibniz de la que Voltaire satirizó y ridiculizó³: vivimos en el mejor de todos los mundos posibles.

A pesar de esta aparente solución de Leibniz se sospecha que el filósofo nos oculta algo, tal vez un extraño y retorcido juego moral. Es por ello que Deleuze reinventa esta noción de imposibilidad. Para él no hay ningún

2 En el capítulo titulado Las potencias de lo falso de la obra titulada *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2* Deleuze expone la respuesta que da Leibniz a la paradoja de los futuros contingentes.

3 En la obra *Ensayo de Teodicea. Acerca de la bondad de Dios, la libertad del hombre y el origen del mal* Leibniz se ocupa de un argumento central: vivimos en el mejor de todos los mundos posibles. Esta afirmación será sometida a una profunda crítica por Voltaire en su obra titulada *Cándido o el optimismo*.

otro mundo que este, en el que estamos inmersos. En este mundo, tal como lo experimentamos ingenuamente, de lo posible no sale lo imposible ni tampoco la imposibilidad de diferentes mundos.

Esta bella noción de imposibilidad y composibilidad permea y domina cada decisión, cada acto y cada encuentro del asiático con otros personajes. La morfología narrativa de este cuento hace que se comprenda fácilmente el relato porque está diseñado por medio de una secuencia sucesiva del tiempo. La historia realmente es muy sencilla y, aunque el plan que lleva a cabo el espía no es anunciado sino hasta el desenlace de la historia, todos los indicios de este plan se manifiestan con claridad en el cuento. Comprendemos que su plan se lleva a cabo por una suerte de motivaciones, decisiones, objetos y contingencias. Primero, hay un indicio objetual: el revólver con una bala; segundo, la motivación de su plan se debe a que quiere enorgullecer a su jefe que tiene poco estima por los de su raza; tercero, se presenta una contingencia que es ya casi una victoria para el asiático (justamente cuando él toma el tren, el capitán Madden por cuestión de segundos no consigue abordarlo). Esta pequeña serie de indicios nos señalan el éxito del plan premeditado al inicio. Podemos decir que si faltase uno de ellos, Alemania hubiese sido bombardeada por la artillería inglesa. La noción de composibilidad cobra un sentido fundamental cuando entendemos que cada uno de estos indicios- o posibilidades-, se encuentran actualizadas o articuladas entre sí de tal modo que su encadenamiento nos permite desarrollar una historia en donde el asiático es el enemigo y asesino de Stephen Albert. Sin embargo, también podemos pensar que si faltase uno de estos indicios la composibilidad de la historia sería diferente. Tal como Albert se lo expresa al espía:

El jardín de senderos que se bifurcan es una imagen incompleta, pero no falsa, del universo tal como lo concebía Ts'ui Pên. A diferencia de Newton y de Schopenhauer, su antepasado no creía en un tiempo uniforme, absoluto. Creía en infinitas series de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos. Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca todas las posibilidades. No existimos en la mayoría de esos tiempos; en algunos existe usted y no yo; en otros, yo, no usted; en otros, los dos. En éste, que un favorable azar me depara, usted ha llegado a mi casa; en otro, usted, al atravesar el jardín, me ha encontrado muerto; en otro, yo digo estas mismas palabras, pero soy un error, un fantasma (2013,p.155-156).

Lo que complejiza la historia y le da un carácter renovador es la morfología narrativa del libro que se sugiere en este relato. El tiempo sucesivo en el que se desarrolla la historia nos muestra una línea de sucesos que se encadenan en un pasado, un presente y un futuro. Al respecto del anterior pasaje, Deleuze va a afirmar que aquí se encuentra la respuesta de Borges a Leibniz. Para el literato la línea del tiempo es una línea que no cesa de bi-

furcarse, pasando por presentes imposibles y pasados no necesariamente verdaderos. Si, de repente, esta línea es fragmentada, estalla en pedazos, se bifurca hacia todas las direcciones ¿no nos cabe pensar en el destino de otra narración cuya linealidad del pasado, el presente y el futuro desaparece? ¿Quizás en una narración en donde la composibilidad y la imposibilidad de los instantes nos confieren destinos simultáneos y divergentes como la existencia o inexistencia de Albert y el asiático, su enemistad o amistad?

Esta otra estructura narrativa permite imaginar infinitos modos de ser del personaje e infinitas aventuras insospechadas que se abren ante una nueva manera de concebir el tiempo de la narración. Dicha forma de concebir el tiempo indica que la morfología narrativa que aquí se propone responde a un tiempo de carácter esencialmente rizomático. Cada instante no sigue un orden cronológico, sino que tiene un principio de heterogeneidad y conexión: cada punto del rizoma o cada instante puede ser conectado con cualquier otro. La línea del tiempo, como afirma Deleuze, puede pasar por cualquier presente imposible y por cualquier pasado no necesariamente verdadero.

En este tipo de lecturas cuyo tiempo narrativo se bifurca, no nos hacen pensar en un principio y en un fin, ni siquiera en aquellos volúmenes en donde ambos se confunden. El libro se escapa de toda adecuación circular o lineal. Es quizás un laberinto de símbolos o un laberinto de tiempo; también puede ser un libro que no tiene geografía. La linealidad del tiempo que se bifurca en todas las direcciones nos permite recrear ese libro contradictorio de Ts' ui Pên, en donde en el tercer capítulo muere el héroe y en el cuarto está vivo. La línea del tiempo puede retornar de un instante presente a un pasado que no fue necesariamente verdadero.

En esta clase de relatos nos son dados de antemano por el autor unos signos escritos que abarcan toda posibilidad y todo tipo de historias. Cuando el lector queda atrapado en este laberinto de símbolos las salidas pueden ser infinitas. El autor nos ha dispuesto de un libro cuya linealidad ha estallado, de una infinita serie de historias cuya composibilidad es ilimitada.

Por medio de estas dos alternativas de tiempos narrativos que nos ofrece *El jardín de los senderos que se bifurcan*, Borges nos invita a concebir dos nuevas morfologías narrativas. El tiempo circular nos hace pensar en un volumen circular e infinito en cuya narración el principio y el fin se confunden. Por otro lado, el tiempo que se bifurca da apertura a nuevas morfologías textuales de carácter rizomático que nos sugieren la posibilidad de abarcar infinitas historias. Ambas concepciones de tiempo extraídas de la filosofía hacen posible que el escritor pueda crear nuevos mundos jamás sospechados, nuevos mundos que invitan a que reinventemos toda aquella ficción que somos: ya no seres hechos de un tiempo sucesivo, sino de uno circular o rizomático. La ficción como la vida

se alimenta de cada uno de nosotros: de nuestra frustración y nuestra esperanza, del perdón y el olvido, de lo que nos une y nos separa, de todo aquello que quisimos ser y no somos ni podremos ser. También del tiempo, ese monstruo que nos devora y arrebatata, que en ocasiones nos castiga implacablemente con un destino en el que no hay camino en donde sea posible perdonar y olvidar, y en uno en donde la indulgencia de nuestros actos siempre puede ser perdonada y olvidada.

Referencias Bibliográficas

Agustín, S. (2010). *Confesiones*. Madrid: Editorial Gredos.

Borges, J.L. (2013). *Cuentos completos*. Barcelona: Penguin Random House.

Deleuze, G. (1987). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Ediciones Paidós.

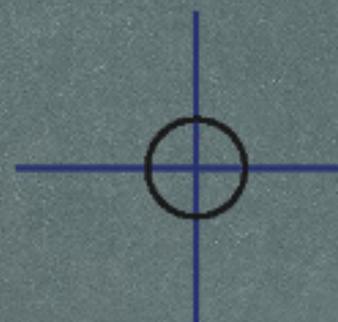
Fink, E.(1985). *La filosofía de Nietzsche*. Madrid: Alianza Editorial. S. A.

Hume, D. (1984). *Tratado de la naturaleza humana*. Madrid: Ediciones Orbis, S.A.

Nietzsche, F. (1973). *Así habló Zaratustra*. Madrid: Alianza editorial.

JUAN SALVADOR MENDIETA HERRERA

El ritmo como fundamental
de la crueldad *en irreversible*



ESTUDIANTE DE LICENCIATURA EN FILOSOFÍA
UNIVERSIDAD DEL VALLE
juan.mendieta@correounivalle.edu.co

Irreversible es un *film* francés producido y dirigido por Gaspar Noé en el año 2002. Esta película está protagonizada por Monica Bellucci (Alex), Vincent Cassel (Marcus), Albert Dupontel (Pierre) y Jo Prestia (La Tenia). Dicha película ha sido muy controversial debido a la escena central por la que se desarrolla la trama del *film*, a saber, la escena en la que Alex es violada brutalmente por La Tenia en un túnel rojo. Sin embargo, cabe resaltar que el contenido, la forma en que se filmaron las escenas y por su parte, la banda sonora que las acompaña, son tema de mucho interés *estético* para la audiencia. Por ese motivo, en el presente texto se pretende analizar el *ritmo* y el *ritmo musical* en el que se realizan las tomas de dichas escenas, con el fin de mostrar el carácter sensible que tiene el largometraje en sí. Para ello, se tendrá en cuenta un elemento crucial dentro de la estética de Antonin Artaud: el grado de *crueledad* que tiene cada uno de esos elementos del ritmo dentro de esta producción de Gaspar Noé. En ese orden de ideas, se desarrollará el concepto de ritmo¹ (I), posteriormente se definirá el concepto de *crueledad* en Artaud (II), luego se determinará la relación de estos conceptos dentro de *Irreversible* (III) para, finalmente, concluir (IV) que el ritmo es el elemento primordial en el *film* el cual se da en un alto grado de intensidad consiguiendo que el espectador sea afectado sensiblemente.

PALABRAS CLAVE: ritmo, crueledad, estética, Artaud, sensibilidad.

ABSTRACT

Irreversible is a French film produced and directed by Gaspar Noé in 2002. It features Monica Bellucci (Alex), Vincent Cassel (Marcus), Albert Dupontel (Pierre) and Jo Prestia (La Tenia). This *film* has been very controversial due to the central scene by which the film's plot unfolds, namely the scene in which Alex is brutally raped by La Tenia in a red tunnel. However, it should be noted that the content, the way in which the scenes were filmed and the soundtrack that accompanies them are of great aesthetic interest to the audience. For this reason, in this text we intend to analyze *the rhythm* and *the musical rhythm* in which the scenes are shot, in order to show the sensitive nature of the feature film itself. To this end, a crucial element in Antonin Artaud's aesthetics will be taken into account: the degree of cruelty that each of these elements of rhythm has in this production by Gaspar Noé. In this respect, the article will develop the concept of rhythm (I), then it will define the concept of cruelty in Artaud (II), later it will determine the relationship of these concepts within *Irreversible* (III) to finally conclude (IV) that the rhythm is the primordial element in the film which is given in a high degree of intensity getting the viewer to be sensitively affected.

1. Ritmo dentro de la concepción de Georg Lukács.

(I) EL RITMO EN GEORG LUKÁCS:

Para el desarrollo del presente texto se tendrá en cuenta el tomo uno “La peculiaridad de lo estético” del libro *Estética* de Lukács. Empero, es claro que dentro de dicho tomo se tuvo en cuenta el apartado sobre el *ritmo* contenido en capítulo cuatro “Formas abstractas del reflejo estético de la realidad”. Ahora bien, Lukács realiza un análisis detallado del concepto del *ritmo* dentro de la estética. En primera instancia, parte del hecho de que el ritmo se da por medio de dos manifestaciones, a saber, por medio de “elementos de la rítmica de la naturaleza circundante del hombre” (Lukács, 1966, p. 266), y por medio de un acto en el propio ser humano, un acto formado en el hombre somáticamente, en este caso habla de procesos como la respiración. Lukács al hablar sobre el primero de los casos, hace referencia a los ciclos día-noche y las temporadas en el año. Añade que, durante cierto tiempo, el hombre primitivo relacionaba elementos rítmicos en conexión con estos eventos naturales y externos a él. Sobre los segundos procesos, Lukács menciona que tienen cierta influencia en el comportamiento del ser humano; puesto que por mucho tiempo se realizaron de manera inconsciente, luego hace referencia a que en la medida en la que el hombre realiza determinadas tareas, éstas se hacen mucho más fáciles si se realizan rítmicamente.

Por otra parte, para Lukács después de la realización constante de un acto, éste se convierte en un hábito motor, dicho proceso consigue que el ser humano o el animal realice acciones rítmicas de manera automática. En ese orden de ideas, lo ejemplifica con el acto de volar en los pájaros o el caminar, en cada uno de estos casos se realizan cierto tipo de ritmo determinado. No obstante, hasta ahora Lukács sólo ha realizado el análisis del ritmo desde una perspectiva natural. Pero, entonces, ¿el ritmo no se puede dar de una manera consciente? ¿Cuál sería su primera forma de realizar el ritmo fuera del mundo natural desde Lukács? En el trabajo se realizaría de manera consciente el ritmo. Una forma en la que se realiza un trabajo es por medio de la ejercitación, en esta se llevan a cabo dos procesos; uno más fuerte que otro. Para comprender esto mejor, Lukács propone los siguientes ejemplos: “elevación y caída, golpe y arrastre, extensión y contracción, etc.” (Lukács, 1966, p. 270), de acuerdo con estos ejemplos básicos, propongo uno para explicitar en profundidad esta característica del trabajo. Teniendo en cuenta estas concepciones podría imaginarse que, a la hora de realizar un trabajo o un acto como tal, existen dos “fuerzas”. Cuando entramos a una habitación cerrada dentro de la primera acción, es decir, al intentar abrir la puerta,

levantamos la mano para mover la perilla. Al levantar la mano, se realiza un acto de esfuerzo y al mover la perilla otro. Así cuando soltamos la perilla, descansa la mano para luego abrir la puerta y soltarla, dejando nuestro brazo en reposo, siendo este último un acto más débil con respecto al de levantar la mano.

Otra característica o diferencia que presenta el ritmo desde estos modos, es la siguiente en palabras de Lukács:

La diferencia entre esa ritmización por el trabajo y la «natural» que se da en la vida de los animales (y de los hombres) consiste, subjetivamente, en que esta última se desarrolla de un modo plenamente espontáneo, sin consciencia refleja, porque constituye un elemento orgánico innato de la existencia animal (o humana), mientras que la primera es en cada individuo resultado de un proceso de ejercitación. (1966, p. 271)

La diferencia tajante entre una característica determinada en una obra artística², la cual quizá se deba también a la intención inicial uo el propósito fundamental que tenga el autor o autora de la obra, es la manera o el modo en el que se emplea. Así, una se realiza con total naturalidad y espontaneidad, frente a otra que se realiza por medio de un hábito costumbre, haciéndolo algo adquirido y no con tintes innatos.

Todo este breve compendio de modos y usos en esta terminología se realizó con el fin de comprender un poco o darle mayor sentido a la explicación central sobre lo que es el ritmo y lo que nos compete del mismo dentro de nuestro análisis de la película *Irreversible*. El ritmo tiene una de las primeras consideraciones dentro de la estética para Lukács cuando enuncia:

El carácter estético del ritmo no se presenta en la cotidianidad del hombre primitivo sino en la medida en que un tipo de trabajo, por disminuir relativamente el gasto de energía y producir al mismo tiempo mejores resultados, suscite placenteras sensaciones de alivio, de dominio de sí mismo y del objeto, desencadenando así una autoconsciencia del proceso de trabajo (1966, p. 273).

El carácter estético que posee el ritmo, se da en la medida en la que trasciende de lo básico, de una cuestión natural o meramente de trabajo, en que el sujeto que realiza algún acto tiene preferencias en una cosa por sobre otra. Por ejemplo, vemos que un pintor determinado escoge una gama de azules en lugar de amarillos a la hora de plasmar en su pintura sentimientos como la melancolía, la tristeza, serenidad, etc. Otra característica estética que posee el ritmo se da cuando genera sensaciones similares a las que produce la realización de una obra artística: como un alivio o desconsuelo. Aunque en cierta medida el arte debe cumplir con esta característica, produciendo

2. Ya sea el ritmo, la fotografía, el manejo de las sombras, uso de colores, etc

sensaciones más chocantes, como se verá posteriormente.

Por otro lado, el ritmo se da en un espacio definido, así como en un momento concreto. Lukács, destaca esta relación entre el espacio y el tiempo presente en el ritmo dentro de la composición de la *danza*. Para él, es importantísimo, ya que esta característica produce una sincronía entre el *ritmo de la música* con el *ritmo del cuerpo o el movimiento* del sujeto que realiza la danza. Este apartado será primordial para el análisis de la película.

Otro aspecto relevante en el ritmo para el análisis que se llevará a cabo en este texto, es que el ritmo es capaz de transmitir sensaciones. A lo largo del tiempo, desde los momentos en el que el hombre primitivo hacía actos rítmicos, estos han cambiado y evolucionado. Aunque conserva su forma original y simple, esta forma sencilla se encuentra cargada de emociones, el ritmo es capaz de transmitir o desvelar emociones en un sujeto. Sobre la transmisión en el ritmo de las emociones, Lukács dice:

Hemos hablado ya del despertar de alegría y autoconsciencia por el alivio del esfuerzo físico que conlleva el ritmo originario en el trabajo; y los más simples hechos de la vida —por ejemplo, el placer, a veces entusiasta, que se obtiene de los ritmos de la marcha, especialmente cuando se trata de masas— dan una iluminadora confirmación de esto. (1966, p. 287)

En ese sentido, pronto veremos, a modo de analogía, cómo el ritmo en determinados momentos en *Irreversible* es capaz de transmitir sensaciones. Estos son los elementos que considero relevantes del ritmo propuestos por Lukács para realizar el análisis del film *Irreversible*. Así, concluyo este primer apartado.

(II) CRUELDAD EN ARTAUD.

Para hablar de la crueldad desde Antonin Artaud, se tendrá en cuenta el capítulo siete, “El teatro y la crueldad” y el capítulo ocho, “El teatro de la crueldad” en su libro *El teatro y su doble*. En este texto, Artaud suele referirse constantemente a una forma específica de arte: el teatro, adoptando una postura crítica frente a ella. El autor comienza este capítulo problematizando el objeto del teatro en su momento. El teatro se dedica a mostrar banalidades y escenas íntimas que realmente no generan un verdadero efecto sensible en el espectador. El poeta francés, enseguida muestra una de las primeras características de lo cruel, es decir, el teatro busca “que no sea superado por los acontecimientos, que tenga en nosotros un eco profundo, y que domine la inestabilidad de la época” (Artaud, 2001, p. 95). Artaud busca un teatro que sea capaz de crear un verdadero efecto en el espectador, que lo desestabilice de un estado de perfección. Asimismo, busca un teatro que sea capaz de marcar al espectador

y cree una ruptura en la sociedad. Sobre este punto, Artaud añade:

Nuestra afición a los espectáculos divertidos nos ha hecho olvidar la idea de un teatro serio que trastorne todos nuestros preconceptos, que nos inspire con el magnetismo ardiente de sus imágenes, y actúe en nosotros como una terapéutica espiritual de imborrable efecto. (2001, p. 95)

En ese sentido, lo que primordialmente busca Artaud es un teatro capaz de crear un impacto en el espectador que sea permanente, que rediseñe elementos básicos dentro de nuestra caja de creencias y conceptos. Todo este tipo de descripción no se limita al teatro, también urge que se realice y se sigan estos elementos propuestos por Artaud en la escultura, pintura, largometrajes, cortometrajes, entre otras manifestaciones artísticas.

Posteriormente, Artaud contrapone el teatro psicológico³ contra el teatro cruel. Dicho teatro busca elementos de agitación en el público, busca que el público “explote” entre sí. El teatro cruel que propone Artaud presentará elementos con otras pretensiones. Este tipo de representación artística se basará en elementos de agitación que se asocien a la cotidianidad. Busca que el teatro sea una versión fidedigna de la realidad, que genere una sensación de mayor intensidad. Adicionalmente, Artaud dice que en la misma medida en la que se afectan los sueños por la realidad, la realidad es afectada por los sueños. Por esta razón, el aspecto cruel del teatro debe causar una sensación tan fuerte que sea capaz de hacernos despertar espiritual y sensiblemente. Sin embargo, es importante enmarcar lo central de la crueldad: “De ahí este recurso a la crueldad y el terror, aunque en una vasta escala, de una amplitud que sondee toda nuestra vitalidad y nos confronte con todas nuestras posibilidades” (Artaud, 2001, p. 97). La crueldad, es pues, elemento primordial dentro de la vitalidad⁴ del ser humano, por nuestra propia condición corpórea y la manera en que esta se confronta con cada aspecto de la vida misma. En ese sentido, y siguiendo la analogía que hacía Artaud en los primeros capítulos, donde hablaba sobre la peste, el teatro cruel debe actuar de igual manera, primero violentando la sensibilidad; empero, no debe arrasarse con toda vida como lo hace la peste, debe dejar algo vivo. El teatro, y el arte, deben dar lugar a la espiritualidad⁵ para que el espectador sea capaz de reflexionar.

Ahora bien, dicha crueldad no debe ser entendida simplemente con un acto violento o visceral. La crueldad debe darse por grados de intensidad. Así, el arte no debe darse siempre con sadismo, y para conseguir este elemento, donde se dé menos violencia y más intensidad se realiza por medio de gestos. Según Artaud esto se daría

3. En cierta medida es un teatro de la palabra.

4. Para Artaud, vitalidad hace parte de un elemento biológico, es decir, integra la corporeidad y los instintos del ser humano.

5. Espiritualidad entendida para Artaud como un elemento sensible, lo reflexivo y de conciencia.

de la siguiente manera:

Se advierte por lo tanto que ese lenguaje desnudo del teatro, lenguaje no verbal sino real, debe permitir, próximo a los principios que le transmiten su energía, y mediante el empleo del magnetismo nervioso del hombre, transgredir los límites del arte y de la palabra, y realizar secretamente, o sea mágicamente, *en términos verdaderos*, una suerte de creación total donde el hombre pueda recobrar su puesto entre el sueño y los acontecimientos (2001, p.105).

De acuerdo con lo anterior, el teatro por medio de elementos fuera de los verbales, como la *gestualidad*, la *música* y la *corporalidad* debe ser capaz de generar en el espectador un cambio que lo despierte dentro de la realidad ilusoria que se ha venido cultivando. Con todo esto, y de acuerdo con el propósito de este texto, considero que la crueldad desde Artaud como ya se acaba de repasar, será útil para ver con otros ojos *Irreversible*.

(III) EL RITMO EN *IRREVERSIBLE* COMO OBRA CRUEL

Desde mi perspectiva, *Irreversible* es una obra que cumple con los elementos de crueldad, y podría claramente hacer parte de una obra cruel desde la perspectiva de Artaud. Sin embargo, en este escrito quisiera destacar un aspecto en el que la mayoría de las personas no se fijan, puesto que se centran en la escena desde el minuto 39 hasta el 52, *El túnel rojo* (esta escena ha sido fuertemente criticada porque es objeto de una desgarradora violación). Este aspecto del que hablo es el ritmo en el resto de sus escenas, especialmente antes de *El túnel rojo*, pues en cada una de ellas ocurren sucesos que, acompañados del modo en que se enfoca a Marcus, la música y el ritmo, provocan diversos sentimientos, como confusión y ansiedad. Pero sobre este punto hablaré un poco más tarde, ahora mismo tendré en cuenta la obra cinematográfica en sí y detallaré ciertos aspectos de la escena controversial y base. Enseguida a ello, analizaré los otros aspectos de la obra.

Razones por las que *Irreversible* puede llegar a considerarse una obra cruel: en primer lugar, es verosímil, es decir, nos confronta con nuestra realidad, pero sin ser una copia exacta de esta. Esto lo podemos ver porque la película nos sumerge en un problema del cual ningún ser humano está exento, a saber, una violación. Sin embargo, la película no se centra en el mero hecho de la violación, de lo contrario, sería simplemente la reproducción de la realidad tal cual. El punto aquí es que la película está construida de tal manera que nos muestra este suceso de un modo mucho más intenso y profundo que como podría suceder en la vida real. Esto lo puedo afirmar porque con las escenas anteriores (*en exteriores del rectum, dentro del rectum, calles de París, un taxi*, etc.), con la banda sonora, los movimientos de la cámara, el performance, entre otros, el hecho central se configura de una manera más intensa. Cada uno de estos actos que anteceden a la escena central van configurando en el espectador una serie de

emociones y sensaciones que cargan de intensidad y expectativa por saber qué sucederá, por sentir la impotencia, la ira, angustia, y la sensación de desespero e inquietud que tiene Marcus, por ejemplo, o el suspenso que transmite la banda sonora. Todo y cada uno de estos detalles fundan una sobrecarga de emociones que finalmente es llevada a su punto álgido en la escena del túnel rojo.

Dichas sensaciones y demasía de emociones hacen que el espectador se encuentre siempre a la expectativa, con la intriga de querer saber lo que ocurrió. Además, se aprecia un elemento vital, y es la sensación chocante que le causa al espectador y ese deseo por saber, por cuestionarse sobre lo que pasó. Elementos primordiales en el teatro cruel para Artaud.

Otro aspecto a destacar en el desarrollo de la película y la confrontación con lo que tenemos es perceptible, por ejemplo, en la frase final de la película: “El tiempo lo destruye todo”, unida a la escena final donde la protagonista se encuentra en un parque, después de darse cuenta que estaba embarazada, nos lleva a pensar el hecho de una violación en un sentido mucho más profundo y desgarrador: a saber, que la ha despojado de la vida que tenía y que ésta ya no volverá a ser igual. Esta escena final es realmente lacerante porque libera en el sujeto su espiritualidad, que es la parte reflexiva en el espectador desde Artaud; ya que deja ver una gran problemática en la realidad y el verdadero resultado o las secuelas que deja en la persona afectada. Y no solo lo muestra, sino que sumándole la manera en la que está filmada la película⁶, permite que el espectador realmente sienta el dolor por el que pasó la protagonista.

Por otra parte, vemos que la película no manifiesta muchas palabras, pero el ritmo se configura aquí también con su relación con la corporalidad. En este aspecto se relacionan ambos aspectos tratados anteriormente; el ritmo y la crueldad. Si bien, para Artaud el teatro cruel se da por medio de la gestualidad, de un lenguaje de lo real. El film es muy acertado en este punto, puesto que integra ese aspecto en la crueldad junto con el ritmo, en un sentido relacionado con las capacidades que tiene el ritmo, con su capacidad de transmitir sensaciones. De la misma manera en que Lukács nos hablaba de la sensación que transmiten las marchas; así se aprecia la angustia de Marcus. En estos momentos se articula el ritmo del personaje con la música, el encuadre, la iluminación y colores dentro de cada escena. Asimismo, se nos muestra la escena de la violación con unos detalles particulares de la corporalidad que nos sensibilizan. Un ejemplo de esto es cuando la protagonista tiene la mano apoyada en

6. Las primeras escenas son sobre los primeros eventos posteriores a la violación, al momento exacto en el que encuentran a La tenia y Marcus cobra venganza. Después de esa escena va en regresión, mostrando cómo es que Marcus y Pierre dieron con el paradero del involucrado hasta la escena de la violación. Seguida de esta escena se muestran los momentos anteriores a la violación, hasta al final mostrar esa escena concluyente de la pérdida para Alex.

el suelo, tensionada, como si estuviera poniendo en ella toda la fuerza que le queda; y como si estuviera poniendo en ella toda la fuerza que le queda —símbolo de una dominación por parte del victimario. Esa sensibilidad se consigue en el espectador con cada una de las situaciones de ritmo que se ve en esta escena. Desde las primeras impresiones que tiene Alex al ver a La Tenia, sola en ese túnel, se logra ver la gestualidad y el miedo en todo su cuerpo, rápidamente la escena desde el encuadre se vuelve compulsiva hasta el punto en el que Alex es golpeada. Sus gritos, sus gemidos y llanto es lo único que se percibe de la obra, el ritmo pasa a ser calmado fuera de ella para darle protagonismo a sus sentimientos y sus sensaciones. El ritmo, la manifestación que hace de su cuerpo siendo violado se ve en la parte ya mencionada, cuando con sus últimos alientos apoya la mano con dolor. Las únicas fuerzas que le quedan a Alex se ven en la manera rítmica en la que su cuerpo expresa el dolor y el cansancio, además de la sensación de dominación. Finalmente, la escena termina mostrándonos a Alex sola, violada, casi que inerte y deshecha en el suelo.

No obstante, este no es el único aspecto que consigue un efecto sensible en el espectador. Desde mi perspectiva, es la manera en la que se presentan las escenas anteriores y posteriores que le dan mayor magnitud al hecho central. Todo esto por el ritmo de la película. Desde el inicio de la película Gaspar Noé predispone al espectador a una sensación de choque por la intensidad en la que muestra cierto tipo de elementos. Imágenes aleatorias, colores difusos, todo esto se presenta de una manera parpadeante acompañado de sonidos graves y sonidos distorsionados que asemejan la sensación de estar mareado. Esta combinación en el ritmo de sus imágenes, en el ritmo mismo del sonido, es lo que desde un comienzo genera una sensación de insatisfacción en el espectador, de lo cual ya hablábamos con Artaud. Estas imágenes y esta dinámica se repetirán en el periodo entre escenas, lo cual eleva la sensación de malestar y angustia en el espectador. Dicha técnica usada por Noé se hace muy fuerte desde un principio de la película y va bajando en intensidad hasta la escena de la violación.

Ahora bien, este no es el único aspecto donde el ritmo se combina con la crueldad. La escena *Dentro del rectum* la cual va desde el minuto 13 al 22, muestra cómo Marcus entra a un club gay sadomasoquista buscando a La Tenia. Esta escena es una de las más importantes para poder apreciar y percibir la angustia y la impotencia del joven. Marcus entra a este antro buscando al violador de su novia. Entra de una manera compulsiva, durante toda su búsqueda se escucha de fondo a su amigo Pierre llamándolo, buscando que Marcus se calme. El ritmo que toma esta escena es completamente turbio y se siente cómo Marcus, enfurecido buscaba al violador. La perspectiva del encuadre que nos deja Noé es directamente la de Marcus (elemento primordial para provocar empatía), se sienten los pasos agitados por la forma en la que la cámara sigue a Marcus, el ritmo de Marcus denota mucha ira,

desespero y si a esto se agrega la música y la ambientación del lugar, provoca más la sensación de desconfianza

Otra escena que permite que el espectador sienta la impotencia, ira y desespero de Marcus es la escena *Calles sombrías de París*. En esta escena están en busca de una prostituta la cual está vinculada, aparentemente, con La Tenia. Marcus y Pierre están siendo acompañados por dos sujetos los cuales parecen haberle brindado dicha información. Se desconoce quiénes son estos sujetos hasta unas de las siguientes escenas, siguiendo el orden cronológico inverso de la película. La forma en la que el camarógrafo sigue a los actores (corriendo con ellos) genera un ritmo que posibilita la sensación de impotencia en el espectador.

Todas las escenas que van hasta el momento de la violación se filman de una manera “agresiva”. Sin embargo, las escenas que van antes de la violación: *en la fiesta* (52’-64’), *en el metro* (64’-72’) y *en casa* (72’-87’) se filman con encuadres fijos, la película en sí cambia de ritmo, ahora es más calmada y suave, los colores en la ambientación de estas escenas y los diálogos son más amigables. Estos elementos no deben dejarse pasar por alto, pues permiten que nosotros, los espectadores, sintamos la calma que había antes de todo ese suceso, además de la impotencia que se genera en el espectador al saber que Alex tenía una vida tan tranquila y apacible.

(IV) CONCLUSIÓN

Irreversible es una obra que, con todo lo que consigue, en mi opinión es un gran logro para el séptimo arte. De tal modo, integra diversos aspectos para mostrar de manera verosímil una realidad dentro de toda sociedad, la violencia y violaciones constantes a las mujeres. Consigue tener tanto impacto en el espectador y despertar toda su reflexión porque integra muy bien elementos de ambiente, banda sonora, encuadre, diálogo, gestualidad y corporalidad, todos estos en armonía dentro del ritmo. Su ritmo y sincronía entre estos elementos varía dependiendo de cada una de las escenas y de su intencionalidad. Todo esto consigue chocar con lo que se tiene comúnmente, pues aún existen personas que no les dan suficiente importancia a casos inhumanos como una violación. Una vez se logra integrar dicho ritmo particular y propio en el film se desvela para el espectador una confrontación al respecto de todo elemento antepuesto a nosotros para conseguir atizar la espiritualidad de cada individuo, desde Artaud, este “despertar” aviva toda nuestra reflexión y sensibilidad. Finalmente, tengo que mencionar que, si hablé de ritmo en este escrito, y de cómo el ritmo se veía en lo micro (escenas, cambio de escenas, música, fotografía, etc.), desde lo macro, es decir, a la película como tal, Noé produjo una obra que en sí tiene un ritmo que varía y desde las primeras escenas antes de que se muestre la violación, el ritmo de la película es frenético y violento. Pero durante la violación ocurre un cambio, se da una pausa en el ritmo para darle prioridad a las sensaciones de Alex. Después

de la escena de la violación se muestran otras escenas con un ritmo diferente, un ritmo que denota calma y paz.

Con todo esto, quiero concluir que *Irreversible* es una gran obra cruel que lo consigue por medio de su ritmo, elemento que permite chocar el alma del espectador, empatizar con él. El ritmo es, pues, el factor central que la hace una obra cruel.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Artaud, A. (2001). *El teatro y su doble* (trad. Enrique Alonso y Francisco Abelendia). Barcelona: Edhasa.

Cassel, V. y Chioua, B. (Producción). Noé, G. (Dirección). (2002). *Irreversible*. (Película). Francia: Les Cinémas de la Zone y StudioCanal

García, E. (2013) *Del sistema cinematográfico y las violencias sociales. El caso del filme "Irreversible", de Gaspar Noé (Francia, 2002)*. Vol. 7 (edición 4) 699-718. Recuperado de: [http://www.dissoc.org/ediciones/v07n04/DS7\(4\)Garcia.html](http://www.dissoc.org/ediciones/v07n04/DS7(4)Garcia.html).

Lukács, G. (1966). *Estética. Vol. I La peculiaridad de lo estético*. (Trad. Manuel Sacristán). Barcelona: Ediciones Grijalbo.

TRADUCCIÓN
TRADUCCIÓN
TRADUCCIÓN

Traducción



JUAN CAMILO PERDOMO MORALES

Descartes et Pascal
Descartes y Pascal

ESTUDIANTE MAESTRÍA EN FILOSOFÍA
UNIVERSIDAD TECNOLÓGICA DE PEREIRA.
jcperdomomoraless@gmail.com

Victor Delbos (1862-1916) filósofo, historiador y catedrático francés y miembro de la Academia Francesa de Ciencias Morales y Políticas, de la Escuela Normal Superior y de la Sorbona, ha sido recientemente rescatado por la filosofía académica gracias a sus lúcidos cursos sobre filosofía moderna en los que destacan especialmente los de Spinoza, Malebranche, Schelling y Kant. Sus agudas enseñanzas sobre la modernidad siguen estando tan vigentes y actuales que sus textos deberían ser imprescindibles en las facultades de filosofía, verbigracia, la Sorbona o la Universidad de Copenhague han optado por recuperar poco a poco a Delbos, especialmente en lo que respecta a sus lecciones sobre Spinoza y Kant, pues si bien no legó un corpus filosófico plenamente establecido, su pensamiento ha sido tan relevante que ha influenciado en filósofos como Étienne Gilson, Maurice Blondel e incluso en Gilles Deleuze.

Este pequeño comentario de Delbos sobre Descartes y Pascal, sirve como introducción a un capítulo entero de su “Filosofía Francesa”, un análisis más detallado de ambos autores. Aunque breve, este comentario evidencia la preocupación de Delbos por examinar el objeto de la filosofía, la relación de ella con la ciencia y, por sobre todo, con el hombre. Para Jean-Louis Maissonhaute¹, quizás el mayor especialista y divulgador actual de la obra de Delbos, su pensamiento suele intentar establecer la función o el objeto de la filosofía que, muy a pesar de Pascal, no se enmarca en una clasificación positiva de las ciencias, sino en “una clasificación de problemas -o preguntas- filosóficos”. Según Maissonhaute “el espacio filosófico -de Delbos- se encuentra envuelto en el orbe de tres preguntas inseparables. ser, ciencia, acción”, revelando la profunda preocupación de Delbos por relacionar ciencia y filosofía práctica; dos ejes centrales en su obra.

Aunque es cierto que esta inquietud es evidente en textos como “La filosofía practica de Kant” o “El problema moral en Spinoza”, también puede encontrarse soslayadamente en la presente traducción. Con todo, Delbos es una figura que se ha abierto paso y ganado la merecida notoriedad que debió tener años atrás, siendo hoy un referente para nuestra comprensión filosófica de la modernidad. El breve texto que se presenta a continuación, que no logra ni si quiera a ser un opúsculo, es tan solo un abre bocas a su pensamiento.

1. Maissonhaute, J.L. (2015). Victor Delbos et la philosophie en *Revue de Métaphysique et de morales* Vol.4. Nº88. Pp. 463-468

Entre Descartes et Pascal il y a plus que des différences profondes de pensée atténuées en certains points par quelques accords et par une commune participation à l'esprit de la science nouvelle: il y a une différence saisissante de dispositions intellectuelles ou, pour mieux dire, d'états d'âme. - Chez Descartes la recherche est excitée et soutenue par une curiosité vive sans doute, mais toute de sang-froid cependant, par une curiosité qui se fraie sa voie régulière et presque inflexible, et que même l'exaltation momentanée d'une admirable découverte ne porte pas à se précipiter: chez Descartes le doute n'a pas d'angoisses; il est une méthode critique; il n'est pas une crise, et la certitude peu à peu conquise assure à la fois la possession de l'esprit par lui-même et la puissance de l'esprit sur la nature: la métaphysique intervient pour justifier la physique, et la morale du contentement intellectuel et de l'amour intellectuel de Dieu pour couronner, sans les dégrader, la morale et l'intégrité de l'existence naturelle. - Chez Pascal la curiosité déborde l'esprit de méthode; la puissance d'invention et de découverte brise les cadres de tout système; la recherche de la vérité est passionnée et impétueuse: elle ne se rattache pas seulement à un intense désir d'épuiser toutes les forces de l'esprit, mais elle se ramène avant tout sur l'homme et sur ce qui l'intéresse éminemment, sur le sens de sa nature qui est pleine de

Entre Descartes y Pascal hay más que profundas diferencias de pensamiento, diferencias, en algunos puntos, atenuadas por ciertos acuerdos o por tener en común el espíritu de la nueva ciencia; aunque hay una notable diferencia entre sus disposiciones intelectuales, es decir, entre sus estados de ánimo. En Descartes la curiosidad excita y sostiene la investigación, aunque es una curiosidad a sangre fría que, sin embargo, se abre un camino casi inflexible que, ni si quiera la exaltación momentánea de un descubrimiento notable, lleva a apresurar. Con Descartes la duda no tiene angustia, es un método crítico mas no una crisis, y la certeza, poco a poco conquistada, asegura la posesión misma del espíritu o el poder de este sobre la naturaleza; la metafísica interviene para justificar la física y, además, la moral de la satisfacción intelectual y del amor intelectual de Dios, que para el colmo de males, no degrada la moral e integridad de la existencia natural. Con Pascal la curiosidad desborda el espíritu del método; el poder de la invención y del descubrimiento rompe los límites de cualquier sistema; la búsqueda de la verdad es impetuosa y apasionada, no solo está ligada a un intenso deseo por agotar todas las fuerzas del espíritu, se centra, ante todo, en el hombre y en lo que eminentemente le interesa, en el sentido de una naturaleza que aunque llena de

contradictions et de sa destinée qui est pleine de mystères. Ce n'est pas seulement un philosophe qui développe des théories, c'est un homme qui cherche un gémissement.

Mais, y a-t-il une philosophie: "La philosophie ne vaut pas une heure de peine" Mais c'est que pour lui toute philosophie était une œuvre artificielle d'unification par un principe. Les philosophes ont confondu l'unification et l'ordre. Pascal révélera les difficultés et les contradictions qui s'opposent aux systèmes. Quelle qu'elle soit, cherchant à réaliser l'ordre par l'unification, la philosophie est toujours incomplète: mais si pour lui il n'a pas voulu être philosophie, ses pensées n'en constituent pas moins une philosophie, et il apporte des vues nouvelles en étudiant la physique, la géométrie, et sur-tout l'homme.

contradicciones, posee un destino lleno de misterios. Pascal no es solo un filósofo que desarrolla teorías, es un hombre que busca un gemido.

Pero ¿hay una filosofía?: "La filosofía no vale ni una hora de esfuerzo"ⁱⁱ. Para Pascal toda filosofía es un trabajo artificial que unifica un principio; los filósofos confundieron la unificación con el orden. Pascal revela las dificultades y contradicciones que se oponen en estos sistemas. De cualquier forma, él intentó alcanzar el orden antes que la unificación. Aunque su filosofía sea incompleta, él no quiso hacer filosofía, es filosofía y aporta nuevas visiones del mundo mediante el estudio de la física, de la geometría y, por sobre todo, del hombre.

