

«EL CUERPO SE HA CONVERTIDO EN EL CENTRO DE UNA LUCHA». LA LÓGICA ARMÓNICA CROMÁTICA Y LÓGICA DE PODER EN LA *FARBENLEHRE* DE GOETHE.¹

«The *body* has become the center of a fight». The chromatic-harmonic logic and the logic of power in Goethe's *Farbenlehre*.

Lic. Martín Chicolino² (USAL, UNLaM).

martinchicolino@yahoo.com.ar

Resumen:

El presente artículo se propone realizar una genealogía del *micro*-poder incardinado en el cuerpo bajo una *lógica armónica* específica, y que instaura un registro específico de saber: la ciencia *Óptica*. Siguiendo las tesis de Foucault y Deleuze en relación a la lógica del poder, intentaremos rastrear en la *Teoría de los Colores* de Goethe (*Farbenlehre*) la forma en que valoraciones morales y políticas específicas muerden y penetran subrepticamente en el cuerpo-ojo, codificando no sólo todas sus posibilidades de visión sino incluso la potencia misma del Arte. Nietzsche decía que el último refugio de Dios era la Gramática, en cuanto que instaura una lógica de poder muy específica en el interior mismo del lenguaje (codifica con toda una serie de reglas y leyes la formas de hablar, escribir, poetizar, argumentar, conjugar y articular el pensamiento, etc.); en la misma línea Deleuze propondrá hacer tartamudear al lenguaje, hacerlo implosionar desde su interior, como una forma de resistencia y posibilidad para el devenir-revolucionario. Así, veremos cómo la *Óptica* codifica al cuerpo (ojo) imponiéndole una valoración que se repliega en una lógica de poder existente.

Palabras clave: Goethe, Hegel, Schopenhauer, *Teoría del los colores*, poder, cuerpo, ojo, *Óptica*, Foucault, Deleuze, Nietzsche, Marx, *lógica armónica*, resistencia, devenir-revolucionario.

¹ Artículo recibido el 06/2014, aprobado el 08/2014.

² Licenciado y Profesor en filosofía (USAL). Además es profesor de *Filosofía* en las carreras del Depto. de Humanidades, y asimismo en el Curso de Admisión, ambos en la Universidad Nacional de La Matanza (UNLaM). Su última producción reciente, en co-autoría, es el capítulo titulado: «Somos música pura». *Esbozos para tres lógicas armónicas. La creación armónica como problema ontológico, estético y político, a partir de Gilles Deleuze*; en el libro: *Pensar con Deleuze: pensar de otro modo la realidad, la acción, la creación y el deseo* (en prensa).

NUEVO PENSAMIENTO. *Revista de Filosofía del Instituto de Investigaciones Filosóficas de la Facultad de Filosofía de la Universidad del Salvador, área San Miguel. ISSN 1853-7596. Volumen IV, Año 4, 2014.*
Sitio web: <http://mabs.com.ar/nuevopensamiento/index.php/nuevopensamiento/index>

Abstract

This article proposes a genealogy of micro-power embedded within the body under a specific *chromatic-harmonic logic*, which establishes a specific registry of knowing: *Optical science*. Following the theses of Foucault and Deleuze in relation to the logic of power, we'll try to trace in Goethe's *Theory of Colours (Farbenlehre)* how specific moral and political judgments bite and surreptitiously penetrate the eye-body, not only codifying all possibilities of the view but also the power of the Art itself. Nietzsche said that the last refuge of God was the Grammar, in so far as it establishes a very specific logic of power within the language itself (it codes with a number of rules and laws the ways of speaking, writing, poetry out, argue, combine and articulate thinking, etc.); on the same line Deleuze proposes to stutter the language, to implode it from within, as a way of resistance and possibility for revolutionary-becoming. So we will see how Optical codifies the body (eye) imposing an assessment that retracts into a logic of existing power.

Keywords: Goethe, Hegel, Schopenhauer, *Theory of Colorus*, Power, Body, Eye, Optics, Foucault, Deleuze, Nietzsche, Marx, harmonic logic, resistance, revolutionary-becoming.

I. Esbozos para una genealogía de las «lógicas armónicas» y el problema del cuerpo.

«Se habla, se ve, se muere. El sujeto es siempre algo *derivado*. Nace y se desvanece en la espesura de lo que dice y de lo que ve. Foucault extrae de ahí una curiosa concepción del "hombre infame", una concepción llena de discreta hilaridad [...] *El hombre infame es una partícula atrapada entre un haz de luz y una onda acústica*»
(G. Deleuze, entrevista con C. Parnet, 1986)³

«Si lo que ven no es extraño, la visión es falsa»
(Graffiti en una pared de la Sorbona, Mayo Francés)⁴

A comienzos del Barroco, Shakespeare puso en boca de Hamlet (ca. 1601-1602) aquella famosa sentencia: «Hay más cosas en el *cielo* y en la *tierra*, Horacio,

³ Cf. DELEUZE, G., *Conversaciones* (trad. J. L. Pardo), Pre-textos, Valencia: 1995; pág. 123.

⁴ Cf. PELLEGRINI, M. (Comp.), *La imaginación al poder* (trad. M. Pellegrini), Argonauta, Barcelona: 1978; pág. 89.

NUEVO PENSAMIENTO. *Revista de Filosofía del Instituto de Investigaciones Filosóficas de la Facultad de Filosofía de la Universidad del Salvador, área San Miguel. ISSN 1853-7596. Volumen IV, Año 4, 2014.*
Sitio web: <http://mabs.com.ar/nuevopensamiento/index.php/nuevopensamiento/index>

de lo que ha soñado tu filosofía»⁵; y hacia fines del siglo XIX Nietzsche —cuya filosofía tiene muchos gestos barrocos— arrastrará todo lo celeste hacia su hora crepuscular para que pueda cobrar vida lo terrestre y lo ctónico, y entonces lanzará su propia sentencia, como signo de esa operatoria de disolución: «Hay más razón en tu *cuerpo* que en tu mejor sabiduría»⁶. Esto tiene que significar forzosamente que sólo se puede construir y crear lo nuevo, traer la novedad al mundo, en función de un movimiento y una potencia que se gesta a partir de «un *afuera* del lenguaje»⁷ —ya sea que hablemos de conceptos (nuevas maneras de pensar), o bien de *perceptos* (nuevas maneras de *ver* y *oír*), o bien de afectos (nuevas maneras de experimentar).

Pero todavía más: ya para el año 1887 Nietzsche lanzaba una peligrosa y fundamental sentencia y denuncia *contra* la filosofía y contra la Historia misma de la filosofía (sobre la cual Deleuze remarcó incluso su función represiva)⁸ desde la perspectiva del cuerpo; denuncia contra el *imperio* y la colonización sobre el cuerpo por la vía del saber y del discurso del saber: «considerado en grueso, la filosofía no ha sido hasta ahora, en general, más que una interpretación del cuerpo y una *mala comprensión del cuerpo*»⁹. Quiérase o no hay un materialismo¹⁰ radical en la filosofía de Nietzsche (más o menos fragmentario) en virtud del cual él se percibe a sí mismo como un *advocatus diaboli* del cuerpo —formando así parte de aquellos anticristos mitad barrocos mitad infames, para los cuales la potencia filosófica no persigue el «eterno femenino» que la empuja hacia lo alto de la pureza espiritual y conceptual, sino «la parte maldita»: pues es allí donde la experiencia y la vivencia del mundo y del hombre muestran su rostro más tremendo, oscuro, disruptivo, pero también nefasto, pueril, inconsciente, insensible, policial, demasiado humano, donde la filosofía tiene su sitio y su trinchera —porque es desde ese *kháos* y zona oscura desde donde puede extraerse el *kósmos*, y producir una auténtica novedad.

⁵ Cf. SHAKESPEARE, W., *Hamlet, príncipe de Dinamarca*, en *Obras Completas* (trad. L. Astrana Marin), Madrid, Aguilar: 1967; Acto I, Escena V; pág. 1346.

⁶ Cf. NIETZSCHE, F., *Así habló Zaratustra. Un libro para todos y para nadie* (trad. A. Sánchez Pascual), Bs. As., Alianza: 1993; pág. 61.

⁷ Cf. DELEUZE, G., *op. cit.* (1995); pág.; pág. 183.

⁸ Cf. DELEUZE, G., *op. cit.* (1995); pág. 13.

⁹ Cf. NIETZSCHE, F., *La ciencia jovial. La «Gaya Scienza»* (trad. J. Jara), Venezuela, Monte Ávila: 1999; Prólogo a la segunda edición (1887), §2.

¹⁰ Cf. FOUCAULT, M., *Microfísica del poder* (trad. J. Varela y F. Alvarez-Uría), La Piqueta, Madrid: 1992; pág. 114: «Me pregunto, en efecto, si antes de plantear la cuestión de la ideología, no sería más *materialista* estudiando la cuestión del *cuerpo* y los *efectos del poder sobre él*».

NUEVO PENSAMIENTO. *Revista de Filosofía del Instituto de Investigaciones Filosóficas de la Facultad de Filosofía de la Universidad del Salvador, área San Miguel. ISSN 1853-7596. Volumen IV, Año 4, 2014.*
Sitio web: <http://mabs.com.ar/nuevopensamiento/index.php/nuevopensamiento/index>

Y sospechar que la filosofía no ha hecho sino divagar erróneamente alrededor del cuerpo no significa colocar el *problema* meramente en términos de verdad o falsedad: cuando Nietzsche dice “mala comprensión” no está enjuiciando a la filosofía en términos de discursos verdaderos sobre el cuerpo vs. discursos falsos. Todo lo contrario: se trata de la filosofía como una “mala comprensión” en tanto que produce e instaura saberes que oprimen y *codifican* al cuerpo, re-direccionan sus potencias desde el punto de vista de la reacción, produciendo modos de subjetivación decadentes, reactivos, reaccionarios, etc. De modo que sospechar en estos términos es también confesarse que la tarea y la lucha de la filosofía aún está por hacerse, debiendo descender aún más, desterritorializarse aún más. Y para ello, ¿no habrá que desterritorializar al cuerpo y a la percepción?

Cuando Spinoza decía en la *Ética* —y Nietzsche conoce su obra hacia 1881, en principio de la mano de Kuno Fischer¹¹— que, hasta el momento, a nadie la experiencia le ha enseñado qué *puede* un cuerpo¹², estaba fijando ya nuevas bases para la filosofía, que siempre corre el riesgo de girar sobre sí misma al convertir problemas fundamentales en mera jerga *improductiva* de novedad y futuro: para comprender de forma realmente novedosa y activa (en su movimiento de fuerzas) al cuerpo y su funcionamiento era necesario *un corrimiento del ojo*, de qué vemos cuando vemos: ver el cuerpo y los órganos de los cuerpos no desde la perspectiva de la *esencia* y la *preservación* o autoconservación —sino de la *potencia* y la *superación*: de las *intensidades*, de los flujos (relaciones) de fuerzas que aumentan o disminuyen lo que el cuerpo puede llegar a ser y a hacer.

¹¹ Cf. NIETZSCHE, F., *Correspondencia. Volumen IV* (M. Parmeggiani), Trotta, Madrid: 2012; cartas §§123 (8 de julio de 1881) y §135 (30 de julio de 1881) «¡Estoy absolutamente asombrado, encantado! ¡Tengo un *predecesor*, y además de qué clase! Spinoza me era casi desconocido: que *ahora* haya sentido la necesidad de él ha sido un «acto instintivo». No sólo su planteamiento general coincide con el mío —hacer del conocimiento el *afecto más potente*—, sino que además me reconozco en cinco puntos fundamentales de su doctrina; este pensador, el más singular y aislado, es el más cercano a mí justo en *estas cosas*: niega la libertad de la voluntad; los fines; el orden moral del mundo; lo no-egoísta; el mal; aunque las diferencias, naturalmente, son enormes, tienen más que ver con la diversidad de las épocas, de la cultura y de la ciencia».

¹² Cf. SPINOZA, B., *Ética demostrada según el orden geométrico* (trad. Vidal Peña), Madrid, Editora Nacional: 1984; Parte tercera, Proposición II, Escolio: «Y el hecho es que nadie, hasta ahora, ha determinado *lo que puede el cuerpo*, es decir, a nadie ha enseñado la *experiencia*, hasta ahora, qué es lo que puede hacer el cuerpo en virtud de las solas leyes de su naturaleza, considerada como *puramente corpórea* [...] pues nadie ha conocido hasta ahora la fábrica del cuerpo». No debemos olvidar un segundo orden de desconocimiento que viene a plegarse sobre el primero, también denunciado por Spinoza mismo y que no suele ser citado, que es el que refiere a los afectos y al alma: «Nadie, que yo sepa, ha determinado la naturaleza y la *fuera* de los afectos, ni lo que *puede* el alma» (Prefacio a la Parte tercera).

Aquí en medio de todo esto está el nudo del Barroco, que inventa relaciones nuevas del alma con el cuerpo y del cuerpo consigo mismo, pero también las claves para lo que vendrá en el siglo XIX y la contemporaneidad¹³. Se dirá que los hombres más radicales, los que empujaron la comprensión del cuerpo (entendido en sus *relaciones materiales* no sólo con un medio ambiente material sino con un micro-poder histórico real) más lejos, denunciando abstracciones y sublimaciones en las que estaba encerrado y aturdido, fueran los más locos, los proscritos, los excomulgados: los que curiosamente menos relaciones podían trazar con el medio material y humano contemporáneo a ellos, con el *statu quo*; eran intempestivos, llegaban demasiado temprano: pero justo por eso, y en función de una necesidad y exigencia vital, tuvieron que trazarse e inventarse nuevas relaciones, volviéndose así capaces de *detectar* los puntos muertos y ciegos del cuerpo (individual y colectivo), de trastocar las relaciones existentes dinamitando sus límites y abriendo lo cerrado, allanando el campo para vivencias nuevas, para nuevas formas de vivir el cuerpo (individual y colectivo), para nuevos discursos de saber, para nuevas tácticas y estrategias. Es en ellos y por ellos que la interpretación es al mismo tiempo una transformación, justo lo que Marx pedía en su famosa Tesis 11 sobre Feuerbach, —puesto que es instaurando nuevas *valoraciones* sobre el cuerpo material, los órganos y los sentidos (y sus mutuas relaciones) como se transforma el mundo, abriendo nuevos márgenes de posibilidad, de acción y de potencia: vivencias radicalmente nuevas, relaciones radicalmente nuevas, producen nuevas valoraciones; y toda valoración es una potencia ante todo de transformación, es ella misma la *expresión* de un potencia de transformación.

¿Cómo transformar algo que ni siquiera se percibe, algo que no se ve ni se oye (y por lo tanto, que está ausente en el plano de la ideología)? No ver, no oír, no es otra cosa que no estar abierto a ciertas relaciones, a nuevas intensidades, a intensidades diferenciales incluso del cuerpo consigo mismo. ¿O qué significa que la filosofía a malinterpretado al cuerpo sino esto: que un *micro-poder* ha penetrado en el cuerpo de forma tal que, a causa de ciertas codificaciones, ya no somos capaces de empujarnos más allá, de potenciamos, de volvernos infames, tentando la

¹³ Cf. FOUCAULT, M. *op. cit.*, pág. 113: «Es preciso en principio descartar una tesis muy extendida según la cual el poder en nuestras sociedades burguesas y capitalistas habría negado la realidad del *cuerpo* en provecho del *alma*, de la conciencia, de la idealidad. En efecto, nada es más *material*, más físico, más *corporal* que el ejercicio del poder...».

posibilidad de hacer visibles y audibles nuevas relaciones de fuerzas que aún no lo son, —tal y como pedía Deleuze? ¿O cómo habría de construirse un *orden* cualquiera (político, estético, psiquiátrico, moral, etc.) sino produciendo bloques, cortes, en la percepción de relaciones, digamos, a nivel de la lógica de la percepción o de la sensación?

Ya en los manuscritos económico-filosóficos de 1844 (aunque con un tono hegeliano) Marx sostuvo que «La formación [*Bildung*] de los cinco sentidos [*Sinne*] es un trabajo [*Arbeit*] de toda la historia mundial [*Weltgeschichte*]»¹⁴; y no hay que olvidar que Marx también leyó hacia 1841 (tenía 23 años) el *Tratado teológico-político* y la correspondencia de Spinoza, dejando sus notas de lectura, inéditas hasta 1976¹⁵.

Parece como si Spinoza fuese un vector de fuga que posibilita cruzar a Nietzsche con Marx —y no está nada mal, puesto que podríamos preguntarnos si en la *base* de ambos está el problema no de la soberanía sino de lo que Bataille llamó: “lo soberano”, lo *acéphale*: el guillotinado y destripamiento de los órganos y de las relaciones del cuerpo *normalizado* por un poder específico. Si el poder se incardina en la cabeza y en las entrañas mismas, ¿cómo no encontrar allí un terreno de combate? Si Nietzsche —cuya correspondencia y sus propias obras son testigos de un combate implacable contra las condiciones que volvían pesado y decadente a su propio cuerpo y a sus propias vivencias— se pregunta: “¿Es posible decapitar el cuerpo atravesado de lado a lado por el *mercado* y el *sonido* del mercado, por lo demasiado humano, hacia una superación?”¹⁶, la pregunta de Marx es: “¿Es posible un trabajo nuevo no sólo sobre los medios de producción y los objetos exteriores manufacturados, fetichizados por el Capital, sino también sobre el cuerpo de cada

¹⁴ Cf. MARX, K.. *Manuscritos de economía y filosofía* (trad. F. Rubio Llorente), Madrid, Alianza, 1993; Tercer Manuscrito, pág. 154. Para el texto alemán, sigo la edición de los *Ökonomisch-philosophische Manuskripte aus dem Jahre 1844*, en: MARX, K y ENGELS, F., *Werke, Ergänzungsband 1*, Dietz Verlag, Berlin: 1968, pp. 541-42.

¹⁵ Cf. MARX, K., *Cuaderno Spinoza* (trad. N. González Varela), Montesinos, Barcelona: 2012.

¹⁶ Todo el tema del “mercado” (*Markt*) está presente en el último período de Nietzsche, desde el famoso §125 de la *Gaya Scienza* (la historia del loco, que en los manuscritos llevaba el nombre de Zarathustra, yendo al mercado a anunciar sobre la muerte de Dios a manos de los hombres), hasta las numerosas partes del *Zarathustra* donde aparece como problema constante; por ejemplo, en la historia del volatinero, las moscas del mercado, el sonido de las monedas de los tenderos, etc. En la nota 13 Sánchez Pascual afirma que *Markt* implica tanto el mercado (sitio de compra-venta) como la plaza pública (*Marktplatz*) en cuanto lugar de reunión, allí donde el hombre se torna “rebaño” e incluso rebaño que consume; ahora bien: «Tú has formado parte del rebaño durante mucho tiempo. La voz del rebaño continuará resonando dentro de ti». Cf. NIETZSCHE, F., *op. cit.* (1993); pág. 105. NUEVO PENSAMIENTO. *Revista de Filosofía del Instituto de Investigaciones Filosóficas de la Facultad de Filosofía de la Universidad del Salvador, área San Miguel. ISSN 1853-7596. Volumen IV, Año 4, 2014. Sitio web: <http://mabs.com.ar/nuevopensamiento/index.php/nuevopensamiento/index>*

trabajador —cuerpo cuya percepción (y deseo) está atravesada de lado a lado por el Capital?»¹⁷. Se comprende: el Capitalismo es, además, toda una *lógica de percepción*, todo un modo de *ordenar* la percepción, el papel de los sentidos y el *trabajo* (*Arbeit*) de los sentidos. Un modo de producción implica un modo de percepción, toda una *lógica armónica* codificando sobre el cuerpo, toda una completa *cosmética* de lo real.

Si tuviésemos que poner todas estas ideas y formulaciones en orden, declarando una hipótesis de trabajo, diríamos lo que sigue: *toda percepción sensorial* (todo ver, todo oír) *es política*; en el fondo, no hay un cuerpo individual y un cuerpo colectivo (que surge como resultado de una sumatoria, ora espontánea, ora voluntaria y contractual, de cuerpos individuales) sino sólo un cuerpo político, atravesado por micro-poderes; así, todo cuerpo es un cuerpo político múltiple y colectivo —a través de cada cuerpo, tal y como decía Zaratustra, *resuena* constantemente una *lógica armónica* específica, que codifica el cuerpo por diferentes vías y registros, a partir de diferentes tecnologías. No porque el hombre sea un *politikón zoón*, sino porque la historia de la humanidad es la historia de la construcción órdenes políticos (cuerpos políticos) al mismo tiempo que de saberes y discursos sobre la forma misma en que percibimos; sólo pueden construirse órdenes políticos y económicos habiendo construido y definido a un nivel microscópico y a la vez cotidiano qué significa percibir algo y cómo se percibe algo (qué condiciones son necesarias), es decir, estableciendo y engarzando los distintos elementos que constituyen lo que llamo una *lógica armónica*. Lo que no quiere decir bajo ningún punto de vista que todo sea un plan o proyecto sistemática y unívocamente llevado a cabo por *alguien* en particular, siguiendo intereses específicos y particulares: «La coherencia no resulta de la realización de un proyecto sino de la *lógica* de las estrategias que se oponen unas a otras [...] de los mecanismos de poder que se han incardinado *en* los cuerpos, en los gestos, en los comportamientos»¹⁸.

¹⁷ Cf. FOUCAULT, M. *op. cit.*, pág. 114: «Hoy las reivindicaciones ya no son las del *cuerpo asalariado* sino las del salario [...]. Y si bien existen cosas muy interesantes de Marx sobre el *cuerpo*, el marxismo —en tanto que realidad histórica— las ha ocultado terriblemente en provecho de la conciencia y de la ideología».

¹⁸ Cf. FOUCAULT, M. *ibid.*, pág. 117.

¿Acaso las condiciones que hacen posible el *orden* político, social, económico, son las mismas condiciones que hacen posible la percepción? ¿Acaso las relaciones fisiológicas y psicológicas que los órganos sensibles trazan con sus objetos son ellas mismas un reverso de las relaciones de poder? ¿Hay una solución de continuidad entre las lógicas armónicas y las lógicas del poder —y por lo tanto, una relación muchísimo más estrecha entre el cine (como audio-visual) y lo político? El plano de análisis en el que me sitúo es el de una especie de análisis genealógico del micro-poder, incardinado en el cuerpo bajo la forma de distintas *lógicas armónicas*: ese momento en el que *percibir* el mundo es ya un *valorar* y un *legislar* de un poder. No como mera interiorización del poder, sino como su lugar mismo de registro, y también de producción deseante (lo que deseo en cierta forma depende de lo que veo, escucho, etc.). La filosofía, desde los griegos, ha venido *legislando* sobre el cuerpo, sobre los sentidos del cuerpo, y sobre el *status* y la jerarquía misma que distingue a uno respecto del otro —esto nos decía Nietzsche en 1887—, y cuando el cuerpo percibe, lo hace siempre ya desde la perspectiva de un poder que se ha enseñoreado bajo la modalidad de una percepción normal y normalizada, esperable, calculable, etc. Es por ello que Nietzsche nos hablaba también de lo peligroso que es ser *heredero*¹⁹: no hay nunca un cuerpo raso y sin registrar, no hay una percepción salvaje ni un saber salvaje, originario, *sobre* el que luego se inscribiera o impusiera un orden ideológico de poder. *Ver* es ya un *valora*²⁰.

II. Historia(s) del cuerpo: las lógicas armónicas y el origen del problema: ¿«ser» o «devenir»?

«La instauración de un poder que se ejerce *sobre* el cuerpo mismo. Lo que busco es intentar mostrar cómo las relaciones de poder pueden *penetrar* materialmente en el espesor mismo de los cuerpos sin tener incluso que ser sustituidos por la representación de los sujetos. Si el poder hace blanco en el cuerpo no es porque haya sido con anterioridad *interiorizado* en la conciencia de las gentes. Existe una red de bio-poder, de *somato-poder* [...] el poder como

¹⁹ Cf. NIETZSCHE, F., *op. cit.* (1993); pág. 125: « De cien maneras han hecho ensayos y se han extraviado hasta ahora tanto el espíritu como la virtud. Sí, un *ensayo* ha sido el hombre. ¡Ay, mucha ignorancia y mucho error *se han vuelto cuerpo* en nosotros! No sólo la razón de milenios —también su demencia hace erupción en nosotros. Peligroso es ser heredero».

²⁰ Cf. DELEUZE, G., *El saber. Curso sobre Foucault. Tomo I* (trad. P. Ires y S. Puente), Cactus, Bs. As.: 2013; pág. 33: «No hay, como decía Merleau-Ponty, una «experiencia salvaje» [...] más bien lo vivido es ya un saber».

NUEVO PENSAMIENTO. *Revista de Filosofía del Instituto de Investigaciones Filosóficas de la Facultad de Filosofía de la Universidad del Salvador, área San Miguel. ISSN 1853-7596. Volumen IV, Año 4, 2014.*
Sitio web: <http://mabs.com.ar/nuevopensamiento/index.php/nuevopensamiento/index>

multiplicidad de relaciones de fuerza *inmanentes* al dominio en el que se inscriben»

(M. Foucault, *Microfísica del poder*; 1977)²¹

a. Desde que la filosofía irrumpió en Grecia, irrumpió el cuerpo: aunque no como respuesta sino como *problema*, incluso como enigma, como peligro, como *seducción*. Más precisamente, irrumpió la pregunta por el cuerpo y por los sentidos del cuerpo: ante todo, era preciso saber si el *cuerpo* (el cambio y movimiento) y la *verdad* tenían algo que hacer juntos, o si debían separarse como dos enemigos irreconciliables, al igual que aqueos y troyanos —y así como los grandes héroes bélicos (al mismo tiempo que grandes propietarios) tenían sus epítetos (v. gr. Aquiles, el de pies ligeros; Agamenón, el de tremolante penacho), así también el cuerpo tendrá una larga serie de epítetos, como por ejemplo aquel egipcismo griego, que se perpetúa aún en Epicteto, Séneca y el Cristianismo, y que semántica y fonéticamente acercaba al cuerpo (*sôma*) a una tumba (*sêma*). La filosofía irrumpe en la Grecia presocrática bajo una pregunta que no cesará de formularse en todos los siglos posteriores: ¿sirven los sentidos del cuerpo para acceder a la verdad, al fundamento y fondo último de todo lo que es —o más bien nos desvían, nos engañan, nos pierden alejándonos de ella? ¿Nos hunden en lo oscuro o nos elevan a la luz? Y si la respuesta es que nos apartan de la verdad... ¿qué hay que hacer con ellos? ¿cómo *ordenar* y codificar el cuerpo, los sentidos, la percepción? ¿cómo transformar la percepción al punto de convertirla de un problema en un camino de salida?

El cuerpo y los sentidos eran un problema tan fundamental, que siglos después Aristóteles (y luego Francis Bacon) investigará el *status* biológico (natural o anti-natural) de los monstruos, los deformes de cuerpo: ¿acaso alguien con sus sentidos y sus órganos degenerados o deformados (por la naturaleza o por el vicio) es capaz de rozar la verdad? —¿es posible un filósofo monstruo? El cuerpo que carece de orden (*taxis*) y simetría (*symmetra*), en suma, de armonía, tiene vedado el acceso a lo verdadero, lo bueno y, por supuesto, lo bello —cuyas cualidades son precisamente las de orden y simetría entre partes. De modo que si los monstruos no pueden aspirar a lo verdadero, no obstante son útiles y funcionales al filósofo y al naturalista (que siempre sacan provecho y hacen su negocio) por ser desviaciones

²¹ Cf. FOUCAULT, M. *op. cit.*, pp. 166-67.

de la norma o la ley (*nómos*); y si estudiamos lo que se desvía, podemos comprender mejor lo recto —vale decir, lo monstruoso siendo él mismo inútil, es no obstante útil como instrumento de conocimiento. Y todavía en el siglo XIX, en su *Teoría de los colores*, Goethe hablará de colores patológicos (*pathologische farben*), de estados (*Zustande*) y fenómenos patológicos o mórbidos de la retina (*krankhaften Phänomene*).

No hay filósofo griego que no haya problematizado el papel de los sentidos como órganos de conocimiento; ya en Heráclito está todo esto presente, y antes en los pitagóricos (contra quienes el efesio combate). Pero lo realmente interesante es, una vez más, que dicho problema ya representaba para ellos un asunto político, *de poder*: nadie más que Platón, en todo su esplendor y durante toda su producción vital, puede servirnos de testigo y referente. Toda su epistemología, toda su estética, es esencialmente política. Todo en él está atravesado por la necesidad de *orden* —forzosamente un orden (aunque no cualquiera) debe imponerse «por la persuasión o por la fuerza»— y por el deseo de evitar cualquier tipo de fuga, desorden, inestabilidad: al punto tal que si alguien se dedicara a modificar las lógicas armónicas *musicales*, pondría en peligro al orden mismo de la *pólis*: «Los modos musicales [*mousikês trópoi*] no son cambiados nunca sin remover las más importantes leyes que rigen la *pólis* [*áneu kinéin politikôn nómon tôn megíston*]»²².

Ahora bien, los griegos operaron una *selección jerárquica* sobre el cuerpo humano, porque operaban selecciones jerárquicas en el cuerpo político. No puede decirse que los cinco sentidos estén en pie de igualdad: su naturaleza es distinta como distintos son sus objetos y sus funciones; es a partir de aquí donde se consume una división del trabajo sensible, que los griegos postularon como siendo relaciones jerárquicas de orden natural (*katà phýsin*). Así que lentamente se fue organizando una especie de *aristocracia sensorial*, que la historia de la filosofía sostuvo durante siglos. De los cinco sentidos se seleccionaron dos, como siendo los mejores (*aristós*), los más filosóficos, los que pese a todo (a su carnalidad) nos ponen más cerca de la verdad: *el ojo y el oído*. Hay en ellos mucho de *dôxa*, y mucho de peligro y seducción, pero al mismo tiempo están por encima del resto,

²² Cf. PLATÓN, *República* (trad. C. Eggers Lan), Madrid, Gredos: 1992; 424c5-c6.

más bajos y vulgares. ¿O qué es un hombre de baja estofa sino aquel que *vive* del trabajo *táctil* de sus manos: el artesano, el esclavo?²³

Aquí es exactamente donde arranca nuestro problema y toda nuestra hipótesis: por sobre esta prioridad jerarquizada y vertical del *ojo* y el *oído* por sobre el resto de los sentidos del cuerpo, presentes desde Heráclito y común a todos los filósofos, se va a imponer una *segunda jerarquización* y selección. Un nuevo recorte se operará, en el seno mismo de la filosofía, en relación al cuerpo y sus órganos de percepción: o bien se va a dar prioridad y primacía al dominio del ojo sobre el oído; o bien al oído sobre el ojo. Se intuye: o bien el ojo *somete* al oído *a su propia lógica armónica*, o viceversa.

Tenemos un imperio del ojo por sobre el oído, o un imperio del oído por sobre el ojo; esto significa que el problema de base es cómo la percepción misma se *constituye*, se problematiza, se teoriza, alrededor de *un órgano* o sentido, que se convierte inmediatamente en el catalizador de una *lógica armónica* específica y de *una lógica de poder* específica, en un productor de realidad (de orden, de *kósmos*). Y todo este problema es paralelo al gran problema del alma (y sus partes). Por eso el verdadero problema que cada filósofo presenta, según esta hipótesis, es: alrededor de qué *lógica armónica* constituye cada filósofo su *corpus* de conceptos y problemas, una del ojo o una del oído. Ya no se trata de juzgar según las categorías anquilosadas de idealismo, realismo, materialismo, etc., sino partir de un criterio anterior: ¿cuál es la relación entre un idealismo y la primacía del ojo; o entre un mecanicismo materialista y la primacía del ojo? ¿Qué complicidad hay en ellos entre el ojo y la política? Bentham supo capitalizar toda una antigua tradición sobre el papel del ojo, la vista, y el juego de relaciones oculares con la luz y la sombra, etc.

²³ En *Política* Aristóteles hace una diferencia entre el esclavo por naturaleza y el obrero manual o asalariado, que padece una «servidumbre limitada» (1260b); la vida en función de la mano y al servicio del sentido táctil tiene una posición jerárquica específica en la escala de poder: de allí que distinga entre el *bánausos* (obrero, vulgar) y el *tékhnikós* (técnico especializado, hábil, regular). No obstante, desde un punto de vista si se quiere simbólico o de signo, se podría decir que la mano puede referir también al mando, la dirección, la detentación de un poder de conducción y ordenamiento (sea político o militar); pero aquí quien ordena lo hace precisamente porque ya no vive de sus manos: la mano (*kheirós*) del que dirige ya no implica una parte material del cuerpo sino su *imagen* —el ciudadano podrá levantar la mano para votar y tomar decisiones políticas, pero allí su mano y sentido táctil están *al servicio del habla*, de un *legein*; esa mano sostiene una herramienta discursiva, y no una de trabajo. cf. ARISTOTELES, *Política* (trad. J. Marías y M. Araujo), C.E.P.C., Madrid: 1997. También en Platón la *selección* se da a nivel alma: Cf. *Fedro*, 246a6-b5. NUEVO PENSAMIENTO. *Revista de Filosofía del Instituto de Investigaciones Filosóficas de la Facultad de Filosofía de la Universidad del Salvador, área San Miguel. ISSN 1853-7596. Volumen IV, Año 4, 2014.* Sitio web: <http://mabs.com.ar/nuevopensamiento/index.php/nuevopensamiento/index>

b. El segundo elemento fundamental que aportan los griegos —y que muerde sobre esa segunda selección jerárquica del ojo y el oído— a la historia de la filosofía es la sistematización de dos órdenes de discurso o *dos órdenes de saber* muy específicos que codifican el cuerpo: la *Óptica* (ciencia del ojo) y la *Armónica* (ciencia del oído). Si bien es la Modernidad (Descartes, Hobbes, Galileo, Newton, Berkeley, etc.) la que desarrolla y estudia con sumo interés el problema visual y óptico con toda una serie de recursos nuevos donde la física y la matemática se pliegan sobre la *técnica* (construcciones de prismas, telescopios, microscopios, espejos), el problema de la vista y el órgano visual preocupa ya a Platón y Aristóteles, que la consideraban el sentido fundamental. Aún más, el concepto mismo de «Idea» (*eídos, idéa*), capital en Platón, evidencia ya dicha preocupación y recorte *jerárquico* por sobre el oído, en cuanto que como concepto deriva de *ideîn* (ver). Sigo en la etimología a David Ross, que además remonta el problema hasta un enemigo de Heráclito: Pitágoras y los pitagóricos. Ya en los pitagóricos aquellas palabras aludían a «un modelo o figura geométrica»²⁴. Por su parte, Aristóteles problematiza al sentido de la vista por encima del oído y del resto tanto en el tratado *Acerca del alma* como en *Acerca de la sensación y de lo sensible*. No obstante, no debemos perder de vista, ni para la Modernidad ni para la Antigüedad, que el despliegue de ambos registros de saber corrió siempre paralelo al despliegue de fuerzas históricas, políticas, económicas, morales, etc. —si la revolución de Copérnico mostró a los modernos una verdad terrible (ya no podemos fiarnos ni de la autoridad de la tradición, ni del ojo que nos convencía de que el sol sale y se pone), lo hizo al precio de instaurar un *deseo* de encontrar una verdad que en adelante resultase indubitable y firme; para consumir esa necesidad real, la Óptica y la Armónica (acústica) fueron importantísimas para construir una *lógica de la percepción more geométrico* (ambas ciencias son una reacción contra un profundísimo problema de crisis política y de todos los valores). Lo mismo corre para la polémica de Platón con los músicos.

Así Platón y Aristóteles, con sus radicales diferencias filosóficas, poseen en común algo anterior: el ojo *domina* sobre el oído, el cuerpo ha quedado

²⁴ Cf. ROSS, David, *Teoría de las Ideas de Platón* (trad. J. L. Díez), Madrid, Cátedra: 1986; pág. 28-29: «El significado original de ambas palabras es “forma visible”». La Idea es Forma (*morphé*), pero visible, *forma-ojo* y *ojo-formal*: la operación en la cual el ojo deviene ojo matemático y geométrico, ojo formal, que extrae o impone formalidad.

jerárquicamente seleccionado siguiendo una lógica armónica específica, la del ojo. Por supuesto que los griegos profundizaron increíblemente todo lo referido al oído, no sólo en su filosofía sino ya antes desde el mito: Orfeo, Apolo, Marsias, las Musas, las Horas, las Gracias, Dionysos, Harmonía, y toda una gama de dioses y potencias tremendas (algunas, monstruosas) y terribles, que cayeron bajo la *razzia* de Platón tanto en *República* como en *Leyes* —lo que sostiene aún más la hipótesis de la relación entre la política y el cuerpo: tanto Platón como Aristóteles problematizan al oído y a la música no sólo en sus textos sobre el alma y sus facultades, sino en sus sendas obras políticas.

De modo que la *óptica* y la *armónica* se organizan desde muy temprano como *saberes* muy específicos, cuya tarea es: confeccionar una forma específica de vivir el cuerpo, vale decir, *modos de subjetivación* política. En ambos, el oído debe escuchar pero bajo la perspectiva del ojo: todo lo que el oído *pueda y deba*, será siempre siguiendo por detrás las prerrogativas del ojo²⁵. De modo que lo audiovisual (aún en el cine) no implica en lo absoluto una necesaria *igualdad* entre ambos elementos, de la misma forma que en Platón y Aristóteles la óptica y la armónica musical, la ciencia del ojo y la ciencia del oído, no están una junto a la otra en pie de igualdad; en Heráclito tampoco, pero la relación es totalmente inversa.

¿Qué significa, entonces, este desarrollo y este excesivo interés por la *música* y por la *visión* en los griegos, tanto como por la pedagogía, ese cuidado tan higiénico de lo que se ve y lo que se escucha? Responder a dicho interrogante diciendo que los griegos fueron un pueblo estético y artístico por excelencia, amantes de la belleza y de los cuerpos, es huir rápidamente del problema. No se comprenderá jamás el problema político y de poder del mundo griego si se permanece en ese plano estetizante. ¿Y qué significa que dos filósofos que pasan por ser opuestos y por haber construido el primer gran bloque antagónico y sistematizado, sostengan la primacía del ojo y de una *lógica armónica ocular*, por sobre el oído y su *lógica armónica musical* o acústica? Nuevamente la hipótesis: las divergencias antagónicas entre ambos, que se juegan al nivel del concepto (*eídos* vs. *ousía*), nos alejan del problema anterior que es necesario analizar al nivel de la

²⁵ Cf. ARISTÓTELES, *Acerca del alma* (trad. T. Calvo Martínez), Gredos, Madrid: 1983; 429a1-5. Cf. asimismo ARISTÓTELES, *Acerca de la sensación y de lo sensible* (trad. E. La Croce), Gredos, Madrid: 1987; 437a4-18.

genealogía: qué significa propiamente una valoración común en torno al ojo como órgano por excelencia en el camino hacia la verdad.

Si los griegos, entonces, inauguraron la Óptica y la Armónica como dos bloques de saber, lo hicieron no sin tomar una posición. Heráclito sitúa al oído por sobre el ojo, y construye toda una entera lógica armónica específica (dinámica), distribuyendo los conceptos de forma tal que garanticen una posición dinámica y polémica del *kósmos*, del mundo, del orden, de la percepción —implica toda una forma de subjetivación. Del lado opuesto, con sus antecedentes presocráticos, Platón y Aristóteles reaccionan conservadoramente, situando al ojo por sobre el oído e instaurando una lógica armónica también específica (estática). Esta bifurcación recorrerá toda la historia de la filosofía, la ontología, la religión, la moral, la estética, la política, y habrá interrupciones, líneas de fuga, desterritorializaciones; —por ejemplo en Leibniz y Spinoza hay como una especie de conflicto de armonía barroca: se prepara algo de carácter novedoso y que posiblemente vaya a explotar en el siglo XIX. De modo que el decurso del problema no es para nada lineal, pese a ser histórico. ¿Qué es el *Panóptico* sino el dominio, el control, y el imperio del ojo? Pero esta fascinación política por un ojo que ve *sin ser visto* está presente en Platón; basta recordar el Libro II de la *República* donde narra la historia (una narración política y de poder) del anillo de oro de Giges, que volvía invisible a quien se lo ponía: «El poder [*exousía*] del que hablo sería efectivo al máximo [*málista*] si aquellos hombres adquirieran una fuerza [*dýnamis*] tal como la que se dice que cierta vez tuvo Giges»²⁶.

¿Somos libres de percibir el *cómo* de la percepción?; toda percepción está atravesada por investimentos de deseo colectivos, por formas específicas de subjetivación individual y común. Cada vez que percibimos asumimos un orden (*kósmos*); —¿será posible desterritorializar una lógica armónica, fugándola hacia otra distribución de sus elementos? ¿Cómo se operaría eso? Si cada lógica armónica produce una forma de subjetivación específica, podemos llamar *Cosmética General* al estudio y análisis genealógico de sus componentes y su funcionamiento o expresión —de la misma forma que Bataille habló de una *Economía General* (movimiento de las fuerzas en el universo en términos de gasto y

²⁶ Cf. Platón, *República* (trad. C. Eggers Lan), Madrid, Gredos: 1992; 359c7.

dilapidación)²⁷; su problemática de base, lo que está siempre en juego (un juego fatalmente peligroso para el cuerpo), es la *creación* de órdenes de percepción nuevos, de mundos (*kósmos*) nuevos a partir de la catástrofe y el *kháos*: justo como en la pintura, el cine, o cualquier forma de creación.

Lo contrario a esto son todos aquellos regímenes de saberes a los cuales Nietzsche catalogó como vampirizadores, domesticadores, «mejoradores de la humanidad»²⁸, y que Deleuze (siguiendo a Spinoza) llamó empresa o «cultura de tristeza»²⁹.

Partiendo, pues, de aquella lucha antagónica librada en los comienzos de la filosofía hemos encontrado un problema *subyacente* sobre el que se asientan y pivotan los conceptos de *ser* y *devenir*: me refiero tanto al entero concepto de *armonía* que venimos barajando como a sus modos de expresión. Propongo la posibilidad de considerar el «ser» y el «devenir» como *modos de expresión de una determinada armonía* o de una determinada *lógica armónica*.

Tal y como vimos, en el comienzo mismo de la filosofía lo que estaba en juego, antes que nada, era *el problema ontológico de la armonía*, es decir, *de la creación de orden*, de qué tipo de orden se trata, y de cómo se sostiene dicho orden, bajo qué relaciones immanentes: y esto es anterior al establecimiento de las categorías de «ser» y «devenir», puesto que es un problema cuyo origen mismo es, si se quiere, casi *pre-filosófico*, de orden mítico —no es para nada casual que según el poeta Hesíodo la diosa Harmonía sea hija de Ares y Afrodita, la guerra y el amor,

²⁷ Cf. BATAILLE, G., *La parte maldita. Ensayo de economía general* (trad. J. L. Fava y L. A. Belloro), Bs. As., Las Cuarenta: 2007; pág. 20: «Ni la psicología ni, generalmente, la filosofía pueden, además, ser consideradas como independientes de esta cuestión primera de la economía. Incluso, aquello que se puede decir del arte, de la literatura y de la poesía está en relación, en primer lugar, con el movimiento que estudio: aquel de la *energía excedente expresado en la efervescencia de la vida* [...] En efecto, la ebullición que considero que anima al globo es también *mi ebullición*. Así, el objeto de mi investigación no puede distinguirse del sujeto mismo, —pero debo ser más preciso: *del sujeto en su punto de ebullición*». En Bataille, el sujeto en su punto de ebullición deja de ser sujeto, de la misma forma que en Deleuze y en Nietzsche se da una puesta en fuga del sujeto (*ecceidades*).

²⁸ Cf. NIETZSCHE, F., *Ecce Homo, o cómo se llega a ser lo que se es* (trad. A. Sánchez Pascual), Madrid, Alianza: 1985; pág. 131: «El sagrado pretexto de “mejorar” a la humanidad, reconocido como el ardid para *chupar la sangre* a la vida misma, para volverla anémica. Moral como *vampirismo*...»; cf. la misma idea en *El Anticristo, maldición sobre el cristianismo* (trad. A. Sánchez Pascual), Bs. As., Alianza: 1996; §59; pág. 105: «Deshonrado por vampiros astutos, sigilosos, invisibles, anémicos. No vencido —¡sólo chupado!». Cf. finalmente el capítulo titulado “Los mejoradores de la humanidad” en *Crepúsculo de los ídolos. O cómo se filosofa con el martillo* (trad. A. Sánchez Pascual), Madrid, Alianza: 1998; pp. 77 y ss.

²⁹ Cf. DELEUZE, G., *En medio de Spinoza*, Buenos Aires, Cactus: 2011; pp. 91-92.

la potencia que disgrega y que une³⁰. Y sobre este problema se operarán, como hemos visto ya, toda una serie de enteros *recortes* sobre el cuerpo, los sentidos, y la experiencia de los sentidos. De la misma forma, es curioso cómo la noción de «armonía» se constituye como un concepto pre-filosófico (genealógicamente hablando) pero totalmente estético (especialmente musical)³¹, político y ontológico; y ante todo, se trata de un concepto totalmente *experienciable*, pasible de una verdadera vivencia y sensación, cosa que no necesariamente puede suponerse en los conceptos de «ser» y «devenir», cuya carga lógica y de abstracción es superior. Pero además, se trata de un concepto que posee un espesor, capas, pliegues, anterior al orgullo filosófico que distingue entre superficial/profundo, apariencia/esencia (colocando así al filósofo en una situación disimétrica respecto de los demás, que sólo saben ser y vivir superficialmente). Es ese *páthos* totalmente griego que fascinó a Nietzsche, y sobre el cual quizá nadie habló mejor que él: «¡Oh, esos griegos! ¡Ellos sí que sabían *vivir!* ¡Para lo cual hace falta mantenerse bien firmes en la superficie, *en el pliegue*, en la piel, venerar la apariencia, creer en las formas, los sonidos, las palabras, en todo el *Olimpo de la apariencia!* Esos griegos eran superficiales —*por profundidad...* ¿y no regresamos precisamente a eso nosotros, los temerarios del espíritu [...]?»³².

Toda territorialización o reterritorialización es armónica, es un ritornelo musical, así como toda desterritorialización surge de una desarmonía inmanente, en fuga hacia una nueva armonía, hacia una nueva lógica armónica que ha de construirse, *producirse* desde la inmanencia. Vemos entonces que no se trata del *ser* o del *devenir* como conceptos abstractos, universales, manipulables a nivel dialéctico o epistemológico. Se trata de la armonía y de *lógicas armónicas*: toda lógica de la sensación se pliega *sobre* una lógica armónica; o dicho a la inversa: una lógica armónica específica (que se incardina como un micro-poder sobre el cuerpo) *produce* un modo de subjetivación específica, y por lo tanto, un modo específico de

³⁰ Cf. HESÍODO, *Obras y Fragmentos* (trad. A. P. Jiménez), Madrid, Gredos: 2000; Cf. vv. 937; 675. Cabe recordar incluso que Harmonía y Cadmo tuvieron a Sémele: madre de Dionysos, fecundada por Zeus mismo. ¿No está acaso Dionysos en el comienzo mismo de *todo*? No obstante, el giro de “pre-filosófico” utilizado arriba no debe entenderse como algo anterior al mito, ni mucho menos considerar al mito como no-filosófico. No se trata de una cuestión cronológica.

³¹ No olvidemos que “musical” deriva de “lo relativo a las Musas” (*mousiké*), y por lo tanto, refuerza el carácter mítico y poético.

³² Cf. NIETZSCHE, F., *Nietzsche contra Wagner*, en *Escritos sobre Wagner* (trad. J. B. Llinares), Madrid, Biblioteca Nueva: 2003; pág. 277.

NUEVO PENSAMIENTO. *Revista de Filosofía del Instituto de Investigaciones Filosóficas de la Facultad de Filosofía de la Universidad del Salvador, área San Miguel. ISSN 1853-7596. Volumen IV, Año 4, 2014.*
Sitio web: <http://mabs.com.ar/nuevopensamiento/index.php/nuevopensamiento/index>

percepción —y trasladado hacia la esfera política, diremos que produce modos específicos de relaciones (de saber y de poder):

«El dominio, la conciencia del cuerpo no han podido ser adquiridos más que por el efecto de *la ocupación del cuerpo por el poder*: la gimnasia, los ejercicios, el desarrollo muscular, la desnudez, la exaltación del cuerpo bello... todo está en la línea que conduce al *deseo* del propio cuerpo mediante un trabajo insistente, obstinado, meticoloso que el poder ha ejercido *sobre el cuerpo* [...] Pero desde el momento en que el poder ha producido este efecto, en la línea misma de sus conquistas, emerge inevitablemente la reivindicación del cuerpo *contra* el poder [...] Y de golpe, aquello que hacía al poder fuerte se convierte en aquello por lo que es atacado... *El poder se ha introducido en el cuerpo, se encuentra expuesto en el cuerpo mismo* [...] Los mecanismos de poder se han *incardinado* en los cuerpos, en los gestos, en los comportamientos»³³.

Qué sea el cuerpo, qué *valor* posea para nosotros el cuerpo, con qué valor y poder dotemos a los órganos de los sentidos para la persecución y obtención de las verdades (saberes), y finalmente qué sea aquello que llamamos “objeto” de la percepción (el recorte del mundo y las imágenes del mundo y del pensamiento que tracemos), todo eso dependerá precisamente de la *lógica armónica*.

No se trata entonces, en el fondo, sino de un problema de valoración sobre el cuerpo que remite no a una *esencia* ni a un *ser* sino a una *potencia* y a relaciones de fuerzas; este punto pone en relación armónica incluso a Nietzsche con Marx: «Un objeto es distinto para el *ojo* [*Auge*] que para el *oído* [*Ohr*] [...] Por esto el hombre se afirma [*bejahť*] en el mundo objetivo no sólo en el pensamiento [*Denken*] sino con *todos* los sentidos [...] La música más bella no tiene sentido *alguno* para el oído no-musical: no es objeto, porque mi objeto sólo puede ser la *afirmación* de una *de mis fuerzas inherentes* [*die Bestätigung einer meiner Wesenskräfte*]»³⁴.

Hacer visibles, hacer audibles, hacer pensables fuerzas que en sí mismas no lo son —operatoria creadora del pensamiento recayendo sobre los dos sentidos: *el ojo* y *el oído*; pero también hay un ojo que escucha las vibraciones del color y un oído que visualiza las ondulaciones y modulaciones del sonido (es el trabajo de Van Gogh, Gauguin, Delacroix, en el siglo XIX). Esto es exactamente el componente o *matiz* barroco propio de *toda* creación posible: extraer el *kósmos* a partir del *kháos* y de la catástrofe³⁵, extraer la luz desde el seno mismo de la oscuridad, en cuanto que

³³ Cf. FOUCAULT, M. *op. cit.* (1992); pp. 112; 117.

³⁴ Cf. MARX, K., *op. cit.* (1993); pág. 153.

³⁵ Cf. DELEUZE, G., *Pintura. El concepto de diagrama*, Bs. As., Cactus: 2012; remito a toda la clase del 31 de marzo de 1981 que se titula “Catástrofe y germen”.

NUEVO PENSAMIENTO. *Revista de Filosofía del Instituto de Investigaciones Filosóficas de la Facultad de Filosofía de la Universidad del Salvador, área San Miguel. ISSN 1853-7596. Volumen IV, Año 4, 2014.*
Sitio web: <http://mabs.com.ar/nuevopensamiento/index.php/nuevopensamiento/index>

la luz y el color son en sí mismos *umbrosos* —ya el joven Schopenhauer consideró como admirable y genial este postulado de la *Farbenlehre* o *Teoría del color* de Goethe que ponía por entero en entredicho a toda la óptica de Newton, es decir, a la lógica armónica del ojo newtoniano. Extraer conceptos filosóficos a partir de nociones o conceptos pre-filosóficos, de raigambre mítica, ctónica (*khthónios*: perteneciente a la tierra, que brota de la tierra, y entonces también subterráneo, pero con matiz de originario o nativo, indígena), misteriosa pero terrible (*deinós*) y casi impronunciable e inefable (*árreton*), como la más antigua y trágica sabiduría de Sileno y de todas esas potencias de lo *impersonal* y del caos; en eso pensaba ya el joven Nietzsche cuando decía que de la *sonrisa* de Dionysos surgió el mundo de los luminosos dioses olímpicos³⁶.

Para finalizar, y antes de entrar a Goethe, es también ese el sentido de nuestro concepto y valoración de la «armonía», pues avanza en esa dirección, ya que como vimos se trata de una noción pre-filosófica cuya etimología es casi totalmente inmanente al cuerpo y a las relaciones de los cuerpos —*harmós*: juntura, articulación (entre huesos, miembros, extremidades del cuerpo); *harmótto*: unirse, desposarse (es decir, juntarse dos miembros del cuerpo social). Siempre hay más razón en nuestro el cuerpo que en nuestra mejor sabiduría, precisamente porque ésta es extraída a partir de aquél —aun cuando no haya nada más profundo que la superficialidad de la piel—; y también porque allí está el *quid* del poder.

III. Ontología del claroscuro: Goethe y el somato-poder. La *lógica armónica cromática* como codificación estética y política.

«Lo que está en vías de *devenir*, en el sentido propio de la palabra, es *el mundo del ojo*: un mundo hecho completamente de forma y color; —porque hay que tener en cuenta que yo no tengo necesidad de recurrir a la ayuda de los *otros* sentidos sino en muy pequeña medida: y toda mi construcción teórica reviste la forma de una especie de representación figurada»

(Carta de Goethe a Schiller; Weimar, 15 de noviembre de 1796)³⁷

³⁶ Cf. NIETZSCHE, F., *El nacimiento de la tragedia. O Grecia y el pesimismo* (trad. A. Sánchez Pascual), Madrid, Alianza: 1973; §10; pág. 97: «De la sonrisa de ese Dionisio surgieron los dioses olímpicos, de sus lágrimas, los seres humanos». Cabe recordar que el título original de 1872, antes del cambio de 1886 donde agrega el «Ensayo de autocrítica», era «El nacimiento de la tragedia *en el espíritu de la música*».

³⁷ Cf. GOETHE y SCHILLER, *La amistad entre dos genios. Correspondencia* (trad. F. Palcos), Elevación, Bs. As.: 1946; pág. 344.

NUEVO PENSAMIENTO. *Revista de Filosofía del Instituto de Investigaciones Filosóficas de la Facultad de Filosofía de la Universidad del Salvador, área San Miguel. ISSN 1853-7596. Volumen IV, Año 4, 2014.*
Sitio web: <http://mabs.com.ar/nuevopensamiento/index.php/nuevopensamiento/index>

«Habría *regímenes del color* que podríamos localizar prácticamente, históricamente, teóricamente, científicamente [...] correspondencias entre la determinación científica de los regímenes del color, la determinación práctica, la determinación histórica. No habría más que un juego de correspondencias»

(G. Deleuze; 2 de junio de 1981)³⁸

«De la disposición de *colores, luz y sombra*, resulta una impresión que podría llamarse la *música* del cuadro»

(Paul Gauguin, *Escritos de un salvaje*)³⁹

a. Si nos concentramos ahora en la *Farbenlehre* o teoría del color goetheana, con el objetivo de desentrañar la *lógica armónica cromática* (del ojo y la vista) que él mismo construye, podremos ver cómo ella misma implica de modo inmanente ciertas relaciones de poder penetradas en los cuerpos: tanto en el color mismo y la luz (si los consideramos a ambos en su materialidad o como cuerpos) como en el ojo que *produce* el color a partir de la intervención de luz, oscuridad y medios translúcidos, opacos o turbios —vale decir, del ojo como órgano fisiológico-nervioso del cuerpo.

Dicho en otros términos, cómo el poder penetra tanto el *cuerpo* del sujeto como del objeto/mundo, teniendo en cuenta que en Goethe el ojo no produce la luz pero sí los colores; y en esta subjetividad del fenómeno cromático Schopenhauer profundizará aún más, en polémica con Goethe pero bajo la pretensión de continuar su teoría.

De modo que la *lógica cromática* de Goethe implica una completa *ontología*, es decir, una teoría del ser y del movimiento (devenir), y de los modos de producción y de expresión (o maneras de ser en el Ser). Y es esto mismo lo que evidentemente propició el prolongado diálogo en temas de color (óptica y cromática) tanto entre Goethe y Hegel como entre Goethe y Schopenhauer. Cuando se compara la correspondencia que el poeta mantuvo con ambos filósofos (que por otro lado son profundamente opuestos y en franca enemistad, al menos de parte de Schopenhauer respecto de Hegel) se observa inmediatamente un mayor interés de Goethe por Hegel —aunque no exento de ironías, reticencias, deferencias y condescendencia mutuas— al tiempo que un cierto menosprecio por los postulados filosóficos y ontológicos de Schopenhauer: Goethe lo ignora con una formalidad y solemnidad casi burocráticas, cosa que exaspera a Schopenhauer al punto tal de

³⁸ Cf. DELEUZE, G., *op. cit.* (2012); Cap. XII, pp. 247-48.

³⁹ GAUGUIN, P., *Escritos de un salvaje* (trad. M. Latorre), Barcelona, Barral: 1974; pág. 126.

NUEVO PENSAMIENTO. *Revista de Filosofía del Instituto de Investigaciones Filosóficas de la Facultad de Filosofía de la Universidad del Salvador, área San Miguel. ISSN 1853-7596. Volumen IV, Año 4, 2014.*
Sitio web: <http://mabs.com.ar/nuevopensamiento/index.php/nuevopensamiento/index>

llevarlo al borde perder los estribos⁴⁰. Pero si Goethe está al mismo tiempo en medio de dos jóvenes filósofos que se repelen completamente, actúa distinto con Hegel (cuya notoriedad e importancia aumenta progresiva y públicamente)⁴¹ que con Schopenhauer (para ese entonces casi desconocido irrelevante para el público académico), si bien su pose es siempre de *disimetría* en relación a ambos: Goethe es un hombre de reconocimiento internacional, funcionario de alto coturno en la corte de Weimar⁴², y de quien depende virtualmente el destino material y laboral de

⁴⁰ Cf. GOETHE, J. W., *Esbozo de una teoría de los colores* (trad. R. Cansinos Asséns), en *Obras Completas*, Tomo I, Aguilar, México: 1991; pág. 610, donde Goethe cita a Hegel entre otros nombres de «ilustres amigos y hombres de ciencia» con cuya colaboración pudo contar. Para la correspondencia con Hegel en relación a la Teoría del Color, cf. HEGEL, G. W. F., *Hegel: The Letters* (Transl. Clark Butler & Christiane Seiler with commentary by Clark Butler), Indiana University Press, USA: 1984; pp. 681-713. Para la correspondencia con Schopenhauer, cf. SCHOPENHAUER, A., *Sobre la visión y los colores. Seguido de la correspondencia con J. W. Goethe* (trad. P. López de Santa María), Trotta, Madrid: 2013; pp. 121-150.

⁴¹ Hegel llega a Jena en 1801 y a partir de allí comienzan las relaciones entre ambos: «As the Minister responsible for education, Goethe had brought Fichte and Schelling to Jena before Hegel. Goethe's diary records a meeting with Hegel as early as October 20, 1801, and he received Hegel on a number of occasions throughout Hegel's stay in Jena». La última visita de Hegel a Goethe data de 1827 (cf. *The Letters*, pág. 682; 708). Para 1804-05 el público que asistía a las clases de Hegel ascendía a casi 30. Por otro lado, la correspondencia entre Goethe y Schopenhauer sobre el tema se inicia hacia 1814 (y se interrumpe definitivamente en 1818), y es el propio Schopenhauer quien le envía (por intermedio del doctor Schlosser) el manuscrito de su propia Teoría de la visión y los colores hacia 1815, antes de enviarlo a la imprenta en 1816; no obstante, Goethe y Schopenhauer se habían encontrado ya antes en la casa de la madre del segundo (Johanna), a cuyas veladas el poeta solía asistir. Por su parte, Goethe trabajó perfeccionando y agregando materiales a su idea de una *Farbenlehre* desde fines de la década de 1790 (las cartas con Schiller dan sobrado testimonio) hasta 1820 y aún sus últimos días —en 1806 (Napoleón ocupaba Weimar) comenzó la impresión de la primer parte y para 1810 Goethe ya había publicado dos opúsculos anti-newtonianos (uno contenía los experimentos objetivos y otro los subjetivos) titulados *Contribuciones a la óptica*, que fueron enriquecidos hasta formar el *Esbozo de una teoría de los colores* (1810). De modo que toda la discusión entre los tres autores se da en el momento en que Goethe mismo está produciendo su trabajo sobre óptica y cromática, pero además y como factor importantísimo, grandes acontecimientos político-económicos se están produciendo y desarrollando.

⁴² Goethe llega invitado por el Gran Duque Carlos Augusto (que tenía 18 años, contra los 26 del poeta) a la Corte de Weimar el 7 de noviembre de 1775; en 1776 es nombrado por aquél Consejero Privado de Legación con un sueldo de 1.200 táleros (y se le obsequia una casa a las orillas del Ilm), lo cual implicaba un ascenso social jerárquico, pues le permite a Goethe pasar a utilizar el aristocrático “von Goethe”; ese mismo año es nombrado director del Teatro de la Corte. En 1777 es nombrado presidente de la Comisión de Arquitectura para la reconstrucción del castillo ducal; en 1779 director de los departamentos de Guerra y de Puentes y Caminos; y hacia 1782 es nombrado Director de Hacienda. Cf. el larguísimo “Estudio Preliminar” de Cansinos Asséns de casi 350 páginas, en Goethe, *op. cit.*, pág. 93. No obstante, cabe remarcar que su traducción posee muchos puntos de desventaja; por ejemplo, en algunos párrafos la traducción tiende a “hegelianizar” a Goethe (v. gr. el §175, *in fine*), y en otros directamente omite la traducción de párrafos enteros, para los que hay que recurrir al original: por ejemplo allí cuando Goethe ironiza con el catolicismo (§731: el texto alemán refiere a *der katholische Christ*), o aquella parte de la Introducción donde cita a Plotino y sus famosos versos del *ojo solar* (pág. 483), todo lo cual queda elidido en la traducción española. También cabe citar el problema que implica el término *Gemüt*, que suele traducir por “alma”. Para el texto alemán de la *Farbenlehre* sigo la siguiente edición: GOETHE, J. W., *Farbenlehre, 1. Entwurf einer Farbenlehre*, Edit. Freies Geistesleben: 1984; también la siguiente edición inglesa: GOETHE, J. W., *Theory of Colours* (transl. Ch. Lock Eastlake); Ed. John Murray, Londres, 1840.

NUEVO PENSAMIENTO. *Revista de Filosofía del Instituto de Investigaciones Filosóficas de la Facultad de Filosofía de la Universidad del Salvador, área San Miguel. ISSN 1853-7596. Volumen IV, Año 4, 2014.*
Sitio web: <http://mabs.com.ar/nuevopensamiento/index.php/nuevopensamiento/index>

muchos filósofos —por ejemplo, hay varias cartas en las que Hegel pide a Goethe que interceda ante las autoridades por un aumento de sueldo, o que lo apoye también frente a ellas para la obtención de un permiso para una licencia en la Universidad a causa de hacer un viaje relacionado con la publicación de su *Fenomenología del Espíritu*. Del otro lado, Schopenhauer poseía una fortuna personal heredada, de modo que al contrario de lo que sucedía con Hegel, este trato disimétrico y jerárquico académico-laboral (y económico) está, entre él y Goethe, ausente; el joven Schopenhauer, con toda su reverencia y admiración por el maestro, intenta entablar correspondencia con Goethe en torno al problema de la visión y los colores en un terreno argumental filosófico de igual a igual, sin disimetría y de pensador a pensador, sin pleitesías políticas mediante —puesto que Goethe no tenía ninguna implicancia en el destino laboral y económico de Schopenhauer.

Todos estos elementos son interesantes de destacar porque están en el trasfondo y revelan el *tipo* de relación que Goethe sostiene con ambos. La discusión en torno al problema óptico de la visión y los colores (fenómenos cromáticos) se traza en el terreno de una dialéctica y una ontología (en Schopenhauer no hay tal dialéctica), pero el fondo mismo del debate entre filósofos implica distintos puntos de vista subjetivos, anclados cada uno en distintas relaciones políticas de Hegel y Schopenhauer respecto de Goethe —no es una discusión abstracta, puramente científica o epistemológica: se funda en relaciones (y necesidades) específicas. Esto es un primer punto a destacar.

La ontología que funda la *lógica armónica cromática* de Goethe, podríamos decir, parte de una premisa fundamental: el ojo (*Auge*), y por lo tanto el sentido de la vista, no es *pasivo* en relación a la percepción del color del mundo, puesto que “percepción” implica también “producción”: el ojo es *activo* (actividad de la retina) y produce el color (§760)⁴³; todo el tiempo el ojo está en condiciones de producir y engendrar el color. Creo que es esta actividad múltiple del ojo como *productor del color*, junto con la tesis goetheana de que mediante el cuerpo (vía sentido de la vista) se nos proporciona un conocimiento directo e inmanente del “fenómeno originario” (*Urphänomen*), lo que lleva a Goethe a postular que la vista es el sentido más noble (*edlen Sinn*) (§745). Y en esto hay una especie de comunidad de

⁴³ Cf. GOETHE, J. W., *op. cit.*: «En todo momento está en condiciones el órgano [visual] de *producir* por sí mismo colores».

principio (e incluso de *petitio principii*) entre Goethe, Aristóteles⁴⁴ y Platón —y ciertos autores modernos, como por ejemplo Berkeley⁴⁵—, pues se trata de una *jerarquización* idéntica y de un mismo recorte respecto del *cuerpo*: el ojo (la visión) vale más que el oído (la audición). Lo que en todo caso tendremos que desentrañar es la *relación* entre ambos sentidos para ver si, al igual que ocurre con la lógica armónica platónica, el ojo *domina* y somete al oído, o cómo se opera todo esto. Rápidamente veremos que no es el mismo caso, puesto que en dos ocasiones Goethe se refiere a la relación interna que hay entre ambos sentidos, colocándolos uno al lado del otro y no uno por encima del otro —aún cuando el ojo sea más excelente. Hay, pues, una especie de simetría de oposición entre contrarios, en la que el oído es también capaz por sí mismo de captar lo infinito de la *potencia* y del *Dasein* de la Naturaleza:

«La Naturaleza entera se revela también a otro sentido. Si cerramos los ojos y aguzamos el *oído* [*Ohr*], la Naturaleza manifiesta su *Dasein*, su fuerza [*Kraft*], su vida [*Leben*] y sus relaciones [*Verhältnisse*] por medio del sonido: desde el más leve soplo hasta el ruido [*Geräusch*] más atronador, desde el sonido [*Klang*] más elemental hasta la suprema armonía [*höchsten Zusammenstimmung*], desde el grito [*Schrei*] más frenético y apasionado hasta las palabras más suaves de la razón [*zum sanftesten Worte der Vernunft*], de suerte que el ciego al que le está vedado lo infinitamente visible [*das unendlich Sichtbare*], puede, sin embargo, captar por los oídos una vitalidad infinita [...] Color [*Farbe*] y *sonido* [*Ton*] no se prestan a comparaciones; pero sí cabe referir uno y otro a una fórmula superior [*einer höhern Formel*] y derivar a ambos de ella, aunque cada uno por separado. Son el color y el sonido como dos ríos que nacen en la misma montaña, pero en condiciones muy distintas y *corren en dirección contraria* [*entgegengesetzte*], de suerte que no ofrecen ningún punto de analogía en su curso. Uno y otro son acciones elementales que se rigen por la ley general [*allgemeinen Gesetz*] de la desunión y tendencia a la unificación [*Trennens und Zusammenstrebens*],

⁴⁴ Cf. ARISTOTELES, *Acerca del alma* (trad. T. Calvo Martínez), Gredos, Madrid: 1983; 429a1-5: «Y como la vista es *el sentido por excelencia*, la palabra «imaginación» (*phantasia*) deriva de la palabra «luz» (*pháos*) puesto que no es posible ver sin luz». Cf. asimismo, ARISTOTELES, *Acerca de la sensación y de lo sensible* (trad. E. La Croce), Gredos, Madrid: 1987; 437a4-13: «De todas estas facultades, *la más importante* para satisfacer necesidades es, en sí misma, la *vista*, pero respecto de la inteligencia lo es accidentalmente el *oído*; pues la facultad de la *visión* informa de múltiples y variadas diferencias, debido al hecho de que todos los cuerpos participan del *color*, de forma que es por ella por la que se perciben principalmente los sensibles comunes —llamo comunes al tamaño, figura, movimiento y número—, mientras que el *oído* sólo informa de las diferencias de sonido y, en algunos seres, también de las de la voz. Accidentalmente el oído contribuye, sin embargo, en la mayor medida al entendimiento. En efecto, el discurso es la causa del aprendizaje por ser audible, mas no por sí, sino *accidentalmente*, pues se compone de palabras y cada una de las palabras es un símbolo».

⁴⁵ Cf. BERKELEY, G, *Ensayo de una nueva teoría de la visión* (trad. M. Fuentes Benit), Aguilar, Bs. As.: 1965; pág. 25: «El más noble, agradable y comprensivo de todos los sentidos».

NUEVO PENSAMIENTO. *Revista de Filosofía del Instituto de Investigaciones Filosóficas de la Facultad de Filosofía de la Universidad del Salvador, área San Miguel. ISSN 1853-7596. Volumen IV, Año 4, 2014.*
Sitio web: <http://mabs.com.ar/nuevopensamiento/index.php/nuevopensamiento/index>

crecimiento y decrecimiento, movimiento y contramovimiento pero en direcciones diferentes y en diferente forma, sobre elementos intermedios distintos»⁴⁶

Pero aun resta un elemento importante en esta premisa de la ontología goetheana: el ojo *tiende* a la *Totalität*, y por lo tanto el entero fenómeno visual y cromático es él mismo una expresión o reflejo de la tendencia misma de la Naturaleza, del *ser*, pero no en un sentido estático e inmóvil sino dinámico, fluido; si se quiere, del *devenir* mismo en que la naturaleza se expresa o manifiesta. Aquí se ve también la importancia fundamental del ojo y del fenómeno entero de la vista, y la fascinación que el mundo visual, cromático y lumínico ejerce sobre Goethe —a un punto tal que dicha tarea científica, basada en la experiencia y en la técnica, lo atrajo durante décadas⁴⁷—, puesto que, como vemos, la vista es un fenómeno de percepción humana que expresa el *modo* mismo en que se da el *ser*: tiende siempre a la Totalidad. Hay, pues, una especie de fuerza, impulso o *connatus* en el cuerpo-ojo que busca la completud; o como también dice Goethe, busca *la armonía*. El ojo mismo a través de su propia actividad tiende a la armonía, porque la armonía es una característica propia de la Naturaleza. Ahora bien, he aquí nuestro interrogante: ¿de qué tipo de armonía y lógica armónica estamos hablando aquí?

Como sea, esta especie de relación dialéctica es la que acercó a Goethe y a Hegel, aún cuando el primero manifestase una profunda aversión a la dialéctica y al Absoluto hegelianos⁴⁸, mientras que el segundo citase con admiración la

⁴⁶ Cf. GOETHE, J. W., *op. cit.*, pág. 478 y §748. En algunos puntos hemos modificado la traducción que creíamos poco fiel al texto.

⁴⁷ Para arrancar a la Naturaleza las leyes cromáticas y de la percepción del color (y llegar así al *Urphänomen*) es necesario, al menos para los colores dióptricos, contar con todo un escenario técnico de instrumentos: prismas cóncavos, convexos, láminas, círculos y esferas de color, una cámara oscura, el famoso espato de Islandia, etc.

⁴⁸ Eckermann reconstruye una conversación un tanto ríspida (un jueves 18 de octubre de 1827) habida en la casa del poeta en Weimar, en ocasión de una “noche de té” que Goethe dio en honor a Hegel. Allí dice: «Recayó luego la conversación *sobre la esencia de la Dialéctica*. “En el fondo —dijo Hegel— no es sino el espíritu de contradicción innato en todos los hombres, regulado y educado metódicamente, y ese don se muestra en toda su grandeza en la distinción entre lo verdadero y lo falso. Lo malo es —le atajó Goethe— que se suele abusar con lamentable frecuencia de esas artes y habilidades espirituales, valiéndose de ellas para *hacer verdadero lo falso y falso lo verdadero*. Así es —asintió Hegel—, pero eso sólo lo hacen aquellos individuos psíquicamente enfermos. Yo por mí —dijo Goethe—, celebro haberme dedicado al estudio de la *Naturaleza*, donde no hay peligro de coger esa enfermedad [...] Tengo la seguridad de que muchos de esos enfermos dialécticos se curarían en el trato con la Naturaleza». Cf. *Conversaciones con Goethe* (trad. R. Cansinos Asséns), en GOETHE, J. W., *Obras Completas*, Tomo III, Aguilar, México: 1991; pág. 336. Para una comparación entre Goethe y Hegel, se puede consultar el artículo de Félix Duque, “Elogio del sistema pendular. Hegel y Goethe”, en *Daimón. Revista de Filosofía*, Ediciones de la Universidad de Murcia, Nro. 31: 2004; pp. 7-22. Asimismo, LÖWITH, K., *De Hegel a Nietzsche. La quiebra revolucionaria del pensamiento en el siglo XIX. Marx y Kierkegaard* (trad. E. Estiú), Sudamericana, NUEVO PENSAMIENTO. *Revista de Filosofía del Instituto de Investigaciones Filosóficas de la Facultad de Filosofía de la Universidad del Salvador, área San Miguel. ISSN 1853-7596. Volumen IV, Año 4, 2014.*
Sitio web: <http://mabs.com.ar/nuevopensamiento/index.php/nuevopensamiento/index>

Farbenlehre goetheana en su *Enciclopedia*⁴⁹. Del otro lado, es esta especie de aspecto dialéctico de la teoría de Goethe lo que choca profundamente a Schopenhauer, que intenta resignificarla y perfeccionarla pero *sub specie kantiani* y bajo una filosofía de la Voluntad. No obstante, si algo tienen en común los tres es su aversión a la teoría newtoniana del color.

Ahora bien, ya se intuye la correlación de los dos elementos que aquí colocamos como siendo los componentes de la premisa fundamental o punto de partida de la *lógica armónica cromática*: si el ojo es activo y productor, y al mismo tiempo su actividad y tendencia reflejan la tendencia de la Naturaleza o del ser, entonces el ser es activo y productor —razón por la cual la vista es el sentido más noble, siendo así que “nobleza” y “actividad” se correlatan. Lo que aún restaría por responder es si se trata de la misma actividad y de la misma lógica de producción, pues evidenciar la correlación no agota el espesor completo del problema sino que más bien lo abre.

A partir de esta premisa fundamental, se construyen y agencian todos los restantes elementos y relaciones que completan la *lógica armónica cromática* goetheana y, por tanto, una entera *red conceptual* en la que se expresan relaciones estéticas, pero también morales y de poder: Goethe suele utilizar el concepto de *sittlichen Wirkung* o efecto moral, paralelo al efecto sensible (*sinnlichen Wirkung*) del color —y aún más, el *sinnlichen* produce el *ästhetische Wirkung* o efecto estético de la armonía cromática, que a su vez muerde *sobre* el *sittlichen*⁵⁰; por lo tanto, hay una relación inmanente entre los tres efectos. Tal es así que, dentro de otras consideraciones sobre el efecto moral del color y la *jerarquía* de los colores, Goethe

Bs. As.: 1974, especialmente la Primera Parte. Félix Duque se concentra más bien en las diferencias y tensiones entre ambos, mientras que Löwith busca los puntos de contacto.

⁴⁹ Cf. HEGEL, G. W. F., *Enciclopedia de las ciencias filosóficas* (trad. R. Valls Plana), Alianza, Madrid: 2005; §320, pp. 378 ss.

⁵⁰ Goethe no utiliza el concepto de *Moralität* en su obra. Hegel, en cambio, establece en los *Principios de la filosofía del derecho* una diferencia entre *Sittlichkeit* o eticidad (en cuanto al orden ético objetivo establecido y válido en una comunidad) y *Moralität* o moralidad (en cuanto aspecto subjetivo). Goethe atribuye un gran efecto moral inmanente al sentido de la *vista* (sentido plástico), mientras que Aristóteles lo atribuye al sentido del *oído* (sentido musical), puesto que trabaja con ritmos (*rythmoîs*) y melodías (*mélesin*), y por ese medio la *imitación* (*mimémata / homoiómata*) es más perfecta, a diferencia de la vista que sólo trabaja con signos (*semeîa*) de estados morales: cf. ARISTÓTELES, *Política* (trad. J. Marías y M. Araujo), C.E.P.C., Madrid: 1997: 1340a18 y ss. Ya en el siglo XIX (1854) Hanslick problematiza en esta cuestión (de larga data) del traspaso de lo moral y los sentimientos a la esfera del arte (y especialmente la música) en polémica con el hegelianismo y desde una perspectiva kantiana, en su *De lo bello en la música* (trad. A. Cahn), Ricordi, Bs. As.: 1951. En el fondo, no es otro que el problema alemán del Arte como *Bildung*.

NUEVO PENSAMIENTO. *Revista de Filosofía del Instituto de Investigaciones Filosóficas de la Facultad de Filosofía de la Universidad del Salvador, área San Miguel. ISSN 1853-7596. Volumen IV, Año 4, 2014.*
Sitio web: <http://mabs.com.ar/nuevopensamiento/index.php/nuevopensamiento/index>

se despacha con juicios valorativos (que en ningún momento califica como opinión o como subjetividad) en torno a los pueblos primitivos (y los niños), las restantes naciones europeas, el clero, los gobernantes, e incluso se pliega a una especie de teoría fisiognómica y caracterológica en torno al color de piel tanto entre especies como entre seres humanos (cuál evidencia más perfección, mayor organización, mayor riqueza espiritual interior, etc.). Se intuye, pues, que en el marco de esta ontología del Uno-Todo hay un traspaso o una transversalidad entre esferas: la *lógica armónica cromática* se bifurca siempre en una política y una bio-política, una estética, una moral, una psicología, etc. Claro que aquí Goethe saca todas estas conclusiones no estudiando el desenvolvimiento de los conceptos en el plano especulativo, sino según su pretendido método de la *intuición* extraída de observaciones, inducciones, y contacto inmediato (sin mediaciones) con la Naturaleza. Aquí son la Historia natural y la Filosofía natural (no la Lógica) la que actúan como saberes principales —pues en ellos no se corre el riesgo de enfermarse de dialéctica y tomar lo falso por verdadero, tal y como vimos replicaba Goethe a Hegel.

Las relaciones del *color* son múltiples e implican necesariamente a la luz (y la oscuridad). Deleuze sostiene que la filosofía de Spinoza (muy cara a Goethe) es una especie de «poesía de la luz»⁵¹; la contracara extraíble de dicha afirmación es que los románticos alemanes (desde Novalis hasta Hoffmann), con todo su imaginario en torno a lo oscuro y la fundamental valoración de la noche, lo nocturno y lo siniestro (u ominoso, según Freud), al basarse en la ontología de Spinoza (más que en la de Hegel) han omitido este carácter luminoso y jovial de su filosofía. ¿Cómo pivota en este respecto la postura de Goethe y su gusto por Spinoza? ¿Primacía romántica de lo oscuro o primacía spinoziana de la luz? El interrogante es difícil de resolver precisamente por la bipolaridad pendular y vibratoria no sólo del color y la luz sino del movimiento metódico goetheano mismo, en virtud del cual adopta un tinte paradójal —puesto que el color es un fenómeno de *luz* (spinozismo), pero al mismo tiempo no existe si no hay una atenuación de la misma, vale decir, si

⁵¹ Cf. DELEUZE, G., *En medio de Spinoza*, Bs. As., Cactus: 2011; pág. 207: «Está la poesía de la luz, y luego hay una poesía de la sombra. Va de su yo que si Spinoza tiene una poesía, es una poesía de la luz cruda [...] En él es la luz lo que descompone. Todo eso se hace a plena luz, es una poesía de la luz cruda. No hay jamás una sombra en Spinoza». Por otro lado, en las clases de 1981 sobre pintura Deleuze cita a Goethe y su teoría del color numerosas veces: *Pintura. El concepto de diagrama*, Bs. As., Cactus: 2012.

no entra ella misma en una relación antagónica con la *oscuridad* (romanticismo). En esto Goethe se opone (junto con Hegel y Schopenhauer) a la teoría newtoniana:

«La teoría preconizada por nosotros, y de la que solo hablamos aquí en cuanto se opone a la newtoniana, ocúpase también en la luz blanca y recurre a condiciones exteriores para producir fenómenos cromáticos [pero] no pretende extraer los colores de la luz, sino solo demostrar que el color viene determinado a la vez por la luz y por lo que a ella se *opone*»⁵²

Según Goethe, entonces, los colores son *menos* que la luz (§574) debido a que la luz es el *Urphänomen* o fenómeno originario y primordial; sin embargo, llega al punto tal de postular que *el ojo es luz*⁵³, pero produce color gracias a la atenuación de la misma. Tanto *en* el ojo mismo considerado fisiológicamente como en el interior del hombre —pasaje de lo fisiológico a lo espiritual o anímico— hay una luz que se excita frente a otros estímulos de luz que vienen de fuentes exteriores (sol, fuego, luces de la naturaleza) o interiores (frotamiento de los ojos, en los sueños, la imaginación, etc.). Ahora bien, resulta vano intentar conocer la esencia y lógica interna de la luz y los colores, y de todo el fenómeno originario, de forma abstracta; por el contrario, hay que hacer una Historia natural o una colección o historia de los efectos por la vía de la observación experimental y directa, y ellos mismos nos revelarán la fuente originaria de la que emanan. Y así como las acciones y pasiones humanas externas son útiles para revelarnos el carácter ético interno esencial de un hombre —esto es muy griego también⁵⁴—, así también las

⁵² Cf. GOETHE, J. W., *op. cit.*, pág. 637. Hay que tener en cuenta también el famoso opúsculo del pintor romántico Otto Runge —publicado en 1810, y que Goethe conocía bien— en el que inventa y sistematiza la famosa *esfera de colores*; cf. el texto completo en ARNALDO, J. (Comp.), *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, Tecnos, Madrid: 1994; pp. 147-161.

⁵³ Aquí es donde Goethe dice seguir tanto a la escuela jónica griega —para la cual «solo lo afín puede conocer a lo afín»— como a cierta tendencia mística (Plotino); y acto seguido cita sus famosos versos (omitidos en la edición española): «Si el ojo no fuera *solar*, / ¿Cómo podríamos contemplar la luz? / Si no viviera en nosotros la fuerza propia de Dios, / ¿Cómo podría arrebatarlos lo divino?». Hay aquí una especie de matiz platónico o neo-platónico en Goethe, que debe ser pensado en torno a su concepto químico y moral de las *afinidades electivas*.

⁵⁴ Aristides Quintiliano (cuyo texto tiene matices platónicos y neo-platónicos) considera que puede conocerse el carácter de una persona con solo verla caminar, según el *ritmo* y *tempo* de sus pasos: «Por cierto, cualquiera podría descubrir en la *manera* de andar que quienes caminan con pasos de buena longitud e iguales, según el ritmo espondeo, son de *carácter* ordenado y viriles; quienes lo hacen con pasos largos pero desiguales, según los ritmos troqueos o peones, son más ardientes de lo debido; los de pasos iguales pero excesivamente pequeños, según el ritmo pirrquico, son humildes y nada nobles; los de paso breve y desigual, próximos a la irracionalidad rítmica, son totalmente disolutos. Y observarás también que quienes utilizan irregularmente todos estos pasos no tienen una mente estable, sino que son vacilantes»; cf. ARISTIDES QUINTILIANO, *Sobre la música* (trad. L. Colomer y B. Gil), Madrid, Gredos: 1996; Libro II, 83, 28.

NUEVO PENSAMIENTO. *Revista de Filosofía del Instituto de Investigaciones Filosóficas de la Facultad de Filosofía de la Universidad del Salvador, área San Miguel. ISSN 1853-7596. Volumen IV, Año 4, 2014.*
Sitio web: <http://mabs.com.ar/nuevopensamiento/index.php/nuevopensamiento/index>

acciones y pasiones del ojo y de la luz nos sirven para conocer la esencia del fenómeno cromático⁵⁵.

Sin embargo, —y creo que aquí hay un elemento Barroco en Goethe⁵⁶— los *colores* existen gracias no a la luz sino a la ausencia de luz: gracias a la sombra u oscuridad; es esta la famosa tesis del color de Goethe (junto con su idea del fenómeno de la polaridad energética del color): hay un carácter *umbroso* propio e inmanente al color, puesto que «la sombra es el verdadero elemento del color»; y aún más, concibe que entre el color y lo oscuro hay una «especie de unidad mágica [*magische Verbindung mit dem skierô*]» (§591)⁵⁷. Ahora bien, ¿lo oscuro es una *ausencia* de luz, o por el contrario son dos entidades totalmente diferentes —y lo mismo cabría preguntarse en torno al ruido/sonido y al silencio? En Goethe, oscuridad es no-luz, negación de la luz, de modo que lo oscuro tiene un carácter negativo (–) y la luz un carácter positivo (+) —y entonces comprendemos, luego de formulada esa pregunta sobre el *status*, si se quiere, ontológico de la oscuridad, por qué Goethe va a postular o trasladar el fenómeno de la polaridad de la energía (recientemente descubierto) hacia la teoría del color. Y lo que vale para la luz y la oscuridad se aplica a los colores blanco y negro.

⁵⁵ Cf. GOETHE, J. W., *op. cit.*, pp. 478-79: «A fin de cuentas, siempre resulta vano el intento de expresar la esencia de una cosa [*das Wesen eines Dinges*]. Verdad es que percibimos efecto, y que acaso el *historial* íntegro de esos efectos contenga la *esencia* de esa cosa. En balde nos afanamos por descubrir el carácter de un hombre; pero reuniendo sus *actos*, luego se desprenderá de ese conjunto la imagen [*ein Bild des Charakters*] del carácter [...] Si bien nos hemos atenido siempre a la experiencia, tomándola como base de la parte expositiva, no hemos podido prescindir tampoco de enunciar un concepto teórico [...] El mero mirar las cosas a nada conduce: todo *mirar* se transforma en considerar; todo considerar, en meditar; todo meditar, en *relacionar*, y por eso puede decirse que, *a poco que miremos con atención, ya estamos en plena actividad teorizante*». La edición inglesa traduce la primer oración así: «Indeed, strictly speaking, it is useless to attempt to express the nature of a thing *abstractedly*».

⁵⁶ Cf. DELEUZE, G., *El Pliegue. Leibniz y el barroco* (trad. J. Vázquez y U. Larraceleta), Barcelona, Paidós: 1989; pp. 46-47: «El Barroco es inseparable de un nuevo régimen de la *luz* y de los *colores*. En primer lugar, la luz y las *tinieblas* se pueden considerar como 1 y 0, como los dos pisos del mundo separados por una tenue línea de las aguas: los Bienaventurados y los Condenados. Sin embargo, *no se trata de una oposición* [...] El cuadro cambia de estatuto, las cosas surgen del plano de fondo, los colores brotan del fondo común que manifiesta su *naturaleza oscura*, las figuras se definen por su recubrimiento más que por su contorno. Pero esto no está en oposición con la luz, al contrario, es una consecuencia del *nuevo régimen de luz*. Leibniz dice en “La profesión de fe del filósofo”: «La luz se filtra como por una hendidura en medio de las tinieblas» [...] *Lo claro no cesa de estar inmerso en lo oscuro. El claroscuro llena la mónada* según una serie que se puede recorrer en los dos sentidos: en un extremo el lado sombrío, en el otro la luz sellada; ésta, cuando se enciende, produce lo blanco en la parte reservada, pero lo blanco se ensombrece cada vez más, de paso a lo oscuro, sombra cada vez más espesa, a medida que se extiende hacia el sombrío fondo en toda la mónada».

⁵⁷ Cf. asimismo, GOETHE, J. W., *op. cit.*, §741.

La luz es todo, pero el color sólo existe cuando la sombra específica a la luz y extrae de ella el color como por un *efecto de oscuridad* o enturbiamiento —de ahí la necesidad de un cuarto oscuro o cámara oscura para captar el fenómeno cromático, porque allí “la luz se filtra como por una hendidura en medio de las tinieblas”. Si no fuera por la sombra (negación de la luz), tanto como por los medios turbios u opacos por los que la luz atraviesa, el ojo solar no podría producir ni ver colores; la sombra *define* al color porque *pone límites* a la pura luz, que en sí misma es lo indefinido e ilimitado. Vemos que de aquí se desprenden dos cosas: el color es el resultado de una *limitación* de las *fuerzas extensivas* y energéticas de la luz (la luz ilimitada y pura encandila y no produce color alguno), por lo tanto, no hay “normalidad” en la percepción visual si no hay un *límite* que ordene —y ese papel le toca a la oscuridad.

El polo negativo-sombra cobra entonces un papel diferente: de él depende la existencia del color. Por medio de la negación de la luz la Naturaleza se las arregla para producir color: negando en cierta forma un aspecto fundamental de sí misma, al mismo tiempo produce una novedad positiva —el color. Por lo tanto, el color se convierte también, según el lenguaje goetheano, en un *Urphänomen* que expresa directamente y sin mediaciones al ser-Naturaleza entero; el color revela una de las *leyes* fundamentales del mundo natural. Goethe lo formula en estos términos (§695): *la luz se aparece o presenta con una indiferencia general o neutral (allgemeinen Gleichgültigkeit)* y como una realidad carente de significación; por el contrario, *el color es siempre específico (spezifisch), característico (charakteristisch) y significativo (bedeutend)*⁵⁸. Es, pues, la oscuridad la productora de especificidad, significación, etc. —esto implica un componente barroco, pues la sombra es el rasgo *diferencial* del color. Hay un régimen de la luz que toma todo pero que no puede producir diferencia; es necesario que intervenga la oscuridad, en cuanto no-luz para que el ojo pueda producir color, diferencia y especificidad significativa en la Naturaleza; casi como si (al menos en el caso de la percepción humana), el cuerpo-ojo-solar fuese un brazo de la Naturaleza para producir color.

Hay en Goethe, claramente como en Hegel aunque de distinta índole, un *teleologismo* de la Naturaleza —y esto lo tienen en común ambos con Aristóteles—;

⁵⁸ Esto posibilita, en relación al *efecto* del color, el pasaje del sentido *estético* al sentido *moral*.
NUEVO PENSAMIENTO. *Revista de Filosofía del Instituto de Investigaciones Filosóficas de la Facultad de Filosofía de la Universidad del Salvador, área San Miguel. ISSN 1853-7596. Volumen IV, Año 4, 2014.*
Sitio web: <http://mabs.com.ar/nuevopensamiento/index.php/nuevopensamiento/index>

y ni siquiera un fenómeno tan común o irrelevante (por lo normal que nos resulta) como el hecho de que las cosas tengan un color tal o cual escapa al *télos*. De modo que cuando Goethe postula que estrictamente hablando no hay *luz incolora* (§690)⁵⁹ —o más bien, sólo la hay para la abstracción del pensamiento pero no para la experiencia—, ello no implica una contradicción. A los efectos de establecer una *lógica cromática* es necesario postular los elementos componentes y las relaciones que se dan entre dichos elementos, aún cuando en la experiencia sensible material ellos no se expresen para nuestros órganos físicos en sus formas puras. En la Naturaleza no hay luz pura e incolora *para nosotros*: nunca la luz se nos presenta a la percepción de forma pura, sino siempre como *Lichtbilde* o *imagen de luz* (§361), con límite y contorno:

«Hasta ahora se ha venido considerando a la luz algo así como una cosa abstracta [*Abstraktum*], como un elemento existente y actuante de por sí [*für sich*], que en cierto respecto se determinaba a sí mismo, y en cuanto surgía el menor motivo engendraba los colores. Apartar a los amigos de la Naturaleza [*Naturfreunde*] de semejante idea y hacerles ver que en los fenómenos prismáticos y en otros no intervine una luz ilimitada determinante [*unbegrenzten bedingenden Lichte*], sino limitada y determinada [*begrenzten bedingten*], una imagen de luz y hasta imágenes claras u oscuras [*hellen oder dunklen*], es la tarea que debe realizarse y el objeto que se debe alcanzar»⁶⁰

El ojo sólo puede percibir *imágenes* de la luz, o lo que es lo mismo, expresiones (maneras o modos) extensivas de la intensidad de la energía luminosa, pero nunca la energía luminosa como tal, un Absoluto-luz. Lo que nos aporta un elemento conceptual más: el color es el *resultado* de una *guerra* o conflicto originario entre la luz y la oscuridad, de un antagonismo o antítesis entre lo claro y lo oscuro —o si se prefiere: una crisis de la luz consigo misma a causa de la sombra, entendida ora como depotenciación de sí misma (disminución de la intensidad), ora como acción de medios externos translúcidos opacos o turbios sobre ella. Es inmanente al color el ser *la expresión de un conflicto* o antagonismo; por lo tanto, hay un carácter *claroscuro* del color y del fenómeno cromático como tal —implica un régimen de claroscuro.

⁵⁹ Cf. GOETHE, J. W., *ibid.*, pág. 577: «La luz incolora [*Farbloses Licht*] y las superficies sin color son, en cierto sentido, meras abstracciones [*Abstraktionen*]; en la experiencia [*Erfahrung*] apenas si las percibimos».

⁶⁰ La edición inglesa traduce: «[...] we have not to do with light as an uncircumscribed and modifying principle, but as circumscribed and modified».

NUEVO PENSAMIENTO. *Revista de Filosofía del Instituto de Investigaciones Filosóficas de la Facultad de Filosofía de la Universidad del Salvador, área San Miguel. ISSN 1853-7596. Volumen IV, Año 4, 2014.*
Sitio web: <http://mabs.com.ar/nuevopensamiento/index.php/nuevopensamiento/index>

No podríamos decir, sin embargo, que la *lógica armónica cromática* en Goethe es exactamente idéntica a la *lógica del ser* o de la Naturaleza, sino que más bien es subsidiaria a ella o se repliega sobre ella, aún cuando el funcionamiento interno se asemeje. Vale decir, el color es naturaleza (y la luz también), y por tanto la lógica cromática sigue necesariamente la lógica bi-polar de la naturaleza —pero el fenómeno cromático (la producción y percepción del color) tiene y sigue al mismo tiempo *sus propias leyes*⁶¹, y es en este sentido que la lógica armónica claroscuro es algo así como un capítulo de la Ontología General. Pero además, lo que nos interesa es desentrañar *dentro* de ese capítulo de la visión —que por otro lado toca directamente al *cuerpo* humano y a su *valoración*— es qué relaciones jerárquicas armónicas se juegan e intervienen no ya en la generalidad-Naturaleza sino en el *acto* mismo de *ver*, en la conexión del cuerpo con el exterior, tanto como la relación de los colores entre sí.

Vemos que la lógica armónica cromática se efectiviza o acciona siguiendo fórmulas generales de *relación antagónica*: separación y contraste; mezcla y fusión; exaltación y neutralización; adición y sustracción. Así es como opera, a nivel de Totalidad, la Naturaleza y el cosmos entero: «Desunir lo unido y unir lo desunido es la vida de la Naturaleza [*Das Geeinte zu entzweien, das Entzweite zu einigen, ist das Leben der Natur*]; tal es la eterna [*ewige*] sístole-diástole, la eterna síntesis-diácrisis, la inspiración y expiración del mundo [*Welt*] en que nos movemos, vivimos y somos»⁶².

Pero esas relaciones de oposición son *desiguales* o disimétricas, aunque se pase siempre de una a otra aún en grados imperceptibles; es aquí donde nos sentimos tentados a preguntar: ¿hay en algún momento un punto de equilibrio? ¿O más bien es el *pasaje* mismo de lo uno a lo otro la expresión del equilibrio inestable? Ambas cosas cuadran con la ontología goetheana, y ello porque el fenómeno mismo de la visión y producción del color nos sirve como ejemplo: al decir que el ojo tiende a la Totalidad, Goethe debe fundamentarlo empíricamente, de acuerdo a su propio método; y para ello recurre a los experimentos dióptricos, en los cuales el ojo, al ver un color, espontánea e *inmediatamente* (como por una especie de instinto ocular) él

⁶¹ Cf. GOETHE, J. W., *ibid.* pág. 483: «El color es la Naturaleza gobernada por las leyes en relación con el sentido de la vista».

⁶² Cf. GOETHE, J. W., *op. cit.*, §739. Cf. asimismo, §615: «Tocante a los colores, desarróllanse estos de acuerdo con la *ley universal y eterna*, pero aún no generalmente reconocida, de los fenómenos»
NUEVO PENSAMIENTO. *Revista de Filosofía del Instituto de Investigaciones Filosóficas de la Facultad de Filosofía de la Universidad del Salvador, área San Miguel. ISSN 1853-7596. Volumen IV, Año 4, 2014.*
Sitio web: <http://mabs.com.ar/nuevopensamiento/index.php/nuevopensamiento/index>

mismo engendra el espectro de su color complementario —por ejemplo, al ver rojo produce un verde-*virtual*, y viceversa. Esto es muy interesante porque significa que el ojo mismo (como órgano fisiológico natural en estado sano) *pone* un color opuesto complementario del que ve, para poder completar la visión; es el ojo el que actúa también conflictivamente, propiciando la oposición y produciendo gracias a ella. Al funcionar así, surge el color, él mismo resultado de un antagonismo propio de la acción del ojo; y cada color es él mismo un equilibrio *inestable* —porque rápidamente, mediante gradaciones o matices, un color lleva a otro o tiende a otro, tanto del lado del (+) como del (-), o sea, aclarándose u oscureciéndose.

El problema aparece cuando se trata, por ejemplo en la pintura, de mezclar esos colores y producir una obra que sea un *todo armónico*, cósmico, con *orden cabal* —y en este caso, si las fuerzas se neutralizan lo que se produce es el *gris*⁶³. El segundo problema que se desprende aparece como resultado de la fusión estético-moral que Goethe opera: si cada color es él mismo un equilibrio inestable, no todo color *vale* lo mismo ni produce el mismo efecto moral, por tanto aquí también hay una desigualdad o disimetría inmanente al color. Ahora bien, estas relaciones antagónicas disimétricas —y por cierto que aquí es sintomático que cite la dupla masculino/femenino— se inscriben en un movimiento ondulatorio o vibratorio del espacio-tiempo:

«La Naturaleza oscila con un delicado movimiento de péndulo, originando un acá y allá, un arriba y abajo, un antes y después, que determinan cuantos fenómenos se manifiestan en el espacio como en el tiempo. Esos movimientos y determinaciones generales [*allgemeinen Bewegungen und Bestimmungen*] los percibimos nosotros del modo más diverso, ya como simple atracción y repulsión, ya como el encenderse y apagarse de una luz, cual vibración [*Bewegung*] del aire, conmoción del cuerpo [*Erschütterung des Körpers*], acidificación y desacidificación; pero siempre como algo que une o separa [*verbindend oder trennend*], pone en movimiento la existencia [*Dasein*] y provoca alguna *modalidad de vida* [*Leben*]. Al encontrar *desigual* [*ungleicher*] el efecto de ese movimiento de péndulo [...] trató el hombre de expresar también esa relación [*Verhältnis*]: y halló por doquiera y comprobó y determinó un más y un menos, un actuar y un resistir, un hacer y un padecer, un avanzar y un retroceder, un elemento masculino y otro femenino [*Männliches ein Weibliches*]»⁶⁴

⁶³ Cf. GOETHE, J. W., *op. cit.*, pp. 484-85: «Señalemos otra propiedad general de los colores, y es que debe considerárselos en un todo como fenómenos mitad luz, mitad sombra, de modo que cuando, mezclados entre sí, neutralizan mutuamente sus propiedades específicas, producen algo sombreado, el gris».

⁶⁴ Cf. GOETHE, J. W., *op. cit.*, pág. 478.

Si consideramos ahora, entonces, este antagonismo *desigual* en el interior mismo de la lógica armónica cromática, vemos que es en función de ella que se manifiestan los distintos *modos de ser* o de expresión del color, pero también los distintos *modos de producción* del color por parte del cuerpo-ojo. Dicho en otros términos: de un lado, el trabajo del cuerpo-ojo produciendo cada tipo de color consiste en un esfuerzo o *connatus* pendular desigual, puesto que se inserta en el *modo de producción* propio e inmanente de la Naturaleza (el trabajo del ojo es una suerte de sobre-producción montada encima del trabajo productor de la Naturaleza); del otro lado, cada tipo de color producido constituye un *modo de ser* (o manera de ser) específico que expresa esa la lógica armónica.

Esta conclusión es interesante porque aporta un elemento a nuestra idea de que el color *habla*, muestra relaciones de poder y entraña toda una lógica de poder (ética y política, y no únicamente estética). Según Goethe son tres los *modos* de ser en los que se expresa el color: (a) por la acción y reacción del ojo, vale decir, en lo que llamamos «colores fisiológicos» y que por cierto son muy fugaces; (b) como fenómeno concomitante o derivado de medios incoloros o transparentes, o sea, en los «colores físicos», que son un poco menos fugaces; (y) como atributo de un objeto, en «los colores químicos», que son permanentes⁶⁵. Contrariamente a Hegel, Goethe considera el fenómeno cromático como la evidencia incontestable de que no es el Espíritu quien se despliega y revela a sí mismo y a nosotros mediante la razón —sino la Naturaleza misma, mediante la experiencia de percepción: «Háblase a sí misma y a nosotros a través de mil fenómenos»⁶⁶; de allí que la lógica de la sensación devenga tan importante como análisis. La técnica, no obstante, nos ayuda a hacer experiencias más precisas y objetivas⁶⁷. Pero no debemos olvidar que aunque estos *modos* del color se presenten separados para el análisis, en la

⁶⁵ Cf. GOETHE, J. W., *op. cit.*, pág. 484 y §688: «Considerar los colores: primero, como acción y reacción fugaz del ojo mismo; luego, como acción pasajera de cuerpos incoloros, transparentes, translucidos y opacos sobre la luz en general y la imagen luminosa en particular, hasta llegar finalmente al punto donde podían disputarlos perdurables, inmanentes de un modo positivo en los cuerpos».

⁶⁶ Cf. GOETHE, J. W., *op. cit.*, pág. 478.

⁶⁷ Aún cuando Goethe desprecie la irrupción de la Matemática en el terreno de las ciencias naturales (Newton es el enemigo fundamental en este sentido), es cierto que “técnica” y “matemática” no pueden separarse tan fácilmente, como tampoco la óptica respecto de la matemática; basta revisar los tratados de óptica de Descartes, Hobbes, Berkeley (y el mismo Schopenhauer en algunos aspectos) para corroborarlo.

NUEVO PENSAMIENTO. *Revista de Filosofía del Instituto de Investigaciones Filosóficas de la Facultad de Filosofía de la Universidad del Salvador, área San Miguel. ISSN 1853-7596. Volumen IV, Año 4, 2014.*
Sitio web: <http://mabs.com.ar/nuevopensamiento/index.php/nuevopensamiento/index>

Naturaleza se hallan fusionados: podemos percibir un mismo color bajo tres modos diferentes (un verde fisiológico, un verde físico o un verde químico).

De todo esto se desprende que el ojo construye un *mundo visible* acorde a él, pero sobre unas leyes y una base productiva *dada* por la Naturaleza: el ojo se crea para sí un mundo a partir del conjunto claridad + oscuridad + color (y en esa creación se satisface a sí mismo); y ver cosas es el producto de una *síntesis aditiva* —y nunca la captación de una *forma-color*, con lo que se opone a la tradición establecida por la Antigüedad. Por lo tanto, es el color una auténtica *potencia de diferenciación* inmanente al cuerpo-ojo, gracias a la cual podemos distinguir una cosa de otra, y no a causa de una forma abstracta dada o similar. Así, la Pintura⁶⁸, en cierto sentido y como praxis, viene a continuar el camino productor de mundos del ojo, sólo que con el objetivo de llevar todo eso a una *perfección* mayor: el objetivo de la pintura para Goethe es expresar o representar el mundo de forma aún *más* perfecta a como es en realidad, y nunca una mera *mímesis*; —casi como si, por una especie de “astucia de la Naturaleza”, ella se perfeccionase a sí misma y por encima de todo gracias al Arte, en lugar de alejarse de él⁶⁹.

Ahora bien, en aquella fórmula (claridad + oscuridad + colores = mundo visual), tal y como hemos dicho, claridad y oscuridad deben entenderse como luz y no-luz (*Licht / Nichtlicht*), y es en función del *conflicto* de ambos que se produce el otro elemento del conjunto que es el color:

«Hemos hallado un conflicto primario tremendo [*einen uranfänglichen ungeheuren Gegensatz*] entre luz y tiniebla, que en un modo más general puede expresarse en términos de luz y no-luz, y hemos tratado de transmitir ese conflicto y desarrollar así el mundo visible de la luz, la sombra y el color [...] El carácter oscuro del color, su saturación, es lo que determina su aspecto a un mismo tiempo grave y grato, y si de una parte cabe considerarlo como una condición de la luz, de otra no puede prescindir de ella, por ser causa concomitante y base de su aparición, energía luminosa, que lo pone en evidencia»⁷⁰ (§§744; 694)

⁶⁸ En torno al problema de la Pintura Goethe polemiza contra el *Ensayo sobre la pintura* (1796) de Diderot, que él mismo traduce al alemán, agregando además un largo comentario crítico suyo; conjunto que publica *circa* 1797/99. Asimismo, Goethe y Schiller discuten sobre dicho *Ensayo* en su correspondencia de esos años (cf. las cartas nº 254; 256; 260; 351; 353). Cf. Asimismo: DIDEROT y GOETHE, *Ensayo sobre la pintura y Comentario al Ensayo sobre la pintura* (trad. A. Delucchi, J. Demarchi y E. Estiú), Univ. Nac. de La Plata, Bs As.: 1963.

⁶⁹ En este sentido, Goethe se diferencia una vez más de Hegel, para quien el Arte ocupa un puesto inferior al que ocupan la Religión y la Filosofía.

⁷⁰ Cf. GOETHE, J. W., *op. cit.*, §591 y §636.

Sin embargo, al pasar del plano del funcionamiento inmanente de la lógica armónica cromática al plano de los modos de expresión, es decir, al plano en que esa lógica se expresa en y como color (y relaciones de color), nos damos cuenta que *Nichtlicht* ya no es meramente una *negación* de *Licht* entendida desde una perspectiva lógica o formal, sino que más bien es una oposición en términos de *intensidad* o de *potencia* (la Naturaleza no es Lógica, sino un fenómeno energético múltiple, pero en el fondo, Uno-Todo). Y vemos que ello es así porque la *Licht* «engendra de suyo [*entsteht*] un color que llamamos amarillo, y la tiniebla otro que denominamos azul»⁷¹. En este párrafo Goethe utiliza por un lado los términos *Licht* (luz) y *Helles* (claridad), y por el otro *Finsternis* (tiniebla) y *Dunkles* (oscuridad)⁷²; dice que para engendrar el color (*Erzeugung der Farbe*) son necesarios esos dos pares opuestos de cuatro términos (*Licht / Finsternis; Halles / Dunkles*) que en el fondo designan aquella dualidad antagónica fundamental expresada en la fórmula general (*allgemeineren Formel*) de *Licht / Nichtlicht*.

Pero sucede que el polo-*licht* engendra el color amarillo y el polo-*nichtlicht* engendra el color azul —con lo cual evidentemente no puede pensarse nunca que la oposición luz/no-luz se da, en términos de expresión material, como amarillo/no-amarillo sino sólo amarillo/azul. Es decir, no hay que confundir las relaciones de oposición entre términos contradictorios (luz/no-luz) y contrarios (luz/tiniebla). Lo contradictorio es una mera fórmula general que no encuentra correlato en el conflicto entre contrarios real y empírico que, según Goethe, se produce materialmente en la Naturaleza; de modo que ese conflicto y oposición o contraste se da, como veíamos, no en términos lógicos sino en términos energéticos intensivos de *polaridad*: «El color se define en dos sentidos: representa un contraste [*Gegensatz*] que llamamos polaridad [*Polarität*] y podemos expresar adecuadamente en términos de un más (+) y un menos (–)» (§696).

Así comienza a comprenderse la *petición de principio* en torno al cuerpo-ojo que establece y de la que parte la *Farbenlehre* goetheana: puesto que los tres colores primarios (*ersten Farben*) o elementales (*Elementarfarben*)⁷³ son el amarillo,

⁷¹ Cf. GOETHE, J. W., *op. cit.*, pág. 484.

⁷² En otras ocasiones utiliza también *Schatten* (sombra).

⁷³ Dichos colores primarios o elementales son puros (*reine*) y completos (*fertig*); cf. §552.

NUEVO PENSAMIENTO. *Revista de Filosofía del Instituto de Investigaciones Filosóficas de la Facultad de Filosofía de la Universidad del Salvador, área San Miguel. ISSN 1853-7596. Volumen IV, Año 4, 2014.*
Sitio web: <http://mabs.com.ar/nuevopensamiento/index.php/nuevopensamiento/index>

el azul, y el rojo, él ha hecho que luz = amarillo y oscuridad = azul —ya que la luz y la oscuridad también son fenómenos elementales de la Naturaleza.

Ahora bien, si mezclamos (*wir sie vermischen*) el azul y el amarillo en su estado más puro (*reinsten*), provocando un equilibrio (*Gleichgewicht*) inestable de intensidades entre ambos —sin que ninguno se *sobreponga* al otro y entonces desaparezca aquella *desigualdad* o disimetría original⁷⁴—, se forma el verde⁷⁵. Mientras que si en la mezcla desplazamos la desigualdad hacia distintos grados intensivos de (+) y (-) producimos otras manifestaciones o fenómenos (*Erscheinung*), o sea, otros colores —excepto para el caso del rojo, que si bien puede producirse por mezcla (*mischung / vermischung*) o por fijación (*fixierung*), lo propio en él es que surja por *intensificación* (*Intensieren*)⁷⁶. Y es necesario que así sea, ya que si el rojo es también un color primario, no puede tener un origen puro a partir de una mezcla, pues lo mezclado por definición no es puro ni primario ni elemental. Goethe explicará el fenómeno de intensificación como una *exaltación* (*Steigerung*) o proceso de aumento progresivo concomitante con un proceso de saturación (*verdichten*): si el lado del amarillo (+) y del azul (-) se exaltan o llevan a la saturación, cada uno por su lado, toman ambos un matiz rojizo (*rötlich Schein*) —lo que significa que al exaltarse cada uno por su parte efectivizan una *tendencia al extremo* que pone de manifiesto un fenómeno común a ambos (*Erscheinung mit eintrete*); y esa tendencia al límite extremo es un fenómeno imparabile (*unaufhaltsam*) y sostenido (*stetig*)⁷⁷.

Así, el amarillo exaltado y el azul exaltado conducen al rojo paradójicamente tendiendo en *direcciones opuestas*: el matiz rojizo al que llegan tanto el amarillo

⁷⁴ La edición inglesa traduce: «they are exactly equal». Pero esa igualdad *no* implica una neutralización ni una superación de las cualidades (*Eigenschaften*) identitarias de cada uno (§697) —Goethe dice literalmente *nicht aufheben* (§698).

⁷⁵ En los párrafos citados en la nota anterior se ve cómo, según Goethe, el verde es una unidad (*Einheit*) *producida por* la mezcla de amarillo y azul puros, pero que no se neutralizan (el verde no es la superación de los otros dos) sino que asisten a un *punto* de equilibrio (*punkt des Gleichgewichts*) que produce dicha unidad-verde, que a su vez el ojo capta como específica (*Spezifisches fürs Auge*) y por tanto: «nos hace olvidar la composición», ya que no pensamos en ella: escapa al discernimiento reflexivo (*nicht denken*). Dos fenómenos opuestos (*entgegengesetzte Phänomene*) originados por una misma fuente (*aus derselben Quelle*) —el amarillo del (+) y el azul del (-) originados por el conflicto de la luz con la oscuridad, o de la luz con el aumento o disminución de su propia intensidad energética, o de la bipolaridad de la electricidad—, al colocarse uno junto al otro en la mezcla producen un tercer cuerpo que es el verde, pero *nicht aufheben*. Esto mismo es un indicio, para Goethe, de una conformidad *armónica* (*Übereinstimmung*).

⁷⁶ Cf. GOETHE, J. W., *op. cit.*, pág. 484.

⁷⁷ Cf. GOETHE, J. W., *op. cit.*, §§699-701.

como el azul son antitéticos entre sí, divergentes, y justo por eso, convergentes y comunes (resuena Heráclito). Uno es una exaltación del lado del (+) y otro del lado del (-). Por eso el rojo, para Goethe, encierra él mismo esta convergencia-divergencia inmanente, pues se produce cuando la saturación llega al mayor nivel extremo de crecimiento o exaltación (*höchsten Stufe der Steigerung*). Pero si se toman ambos extremos (*Enden*) llevados al límite, vale decir, el rojo alcanzado por ambos polos, y se combinan (*verbindet*), lo que se produce es el rojo puro (*reine Rot*), que Goethe llama púrpura (*Purpur*). Esta complejidad dual-energética que Goethe introduce en la formación del púrpura es lo que lo lleva a postularlo literalmente como el punto de *máxima expresión* del fenómeno cromático total (*der höchste Punkt der ganzen Erscheinung*).

Por lo tanto, el verde expresa un modo de ser en un punto de *equilibrio* tenso entre desigualdades originarias primarias o puras (amarillo/azul), mientras que el púrpura expresa un modo de ser en un punto de *exaltación* más alto. Uno es una mezcla a partir de dos entidades opuestas que crean una tercera unidad; y el otro es una intensificación progresiva de las fuerzas —cada uno por su lado, siguiendo *su* propio impulso hacia el extremo y exteriorizando su propia potencia, y sin conocer ninguna relación con el otro más que cuando han llegado a su máximo de intensificación, llegados al cual recién allí se combinan para dar púrpura (lo más perfecto del modo de ser del color). Todo esto aplica, según Goethe, tanto a nivel de colores fisiológicos, como físicos o químicos⁷⁸.

Aquí atrapamos exactamente el punto fundamental de la ontología goetheana y su diferencia tanto respecto de Hegel como de Newton, pues tanto el *verde* como el rojo puro o *púrpura* son casos cromáticos naturales en los que se cumplen y efectivizan los postulados basales de la *lógica armónica cromática*: partir de una *dualidad* de elementos simples en estado antagónico —luz/no-luz, luz/oscuridad o, en sentido energético, un + y un -, un *plus* o un *minus*— y en función de ella desarrollar la unidad-verde y la unidad-púrpura, sin postular esa *unidad* resultante como una superación (*nicht aufheben*); la primer unidad es equilibrada; la segunda es una exaltación. Por el contrario, en su *Óptica* Newton parte de una unidad simple

⁷⁸ El púrpura puede originarse por superposición (*Übereinanderführung*) del limbo violeta y el borde rojo amarillento, en los experimentos prismáticos; por exaltación continuada (*fortgesetzte Steigerung*), en los experimentos químicos; por contraste orgánico (*organischen Gegensatz*), en los experimentos fisiológicos (§704).

(haz de luz) —Goethe habla del carácter «monádico»⁷⁹ de dicha teoría— para arribar luego a la diversidad (de colores); esto, dejando de lado el hecho de que para Goethe todo el procedimiento matemático y los experimentos newtonianos están falseados por un «método capcioso». Así, la unidad del color es la *expresión cromática* de la lógica bi-polar propia a la unidad ontológica del *Urphänomen*, que se revela no mediante la razón calculadora sino mediante aquella intuición sensible capaz de captar toda la unión o relación «mágica» inmanente al fenómeno originario: «subordínase todo a principios y leyes superiores que no se revelan, sin embargo, a la razón mediante palabras e hipótesis, sino a la percepción sensible en forma de fenómenos: los llamados fenómenos primarios»⁸⁰.

Ahora bien, como ya hemos visto antes, uno de los elementos integrantes de la premisa fundamental de la ontología goetheana era que el ojo (además de ser productor del color) tiende a la *Totalität* o, dicho en los términos actuales, tiende a la *unidad*. ¿Significa esto que entonces produce también la Totalidad? Si nos atenemos al §34, vemos que no: «Ese bienestar indecible que sentimos ante el claroscuro [resulta] de la percepción simultánea de un Todo [*Ganzen*], que por lo demás, el órgano busca [*gesucht*] más que produce [*hervorgebracht*], en una sucesión que, sea cual fuere el resultado, nunca logra fijar». El ojo, *produciendo* colores, tiende a una Totalidad o Unidad que él mismo no produce, sino que está *dada* como en el fondo de todas las cosas e incluso como condición de posibilidad de todas las cosas —hay como un doble movimiento: es una Totalidad que vuelve armónicas a todas las cosas; y viceversa, la armonía que el ojo nos descubre es testigo de que hay una Totalidad.

Si tenemos en mente lo recientemente dicho sobre aquello que caracteriza la diferencia entre el método goetheano y el newtoniano, estamos en condiciones de comprender la profunda relación entre los colores y el ojo: de una dualidad de elementos simples contrastantes se arribó a la unidad compleja del fenómeno originario del color —y eso es exactamente lo que acontece con el ojo mismo y el sentido de la vista (con el cuerpo). ¿Qué significa entonces que el cuerpo-ojo tiende a la Totalidad? Que forzosamente esa tendencia debe estrictamente partir de una

⁷⁹ Cf. GOETHE, J. W., *op. cit.*, pág. 638.

⁸⁰ Cf. GOETHE, J. W., *op. cit.*, §§175; 177. Para el tema de la unión o relación mágica, cf. §§591; 741.

NUEVO PENSAMIENTO. *Revista de Filosofía del Instituto de Investigaciones Filosóficas de la Facultad de Filosofía de la Universidad del Salvador, área San Miguel. ISSN 1853-7596. Volumen IV, Año 4, 2014.*
Sitio web: <http://mabs.com.ar/nuevopensamiento/index.php/nuevopensamiento/index>

dualidad antagónica: un conflicto *en* el ojo-solar; el ojo es él mismo *la carne nerviosa en conflicto*, puesto que hay dos estados (*Zuständen*) antagónicos de la retina: la *sombra*, que encoje y contrae la retina, siendo así que cuando es total se da en ella el máximo de relajamiento o flojedad, junto a una máxima sensibilidad (*Abspannung und Empfänglichkeit*); la *luz*, que expande por su parte la retina, y cuando es total o deslumbrante se da en ella la máxima tensión, junto con una insensibilidad (*Überspannung und Unempfindlichkeit*). Pero como ambos estados tienden a tomar cada uno por su parte la totalidad de la actividad de la retina, no pueden coexistir en ella (§§5-8)⁸¹; de allí que la percepción visual experimenta estados que son dispares (*verschiedenen*) y contrapuestos (*entgegengesetzten*), como si una especie de *conflicto claroscuro* fuera el que posibilitara la visión de hecho —ya que ni la luz deslumbrante habilita la visión (porque encandila) ni tampoco la oscuridad total (porque obnubila)⁸².

Pero además ese conflicto del ojo es la expresión o síntoma de una especie de *connatus* de oposición (*einer Art von Opposition*) propio del ojo que, como no puede *permanecer* en un único estado específico —no puede ni perseverar ni auto-conservar su estado actual—, de modo inmanente se ve compelido (*ist genötigt*) a buscar el contraste: contrapone y funde (*verbindet*) opuestos (§§33; 38). Así, empujado hacia el Todo pero a partir del antagonismo irresoluble (como por una especie de *modus operandi* que lo impulsa), el ojo siente «un bienestar indecible» (*außerordentliche Behagen*) cuando logra captar *simultáneamente* ese Todo (*gleichzeitigen Gewahrwerden eines Ganzen*) —pero el placer consiste no en alcanzar la Totalidad y retenerla (*festgehalten*) sino más bien en perseguirla, en tender siempre a ella (§34). Este placer en la persecución revela el carácter erótico del ojo —y de la vida misma— que busca interminablemente, puesto que el movimiento o acción del ojo se pliega sobre el movimiento general de la vida:

«He aquí la fórmula eterna de la vida [*die ewige Formel des Lebens*]. Si le brindamos al ojo oscuridad, reclama luz, y al darle luz nos pide oscuridad. Y así demuestra su vitalidad [*Lebendigkeit*], su derecho a aprehender el objeto [*sein*»

⁸¹ Cf. los paradigmáticos §18 y §249, donde Goethe mismo asigna términos relativos a cargos o jerarquías *políticas* para designar los colores que refieren a la luz y la oscuridad: el negro es el *Repräsentant* de la oscuridad, mientras que el blanco es el *Stellvertreter* de la luz. Cansinos Asséns traduce en ambos párrafos el primer término por «representante», mientras que al segundo término primero lo traduce por «heraldo» y luego por «lugarteniente», sin mantener la coherencia.

⁸² Cf. GOETHE, J. W., *op. cit.*, §13.

NUEVO PENSAMIENTO. *Revista de Filosofía del Instituto de Investigaciones Filosóficas de la Facultad de Filosofía de la Universidad del Salvador, área San Miguel. ISSN 1853-7596. Volumen IV, Año 4, 2014.*
Sitio web: <http://mabs.com.ar/nuevopensamiento/index.php/nuevopensamiento/index>

Recht das Objekt zu fassen], poniendo de su parte algo precisamente opuesto a él [...] El órgano visual propende [*verlangt*] a la Totalidad [*Totalität*] y contiene en sí toda la gama cromática» (§§38; 60)

Esto nos impulsa de lleno al corazón mismo de la dialéctica del color goetheana, tanto como al carácter dialectico del *proceso* mismo de la visión; hay en el *cuerpo* nervioso óptico una especie de proceso de dialectico natural originario que revela un *Urphänomen*, puesto que «incitada a la *Opposition* [la retina] realiza, a través del conflicto [*Gegensatz*], una Totalidad» (§48), y entonces «los colores diametralmente opuestos se complementan en la retina [y] todos los tonos se complementan entre sí» (§50). El fenómeno cromático expresa la totalidad y unidad que él mismo es, razón por la cual es un fenómeno completamente *armónico*; pero también en su aspecto fisiológico el ojo “normal” activo implica una armonía claroscuro o contrastante.

El concepto de *armonía* que Goethe maneja no aniquila la *diferencia* de base ni la subsume en una unidad superadora, puesto que aquí la armonía es una Totalidad integrada por elementos diferentes antagónico-complementarios pero siempre especificados o discernibles, en cuanto que no renuncian a su diferencia en pos de una unidad equilibrada —si eso ocurriese, sería el equivalente a lo gris; aunque Goethe reconoce distintos tipos cualitativos de gris: «Cuando dentro de la totalidad se perciben aún los elementos que la integran cabe denominarla *Harmonie*; y de ese fenómeno se deriva la armonía de la teoría de los colores» (§61)⁸³. Lo que detiene el movimiento es la codificación *vertical* de relaciones que presiona sobre el proceso entero, y el hecho de que el color mismo produzca *de suyo* efectos morales especificados.

⁸³ Hay un aspecto positivo del gris en cuanto que, en cierta forma, todos los colores (en su calidad de penumbra) participan de él: frente al blanco los colores son oscuros y frente al negro son claros, justo como el gris (§259). Ahora bien, hay tres formas de producir gris, a saber: mezclando blanco y negro; mezclando todos los colores (haciendo girar rápidamente un círculo de colores); y mezclando los tres colores primarios, que se neutralizan (cf. §§556-58; 561). En relación con esto Goethe sostiene que la pintura en blanco y negro es una «abstracción forzada» (*gewaltsame Abstraktion*) que no recrea la vista (§862); aquí hay una doble petición de principio moral, típica de Goethe: en primer lugar, porque cuando un artista (*Künstler*) se entrega a su sentimiento (*Gefühl*) creador *inmediatamente surge* (*meldet*) el color, que luego distribuirá guiado por su instinto (*instinktmäßig*), —con lo cual, como contragolpe, nos está queriendo decir sutilmente que cuando el artista produce en blanco y negro está yendo contra-natura o contra su propio instinto y sentimiento (se violenta a sí mismo). En segundo lugar, puesto que los colores producen como vimos un efecto moral, pintar en blanco y negro sería reducir la expresión moral al mínimo, y ello repercute necesariamente sobre la *Bildung* (§863).

Vemos entonces que el *claroscuro* (*Helledunkel* o *clair-obscur*) se convierte en una especie de *virtual* posibilitador del acontecimiento color (§851), en cuanto que él mismo es un contraste de opuestos. Goethe lo define como la manifestación de objetos corporales (*die Erscheinung körperlicher Gegenstände*) por efecto de la luz y la sombra⁸⁴; vale decir que es el claroscuro (encarnación del conflicto luz-oscuridad) el que crea para la percepción la aprehensión de los cuerpos, pues los hace aparecer frente a nosotros (§852). Aquí la luz pura (y el puro blanco) no sólo no tiene nada que hacer sino que resulta un *peligro*: borra o licúa la diferencia, la determinación o especificación (decolora), y lleva las cosas hacia la transparencia cristalina, hacia la ausencia de color; ya que según Goethe la transparencia-cristal es el rasgo más propio de lo inorgánico, —de modo que la luz pura y el blanco están más cerca de la inorganidad muerta que de lo vivo palpitante (§494)⁸⁵. O dicho a la inversa, el color (que surge por contraste) participa del claroscuro y es un *grado intensivo* del claroscuro. Razón por la cual la luz solar sin oposición no puede implicar ninguna armonía, puesto que como vimos la armonía pide especificación diferencial de los elementos y la luz hace tender todas las cosas hacia la generalidad, eliminando lo accidental propio y singular. Pero además, atenta contra la *duración* (movimiento temporal) y la persistencia o *insistencia* de la diferencia —que por lo tanto necesita de lo oscuro y del conflicto entre ambos. La *lógica armónica cromática* de Goethe está entonces directamente sumergida en la *duración* temporal y rechaza la inmutabilidad, pues el color mismo es un fenómeno fugaz y perecedero: «el carácter fugaz [*Flüchtigkeit*] y perecedero [*Vergänglichkeit*] de los magníficos fenómenos cromáticos nos ha conducido al postulado de la duración (*Dauer*)» (§604).

Esto implica un golpe directo contra la *armonía platónica*, puesto que «lo fluido y mudable» (el color superficial o color local) no sólo no es apariencia y *dôxa* sino que aporta en sí mismo una verdad a la ciencia o al conocimiento de los

⁸⁴ Cf. GOETHE, J. W., *op. cit.*, §849. Cf. §855, donde Goethe cita a la esfera (*Kugel*) como ejemplo del claroscuro natural (*natürlichen*) y el poliedro (*Vieleck*) como ejemplo del claroscuro artificial (*künstlichen*)

⁸⁵ Aunque lo total y absolutamente transparente no existe más que idealmente, pues siempre hay aunque sea un mínimo grado de turbiedad u opacidad en el cristal (§178). El blanco, por su parte, es para Goethe «el estado casualmente opaco de lo transparente puro» (§495), o también la turbiedad en su más alta expresión (§494) o la no-transparencia perfecta.

NUEVO PENSAMIENTO. *Revista de Filosofía del Instituto de Investigaciones Filosóficas de la Facultad de Filosofía de la Universidad del Salvador, área San Miguel. ISSN 1853-7596. Volumen IV, Año 4, 2014.*
Sitio web: <http://mabs.com.ar/nuevopensamiento/index.php/nuevopensamiento/index>

procesos «más entrañables de la naturaleza»⁸⁶; por otro lado aquella idea del Bien como el puro brillo de la Verdad aquí queda puesta en la estacada, en cuanto que, como vimos, la pura luz no produce nada sino que más bien es un peligro (decolora la vitalidad de las cosas). Pero también implica un golpe contra el atomismo mecanicista de la teoría corpuscular moderna del color:

«El saber [*Wissen*], la ciencia [*Wissenschaft*], la artesanía [*Handwerk*] y el arte [*Kunst*] saldrían enormemente beneficiados si fuese posible sacar el hermoso capítulo de la teoría de los colores de la limitación y el aislamiento atomístico [*atomistischen*] en que hasta aquí estuvo recluso y reintegrarlo al flujo dinámico general de la vida [*dem allgemeinen dynamischen Flusse des Lebens*]»⁸⁷

Dado que para Goethe lo importante en la lógica cromática son las *relaciones*, en cuanto que «en el mundo sensible todo depende a fin de cuentas de la relación [*Verhältnis*] [y] lo principal es formarse una idea plena de las relaciones [*Beziehungen*]» (§§181-82), podemos decir que la armonía de Goethe es una *armonía dinámica*, puesto que no hay fenómeno cromático si no hay una *imagen en movimiento*; ya que lo puro e ilimitado no nos permite percibir el movimiento: en lo ilimitadamente visto (v. gr. una superficie de un solo color, o bien una intensidad absoluta de luz) no es posible que aparezca el fenómeno cromático⁸⁸. Hay que *poner límite* a lo visto para que se produzca el color —de la misma forma que hay que poner límite a la luz—, o lo que es lo mismo, «se requiere una imagen» (§277).

Luego, una *imagen* es contorno + superficie (imagen con límites o fronteras de contorno) y el color es un desplazamiento o movimiento de imágenes (§198)⁸⁹, y

⁸⁶ Cf. GOETHE, J. W., *op. cit.*, pág. 484.

⁸⁷ Cf. GOETHE, J. W., *op. cit.*, §746. Cf. §752: «Las formulas mecanicistas son más fáciles de aprehender para el común de los mortales; pero también resultan vulgares y tienen siempre un carácter rudo y torpe. Transforman lo vivo en cosa muerta, matan la vida interior para aportar desde afuera otra insuficiente. Las fórmulas *corpusculares* son de la misma índole, vuelven rígido lo móvil y chabacanas la representación y la expresión». Por otro lado, las ilusiones ópticas, que harían a Descartes dudar del papel de los sentidos en el conocimiento de las cosas son, para Goethe, «actividades del órgano sano y normal» (§180).

⁸⁸ Cf. GOETHE, J. W., *op. cit.*, §191: «Lo ilimitadamente visto puede desplazarse sin que advirtamos el efecto. Por el contrario, cuando se desplaza aquello que vemos de un modo limitado, podemos darnos cuenta de ese desplazamiento. Y, por esa razón, si queremos enterarnos de ese cambio de posición tendremos que empezar ateniéndonos al desplazamiento de lo limitadamente visto, *de la imagen*».

⁸⁹ Cf. GOETHE, J. W., *op. cit.*, §198: «De la combinación de contorno y superficie nacen imágenes [*durch Verbindung von Rand und Fläche entstehen Bilder*] [...] el fenómeno cromático presupone el desplazamiento de imágenes [*Bilder verrückt werden*]».

NUEVO PENSAMIENTO. *Revista de Filosofía del Instituto de Investigaciones Filosóficas de la Facultad de Filosofía de la Universidad del Salvador, área San Miguel. ISSN 1853-7596. Volumen IV, Año 4, 2014.*
Sitio web: <http://mabs.com.ar/nuevopensamiento/index.php/nuevopensamiento/index>

de allí su carácter fugitivo, siempre fronterizo pero virtual y móvil, como una especie de *fata morgana*⁹⁰.

Así, todo lo que llamamos “mundo visual” es imagen, pero no en abstracto sino una *imagen-energía*, limitada pero móvil: no hay imagen sin contorno pero tampoco hay color sin contorno desplazándose o fluyendo (corriendo el límite). Es necesario que se imponga un límite para que haya determinación y especificidad, pero también es necesario que haya corrimiento del límite, movimiento sobre un fondo, para que haya color. Goethe postula un mundo de imágenes más que de cosas, y ya el sol mismo «cuando brilla, obra siempre como imagen»; pero esa imagen solar es siempre íntegra, sin importar su tamaño (§309) —puedo entrar en la cámara oscura y hacer un orificio en la pared para dejar entrar un solo haz de luz: no importa de qué tamaño lo haga, la *imagen del sol* que entra es la imagen íntegra del sol. Por lo tanto, sin importar la *extensión* (tamaño, forma, ancho, alto) la *intensidad* siempre es íntegra⁹¹.

b. Llegamos, así, a comprender finalmente en qué consiste la armonía para Goethe y cuáles son los elementos (y cómo se relacionan entre sí) tanto como el funcionamiento interno de la *lógica armónica cromática* (del cuerpo-ojo). El *círculo cromático* (*Farbenkreis*) mismo es la expresión de esa *armonía*, establecida desde el principio desde el punto de vista de las relaciones: la armonía es siempre el producto de una relación.

Sin embargo, Goethe postula que dichas relaciones siguen leyes establecidas por la Naturaleza: cada color ocupa un lugar en el círculo en virtud de algún tipo de relación antagónica con otro, pero al mismo tiempo ese antagonismo se *expresa* de distintas maneras, que también están *dadas* por la Naturaleza; en el

⁹⁰ Incluso de «fantasma» (*Gespensst*), para el caso de las imágenes dobles o secundarias o virtuales en los fenómenos dióptricos; cf. §§233; 221-22; 212.

⁹¹ Cf. GOETHE, J. W., *op. cit.*, §361; 402: «Hasta ahora se ha venido considerando a la luz algo así como una cosa abstracta, como un elemento existente y actuante de por sí, que en cierto respecto se determinaba a sí mismo, y en cuanto surgía el menor motivo engendraba colores. Apartar a los amigos de la Naturaleza de semejante idea y hacerles ver que en los fenómenos prismáticos y en otros no interviene una luz ilimitada determinante, sino limitada y determinada, *una imagen de luz* [*Lichtbilde*] y hasta imágenes claras y oscuras, es la tarea que debe realizarse y el objeto que se debe alcanzar [...] Se puede considerar el brillo del sol o de otra luz cualquiera como *una reflexión infinita de la imagen luminosa finita* [*eine unendliche Abspiegelung des beschränkten Lichtbildes*]». La edición en inglés traduce: «an infinite specular multiplication of the circumscribed luminous image».

NUEVO PENSAMIENTO. *Revista de Filosofía del Instituto de Investigaciones Filosóficas de la Facultad de Filosofía de la Universidad del Salvador, área San Miguel. ISSN 1853-7596. Volumen IV, Año 4, 2014.*
Sitio web: <http://mabs.com.ar/nuevopensamiento/index.php/nuevopensamiento/index>

caso del verde, la relación amarillo+azul es de *mezcla*, mientras que en el caso del púrpura ya no se trata de una mezcla sino de una *intensificación*. Así, entre el verde y el púrpura hay una relación de oposición complementaria, pero el *status* y la *valoración* del verde no es el mismo que el del púrpura —es una complementariedad de opuestos *disimétricos*—, razón por la cual ocupa un lugar jerárquico superior: en el *triángulo del color* el púrpura está en la cima (*oberwärts*) e implica una satisfacción ideal (*ideale Befriedigung*)⁹², mientras que el verde en la base (*unterwärts*) e implica una satisfacción real (*reale Befriedigung*)⁹³ —el triángulo deja ver relaciones de verticalidad jerárquica que el círculo no deja:

«El matemático aprecia el valor y utilidad del *triángulo* [*Triangels*] y el místico le rinde gran veneración; muchas cosas pueden esquematizarse en el triángulo, y entre ellas también el fenómeno cromático [*Farbenerscheinung*], de suerte que por duplicación y enlace se obtiene el antiguo y misterioso hexágono [*geheimnisvollen Sechseck*]. Cuando se aprehenda cumplidamente la marcha divergente [*das Auseinandergehen*] del amarillo y el azul y, particularmente, la exaltación hasta el rojo, que significa que dos opuestos [*Entgegengesetzte*] se aproximan entre sí y terminan por unirse [*vereinigt*] en una tercera, se desarrollará indudablemente una intuición misteriosa [*geheimnisvolle Anschauung*] peculiar: de que cabe atribuir a esas dos entidades separadas y antagónicas un significado espiritual [*geistige Bedeutung*], y al verlos producir *abajo* el verde y el rojo *arriba*, no se podrá menos que evocar los engendros terrenales y celestiales, respectivamente, de los Elohim. Pero no nos exponamos al riesgo de que nos tilden de místicos»⁹⁴

Deleuze sostiene que el triángulo de colores es *genético* —hace nacer, induce, al verde y al rojo pero también al naranja y al violeta, a partir de la luz-sombra o amarillo-azul—, mientras que el círculo de colores es *estructural*, en cuanto que organiza, por deducción, distintas formas de oposiciones rígidas y establecidas⁹⁵; a saber: la oposición diametral o relación de complementarios —relación entre un color primario y otro color que a su vez surgió por la mezcla de dos primarios—, que Goethe llama *armoniosas*; la oposición *característica*; y la oposición sin carácter o *no-característica*. Sin embargo, como veíamos, en la cúspide de la pirámide se ubica el púrpura, satisfacción *ideal*, y en la base el verde, satisfacción *real*; como si hubiese una especie de pedestrismo en lo verde, justamente porque en él no hay ningún vestigio de lo ideal-púrpura, —ya que en la mezcla amarillo+azul=verde el rojo está ausente al ojo. Goethe sostiene que la

⁹² Cf. GOETHE, J. W., *op. cit.*, §§919; 794.

⁹³ Cf. GOETHE, J. W., *op. cit.*, §§919; 802; 819.

⁹⁴ Cf. GOETHE, J. W., *op. cit.*, §§918-20.

⁹⁵ Cf. DELEUZE, G., *op. cit.* (2012); Cap. VIII; cf. asimismo: GOETHE, J. W., *op. cit.*, §§803 ss.

relación inmanente entre el amarillo y el azul (oposición característica), cuyo resultado es el verde (ausencia de rojo) es pobre (*arm*) y ordinaria (*gemein*). ¿Por qué? Porque es el nivel más bajo de contraste (*niedrigsten Stufe*)⁹⁶.

Karl Löwith recoge, en una extensísima nota al pie, los recuerdos de Karl Immermann (1796-1840) sobre la casa y el estudio donde Goethe trabajaba; en medio de elogios y alabanzas interminables, Immermann describe los numerosos objetos que un visitante podía encontrar en aquella habitación de Goethe —que por cierto estaba pintada de verde⁹⁷—; entre ellos, una triángulo (*Triangel*) tridimensional de cartón, fabricado por él mismo que funcionaba como símbolo intelectual de un juego de pensamiento (*eines psychologischen Gedankenspiels*), con el que Goethe pretendía graficar la relación existente entre las potencias del alma (*das Verhältnis der Seelenkräfte*): la sensibilidad (*Sinnlichkeit*) actuaba como el fundamento (*Grundlage*) de todas las demás, y por eso le asignó la base (*Grundfläche*) pintada de color verde; a la imaginación o fantasía (*Phantasie*) le asignó uno de los lados, pintado de color rojo oscuro (*dunkelrote*); al otro lado colocó a la razón (*Vernunft*) y la pintó de amarillo, y finalmente el último lado lo ocupaba el entendimiento (*Verstand*), pintado de azul⁹⁸. Este pasaje nos permite concluir y confirmar lo que arriba veíamos en relación al triángulo de color goetheano: en la base está el verde (terreno de la experiencia y la sensación), y en los tres lados que conforman los planos que se unen en la cúspide tenemos tres colores que, juntos, tienden al púrpura de la cima (azul+rojo oscuro+amarillo), representando todos las cualidades del intelecto y la reflexión —lo real por debajo y lo ideal por encima. Especie de cuatri-partición del alma en función de la potencia.

Así, en la base del triángulo genético del color, al igual que en la base del triángulo o pirámide social jerarquizada bajo relaciones específicas, se halla lo pobre y ordinario, lo verde, lo atado a los sentidos; y a ambos lados de él, en los vértices, se hallan la condición de posibilidad de todos los colores: el amarillo (luz) y el azul (oscuridad). Los tres vértices del triángulo son los focos de poder e intensidad: el

⁹⁶ Cf. GOETHE, J. W., *op. cit.*, §819.

⁹⁷ Hay una pintura al óleo de Johann Joseph Schmeller (1796-1841) titulada *Goethe diktiert in seinem Arbeitszimmer dem Schreiber John* (Goethe en su estudio dictándole al escribiente John) y que data de 1834, en la que se ve a Goethe parado en su famoso estudio de paredes verdes, tal y como lo describe Immermann.

⁹⁸ Cf. LÖWITH, K., *op. cit.*, pág. 583, nota 709. Cf. con la edición alemana: *Von Hegel zu Nietzsche. Der revolutionäre Bruch im Denken des neunzehnten Jahrhunderts*, S. Fischer, Stuttgart: 1969; pág. 451.

amarillo y el azul son los vértices de la base, teniendo al verde (lo puro real) en medio de ambos, mientras que el púrpura o rojo puro se ubica en el vértice superior e ideal (máxima exaltación del amarillo y el azul, sin nada de verde). El verde es una simple mezcla, una especie de pacto-mezcla entre los primarios amarillo+azul en equilibrio contractual; el púrpura no sabe nada de eso, y es la pura exaltación de cada uno por separado: oscurecimiento del amarillo y aclaración del azul —el lado del (+) tendiendo al (–), y viceversa—, que llegan a un punto de choque o fusión, y no de mera mezcla.

Pero además, las oposiciones características (como la del amarillo/azul) son el fruto del *capricho* (*Willkür*)⁹⁹. ¿Qué capricho? El de fugarse lejos de la armonía, o lo que es lo mismo, no evidenciar de modo inmanente directo una tendencia a la Totalidad —puesto que implican, como vimos, el nivel más bajo de contraste (*niedrigsten Stufe*). Lo caprichoso es lo *simple* y puro que quiere mantener una inclinación específica, y renuncia a manifestar una oposición fundamental y *compleja* de complementariedad.

Aquí vemos claramente cómo todas las relaciones estructurales que Goethe establece entre colores son peticiones de principio *desde la perspectiva del púrpura* y de la cima-ideal¹⁰⁰. Ahora bien, ¿cómo decir que el verde es la expresión de una relación de oposición caprichosa (que no evidencia una tendencia a la totalidad) cuando es el resultado de una tensión originaria entre el amarillo (+) y el azul (–), entre la luz y la oscuridad, y por lo tanto, dos tendencias que juntas implican la Totalidad? Sin embargo, es la ausencia del púrpura la que hace que esa relación de oposición característica carezca de armonía (no sea una oposición armónica): si no hay vestigios de rojo puro (de ideal), falta armonía, falta tendencia a la totalidad —uno aún se halla atascado en la base mundana de la sensibilidad. Sólo en las relaciones de oposición *armónica* (púrpura/verde; amarillo/violeta; azul/naranja) hay una *completa* evidencia de una tendencia a la Totalidad, porque es allí donde, según Goethe, la oposición es más evidente y *compleja* —cuando un color primario se relaciona antagónicamente con otro polo que es él mismo la unión de otros dos

⁹⁹ Cf. GOETHE, J. W., *op. cit.*, §816.

¹⁰⁰ La petición de principio relativa al púrpura hace a Goethe decir también que el arcoíris es un injusto [*Unrechtf*] ejemplo de la totalidad cromática [*Farbentotalität*] de la Naturaleza: precisamente porque en él está ausente el color principal [*Hauptfarbe*], el púrpura; cf. §814. Ya en su polémica con Diderot —que comparaba la armonía plástica del arcoíris con el bajo fundamental en la música— había expresado la misma idea; cf. DIDEROT y GOETHE *op. cit.*, pág. 153.
NUEVO PENSAMIENTO. *Revista de Filosofía del Instituto de Investigaciones Filosóficas de la Facultad de Filosofía de la Universidad del Salvador, área San Miguel. ISSN 1853-7596. Volumen IV, Año 4, 2014.*
Sitio web: <http://mabs.com.ar/nuevopensamiento/index.php/nuevopensamiento/index>

primarios. En cambio, las relaciones *características* no evidencian la totalidad sino el capricho, porque son meras combinaciones de primarios (amarillo/azul; amarillo/rojo puro; azul/rojo puro). Hay una jerarquía entre los tipos de relaciones diferenciales.

Vemos entonces que las oposiciones características son bajas (*arm*), ordinarias (*gemein*), unilaterales (*Einseitiges*), porque implican un mero contraste físico (*physischen Gegensatz*), real, mientras que las relaciones de oposición complementarias son superiores porque implican una confrontación o antítesis armoniosa (*harmonischen Entgegenstellung*), ideal. El contraste físico es una dualidad pura desnuda y originaria (*reinen nackten ursprünglichen Dualität*), mientras que la antítesis armoniosa es una totalidad derivada, desarrollada y representada (*abgeleiteten, entwickelten und dargestellten Totalität*)¹⁰¹.

Así, el verde en sí mismo es el resultado de una mera contrastación física de luz y sombra, de clarooscuro, de amarillo y azul (dos unidades puras primarias). El púrpura es en sí mismo, por el contrario, el resultado de una exaltación constante de la potencia o energía que ora parte del amarillo (que se oscurece pasando por muchos matices complejos de color hasta dar con el rojo máximo), ora parte del azul (que se aclara pasando también por muchos matices complejos de color hasta el rojo máximo); luego, el púrpura es la expresión de una Totalidad compleja y derivada, desarrollada a partir de distintas gamas o matices o estados intensivos diferenciales de la luz y la sombra, cosa que no ocurre con el verde. En la base de la pirámide del color, lo simple y real; en la cima lo complejo e ideal. Pero a su vez, la relación entre ambos colores opuestos complementarios es la más perfecta y armoniosa, pues el púrpura es un primario y el verde es la unidad fruto de la mezcla de dos primarios: perfecta *oposición armónica*, cuando la base y la cima, lo bajo y lo alto, la sensibilidad y lo intelectual, se relacionan en tensión —pero siempre el rojo puro *arriba* y siempre el verde *abajo*. De allí que Goethe atribuya una elevada dignidad (*hohen Würde*) al púrpura, calificándolo como lo supremo del fenómeno cromático (*höchste aller Farbenerscheinungen*) —e incluso formule aquella extraña afirmación de que contiene (*enthalte*) a *todos* los demás colores, tanto en potencia como en acto¹⁰²—; y por el otro lado, el verde-base, que es un compuesto (*Gemischten*) que parece simple (*Einfachen*), y por tanto provoca una coincidencia

¹⁰¹ Cf. GOETHE, J. W., *op. cit.*, §§708-9.

¹⁰² Cf. GOETHE, J. W., *op. cit.*, §§792-93.

entre el ojo (*Auge*) y el ánimo (*Gemüt*), que no pugnan por salir de allí hacia la Totalidad, sino que descansan (*ruht*) sin deseos (*will*) de continuar el movimiento (*weiter*)¹⁰³. Inactividad y relajamiento de la base; actividad y exaltación en la cima.

Pero, además, si la cima de una pirámide sólo puede ocuparla uno (púrpura), la base se reparte, como vimos, entre tres: amarillo (+), azul (-), y verde (±), que es como una neutralización de los efectos o punto de equilibrio inestable entre ambos, puesto que, por su parte, el azul causa en el ojo una impresión singular y casi inexpresable (*eine sonderbare und fast unaussprechliche Wirkung*), casi como una hermosa nada (*reizendes Nichts*) cuyo efecto en el *Gemüt* es el de una contradicción entre excitación y serenidad (*Widersprechendes von Reiz und Ruhe*): la sensación que experimentamos cuando perseguimos un objeto agradable que se nos fuga, compeliéndonos a perseguirlo —aunque se trate de una actividad o despliegue de energía del lado del (-)¹⁰⁴. Por la otra parte el amarillo, lejos de ser frío, tétrico y desértico (aunque anhelante) como el azul, es alegre (*heitere*), risueño (*muntere*) y suave (*reizende*) —Goethe pone como ejemplo al oro—, en cuanto que es una energía del lado del (+); sin embargo, ni bien se ensucia ya tira al verde azúfre y adquiere un carácter enojoso (*unangenehme*), carente de honor (*Ehre*)¹⁰⁵. Estos dos efectos contrarios (en el ojo y en el ánimo) del amarillo y del azul se equilibran en el verde, que induce a quedarse en un lugar y no salir de él —mientras que el azul era un anhelo persecutor.

Así, el púrpura es el color preferido por los que están en la cima, los que rigen hacia abajo (*Regenten*)¹⁰⁶, amantes de la gravedad (*ernst*), la magnificencia y la ostentación (*prächtigt*), puesto que con él se da una impresión (*Eindruck*) tanto de seriedad y dignidad (*Ernst und Würde*) como de misericordia y gracia (*Huld und Anmut*)¹⁰⁷. En cambio, cuando el amarillo se oscurece (-) hacia el púrpura, pasando por el rojo-amarillento (*gelbrot*) y el naranja (*rotgelb*), adquiere una sensación violenta intolerable (*unerträglich*) que lo hace ser preferido por personas enérgicas (*energische*), vitales (*gesunde*) pero toscas (*rohe*), justo como los niños (*Kinder*) y los pueblos primitivos (*wilden Völkern*); cosa que no sucede con las personas

¹⁰³ Cf. GOETHE, J. W., *op. cit.*, §§801-2.

¹⁰⁴ Cf. GOETHE, J. W., *op. cit.*, §§779-81.

¹⁰⁵ Cf. GOETHE, J. W., *op. cit.*, §§765-771.

¹⁰⁶ La edición inglesa traduce por «*Sovereigns*».

¹⁰⁷ Cf. GOETHE, J. W., *op. cit.*, §§796 ss.

civilizadas y cultas (*gebilde*), que no los soportan¹⁰⁸. Al contrario, cuando el azul se aclara (–) hacia el púrpura, no anima (*belebt*) sino que inquieta (*unruhig*), y la actividad que suscita no es una actividad gustosa sino que busca el reposo (*ausruhen*), como si actuara en vistas del reposo futuro, para sacarse de encima la actividad —por eso es una excitación carente de jovialidad (*Lebhaftes ohne Fröhlichkeit*)¹⁰⁹. Excepto, claro está, en el caso de que el rojo-azulado (*blaurot*) tienda progresivamente hacia el púrpura, alejándose cada vez más de lo insufrible que le es propio —ascendiendo escalonadamente (*Staffeln*)— hasta llegar al registro propio del alto Clero (*hohe Geistlichkeit*), cuyo color es el púrpura cardenalicio (*Kardinalpurpur*). Otra vez, el color púrpura y el poder dirigente; aunque esta vez, claro está, sin perder el matiz de pasividad o tendencia a la renuncia a la acción (§791).

Como vemos, hay un *traspaso* constante entre lo sensible y lo moral y político (así como el blanco era el *Stellvertreter* de la luz y el negro el *Repräsentant* de la oscuridad) en el *interior* mismo del fenómeno cromático; Goethe hace toda una serie de deducciones que cree extraer *intuitivamente* de la propia Naturaleza, y así acaba estructurando y *codificando* toda una serie de relaciones. Es esa irrupción de la moral y la costumbre, de los valores morales dados incardinándose en el color y en el cuerpo: la forma en que el ojo *produce* el color, la forma en que el ojo actúa; —hay una línea muy delgada y poco clara entre actuar, producir, y reproducir relaciones ya dadas. Esto mismo está presente ya desde el momento cero, en el fenómeno mismo de la polaridad: de un lado (+) lo más alto (*Höchstes*), condicionado (*Bedingtestes*) y noble (*Edelstes*); del otro (–) lo bajo (*Tiefstes*), lo simple (*Einfachstes*) y ordinario (*Gmeinstes*)¹¹⁰. Y aún cuando el color es un fenómeno clarooscuro en sí mismo, de combinación de ambos opuestos, por petición de principio lo que un color posea del lado (+) será lo noble y lo que en él haya de (–) será lo bajo.

El punto problemático es la *lógica* interna de su *relación* mutua: el púrpura es casi una paradoja suprema, porque es al mismo tiempo dos cosas: de un lado el amarillo se *oscurece* progresivamente, *rebajándose* hacia lo oscuro-azul pero *sin*

¹⁰⁸ Cf. GOETHE, J. W., *op. cit.*, §§774-75.

¹⁰⁹ Cf. GOETHE, J. W., *op. cit.*, §§787-89.

¹¹⁰ Cf. GOETHE, J. W., *op. cit.*, §707.

perder sus prerrogativas de potencia, ya que la oscuridad y lo bajo *resaltan* su potencia hasta que llega al extremo y se torna rojo puro (el contacto de lo noble con lo bajo ennoblece aún más al noble); del otro lado el azul se lava la cara, se *aclara* y ennoblece *elevándose* progresivamente hacia lo claro-amarillo pero *perdiendo* su bajeza por contacto con lo noble hasta llegar también al rojo puro (el contacto de lo bajo con lo noble ennoblece, pero no a causa de lo bajo sino de lo noble).

Vemos, una vez más, que las relaciones de oposición son siempre *disimétricas*, y aún cuando se mantenga la diferencia, esa diferencia no está *liberada*. Lo noble-luminoso se afirma a sí mismo y a su diferencia singular a causa de su pasaje por lo bajo y oscuro; lo bajo-oscuro debe negarse a sí mismo y a su diferencia y singularidad para ennoblecerse a causa de su pasaje por lo noble y luminoso. Regentes y alto Clero.

Esta visión de lo noble está por completo lejos de la visión nietzscheana de la *Genealogía de la Moral*, donde lo noble, para brillar, no necesita confrontarse en el espejo de lo bajo; y lo bajo no sólo se niega a sí mismo sino que primero y ante todo niega al otro para poder afirmarse a sí mismo —y aún más, cuando el tipo bajo se niega a sí mismo no está haciendo otra cosa que afirmarse, de la misma forma que cuando niega su deseo y reprime su voluntad reduciéndola a grado cero, es esa misma negación la que acicatea por un rodeo su deseo y voluntad impulsándola a grado infinito: la voluntad prefiere querer la nada a no-querer nada¹¹¹; allí radica la «psicología del sacerdote»: del alto Clero y la alta regencia.

Este círculo de relaciones está *cerrado* sobre sí mismo en Goethe, de allí que la producción de novedad, de nuevas relaciones, se ve coartada; por lo tanto, la crítica de Goethe a Newton y su mecanicismo atomista (que aniquilaba la viveza del movimiento del color, de los pasajes del color) acaba recayendo aún en el propio Goethe, sólo que se ha trasladado a las relaciones y a la *lógica armónica* misma. El color podrá estar en movimiento, pero todas sus posibilidades están ya de antemano *codificadas* por una valoración moral y política que ha mordido en ellos.

¿Cómo? ¿Se habrá contagiado Goethe aquella “enfermedad dialéctica” que en 1827 le diagnosticaba al propio Hegel, *aún* cuando no abandonase nunca el profiláctico terreno de la Naturaleza? ¿Será la *Farbenlehre* una enfermedad *del ojo*?

¹¹¹ Cf. NIETZSCHE, F., *La genealogía de la moral. Un escrito polémico* (trad. A. Sánchez Pascual), Alianza, Madrid: 2005; Tratado Tercero, §§1; 28.

¿Es el ojo enfermo dictando las leyes del color? —dicho en otros términos: ¿es el *ojo moral* dictando las leyes a la Naturaleza y al *cuerpo-ojo*? Aún sin relación ni con la naturaleza o complexión del cuerpo ni con la forma del material (*ohne Bezug auf Beschaffenheit oder Form eines Materials*), el color entra por el sentido del ojo (*Sinn des Auges*) y produce en el *Gemüt* un efecto específico; y cuando está combinado, puede producir un efecto armónico o inarmónico: ese efecto es siempre *moral* (*Sittliche*), y justo por eso puede el color estar «al servicio de los más altos fines estéticos»¹¹². La moral actúa aquí como *molde externo* incardinado como si fuera inmanente al ojo (cuerpo) y al entero fenómeno cromático de la Naturaleza: la moral y la política existentes mordiendo en los cuerpos bajo la forma de *lógica armónica cromática*. Ello explica por qué el ojo siente placer cuando en el exterior percibe o capta algo análogo (*gemäßes*) a su propia naturaleza —el ojo se contenta cuando lo exterior se corresponde con el interior, sin darse cuenta que el interior es él mismo ya el exterior.

Así, en esta visión de la *armonía como tendencia* del ojo a la Totalidad subyace toda una red de *codificación moral* que Goethe transforma en natural e instintiva, como si el ojo mismo tuviese un instinto moral: el púrpura y el verde se relacionan opuesta y complementariamente de forma inconsciente y necesaria (*unbewußt und notwendig*)¹¹³; también la luz y la oscuridad, lo alto y lo bajo, y así lo clarooscuro es entonces el carácter inconsciente y necesario de todo el proceso.

Es la *ley fundamental* de la armonía cromática (*das Grundgesetz aller Harmonie der Farben*)¹¹⁴, en virtud de la cual el trabajo o actividad (*Tätigkeit*) del cuerpo-ojo se identifica con el trabajo o actividad de la Naturaleza; hay un paralelismo entre sujeto de la percepción y objeto percibido, sólo posible gracias a aquélla: cuando el ojo percibe la Totalidad armónica de los colores en el mundo exterior de las imágenes (o sea, como objeto, *als Objekt*), ello le resulta agradable (moral y estéticamente) porque él la produjo como resultado de su actividad —de modo que lo que parece una realidad exterior y opuesta e independiente, en el fondo es su propia factura, el reflejo de sí mismo. El ojo se satisface consigo mismo por un rodeo con el exterior. Sin embargo, esa lógica armónica cromática ha

¹¹² Cf. GOETHE, J. W., *op. cit.*, §758.

¹¹³ Cf. GOETHE, J. W., *op. cit.*, §805.

¹¹⁴ Cf. GOETHE, J. W., *op. cit.*, §807.

convertido en instintivas y naturales relaciones de codificación que moldean desde afuera. El cuerpo-ojo goza con relaciones que siguen una *lógica* que él no produce, pero goza al encontrarlas. Goza cuando se eleva a lo noble (*zum Edlen emporgehoben*) y quiere cerrarse o rehuir de aquello que lo arrastra hacia lo bajo (*zum Gemeinen herabgezogen*)¹¹⁵, pero sin preguntarse sobre el fundamento de la *posición* de lo noble o lo bajo, ni por el sentido o la *valoración* que hace noble a lo noble y vil a lo vil, pues lo acepta como algo que les es propio (*eingeboren*).

Y sin embargo, según Goethe es con esa tendencia a la armonía-total como el cuerpo-ojo se *libera* (*sich selbst in Freiheit*) y, en cierta forma, la naturaleza humana entera: puesto que los principios (*Grundsätze*) de la armonía cromática se derivan de la naturaleza humana (*aus der menschlichen Natur*)¹¹⁶. Pero la armonía, para que haya una auténtica liberación (es decir, una liberación consciente), no debe ser el resultado ni del *instinto* ni del azar (*Instinkt oder zufällig*), sino que debemos sentirnos penetrados (*penetriert*) de la *idea* de esa armonía (*Idee dieser Harmonie*)¹¹⁷ —la tendencia o *connatus* del ojo hacia la Totalidad es inconsciente y necesaria, pero el goce y liberación por medio de la armonía-total y el Arte no debe ser nunca un asunto de azar o instinto, sino de reflexión, vale decir, de auténtica *Bildung*. Por eso mismo es que el hombre natural (*naturmenschen*), los pueblos primitivos y brutos (*rohe Völker*) y los niños (*Kinder*) no la conocen y son mucho menos libres: aman lo chillón, el puro colorido abigarrado (*bunte*) sin armonía, porque sus propias impresiones interiores son fluctuantes (*unsichern Eindrücken*)¹¹⁸.

Aquí aparece otra vez la relación adentro-afuera atravesada por la moral: un interior de emociones fluctuantes produce un gusto por lo fluctuante cromático, lo que suscita impresiones variadas o variopintas, siguiendo el principio jónico que Goethe ya ha suscripto: lo igual tiende a lo igual. Sin embargo, la formulación va más allá, y del color de las cosas exteriores Goethe salta al color de la piel de los cuerpos. Si, tal y como hemos visto, hay una jerarquía en el interior del círculo estructural y el triángulo genético, ¿cómo no iba a haberla en el exterior?

Hay una primera jerarquía entre el hombre y los mamíferos, puesto que «cuanto más noble [*elder*] es una criatura [*Geschöpf*], tanto más elaborado está todo

¹¹⁵ Cf. GOETHE, J. W., *op. cit.*, §812.

¹¹⁶ Cf. GOETHE, J. W., *op. cit.*, §834.

¹¹⁷ Cf. GOETHE, J. W., *op. cit.*, §§835; 815.

¹¹⁸ Cf. GOETHE, J. W., *op. cit.*, §§835; 896.

lo material; y cuanto más esencialmente se relaciona su exterior [*Oberfläche*] con su interior [*Innern*], tanto menos posible es que aparezcan colores elementales [*Elementarfarben*] en la superficie [de la piel]»¹¹⁹. Es el caso de los monos, antesala del hombre, cuyas partes suelen presentar colores primarios: lo cual nos evidencia cómo el *color* es un síntoma de *jerarquía* natural, y consecuentemente de poder y perfección —en el hombre no se da en la piel una tendencia a los colores fundamentales debido precisamente a que ocupa el peldaño más alto (*der höchsten Stufe*) y complejo de la pirámide de organización natural (§662), todo lo cual revela «la jerarquía del ser [*Stufenhöhe des Wesens*] del que forma parte» (§664).

Así, pues, la Naturaleza fluye y actúa atravesando a todas las cosas con su *lógica armónica cromática*: aún cuando parezca actuar arbitrariamente (*willkürlich*), sigue una ley profunda e interna (*ein tiefes Gesetz*)¹²⁰, de forma tal que, como veíamos, *distribuye* el color en los cuerpos según cómo en ellos su interior se relacione con su exterior. La lógica armonía cromática opera como *poder de distribución* incluso químico y fisiológico, organizando una pirámide (ontología vertical); justo como lo hace con el triángulo genético al interior del fenómeno cromático mismo. En el caso del hombre, su interior (*Menschen Inneres*) es tan pletórico que su exterior o superficie (*oberfläche*) ha tenido que ser dotado con parsimonia, vale decir, haciendo *economía* (*sparsamer*)¹²¹.

Se abre entonces una segunda jerarquía, esta vez en el interior mismo de la especie humana, a nivel de las naciones o razas. La superficie exterior del cuerpo humano es lisa (*glatt*) y limpia (*rein*), y contra lo que creen los poetas cuando encomian a los héroes velludos, muchos pelos en el torso y las extremidades son signo de debilidad (*schwäche*) y no de potencia (*stärke*)¹²². Pero además, el color de la piel (*Haut*) y los cabellos (*Haare*) revelan diferencias de carácter (*Unterschied der Charaktere*) —el exterior es un síntoma del interior¹²³—, de modo que los rubios (*blonden*) y los morenos (*braunen*) revelan diferencias internas, a nivel del sistema orgánico (*organische System*). Y si ello es así, cabe hacerlo extensible al carácter

¹¹⁹ Cf. GOETHE, J. W., *op. cit.*, §666.

¹²⁰ Cf. GOETHE, J. W., *op. cit.*, §665.

¹²¹ Cf. GOETHE, J. W., *op. cit.*, §667.

¹²² Cf. GOETHE, J. W., *op. cit.*, §669.

¹²³ En su polémica con Diderot, Goethe ya había tocado este tema en reiteradas ocasiones; cf. DIDEROT y GOETHE *op. cit.*, pp. 125; 147.

entre naciones (*Nationen*)¹²⁴: la fisonomía de los negros (*Mohrenphysiognomien*) revela inmediatamente un tipo específico de formación (*Bildungen*); del mismo modo, el hombre blanco (*weiße Mensch*), de aspecto más neutro y menos especificado, es el más hermoso (*schönste*)¹²⁵. Claro que todas estas observaciones, dice Goethe, son para los *Gemüte* ávidos de seguridad (*Sicherheit*) y paz (*Beruhigung*).

c. Ya para ir concluyendo nuestra indagación, según la cual y siguiendo a Foucault, las relaciones de poder se incardinan y penetran en los cuerpos, tenemos que considerar que todo en Goethe está atravesado por una relación ente el color y el poder. Goethe fue un hombre de Estado, sumergido durante toda su vida y producción en acontecimientos políticos, económicos, bélicos, diplomáticos, morales: la Revolución Francesa, el ascenso y caída de Napoleón, etc.¹²⁶; y tomó tales acontecimientos como la manifestación no del Espíritu en la Historia, sino de las más profundas expresiones de la Naturaleza. No es de extrañar, pues, que Goethe haya instaurado una *lógica armónica cromática* como la que aquí intentamos desentrañar en su funcionamiento y mecánica interna, evidenciando las profundas relaciones *verticales* de poder que atraviesan, domestican y “mejoran” al cuerpo-ojo, haciéndolo digno de una *Bildung* piramidal. Después de todo Napoleón, cuyo despliegue unilateral y vertical de poder político supo deslumbrar y dejar perplejos tanto a Hegel como a Goethe, está en el origen mismo de la génesis de la *Farbenlehre*:

¹²⁴ cf. DIDEROT y GOETHE *op. cit.*, pág. 146: «El ser organizado más alto es el hombre, y se nos permitirá aceptar, escribiendo para artistas, que, entre las razas humanas, hay algunas que, tanto en lo interior como en lo exterior, están más perfectamente organizadas que otras, cuya piel —en cuanto superficie de la perfecta organización— muestra las más bellas armonías de colores».

¹²⁵ Cf. GOETHE, J. W., *op. cit.*, §§671-2.

¹²⁶ Cf. LÖWITH, K., *op. cit.*, pp. 309; 316-17: «Debido a su posición en la corte de Weimar experimentó la historia del mundo desde mucho más cerca que Hegel. Los acontecimientos histórico-mundiales con que Goethe estuvo en contacto fueron los siguientes: la coronación imperial de José II, en Frankfurt (1764); la guerra de los Siete Años (1756-1763); la muerte de Federico el Grande (1786); el estallido de la Revolución francesa (1789); la campaña de las tropas alemanas en Francia (1792); la batalla de Jena y el fin del Sacro Imperio Romano de la nación alemana (1806); la reunión de príncipes en Erfurt y su conversación con Napoleón (1808); el incendio de Moscú (1812); las guerras prusianas de liberación (1813-1814) y la caída de Napoleón (1815); el dominio de Metternich y, finalmente, la revolución de Julio en París (1830) [...] La circunstancia de que durante la Revolución Francesa se ocupase de la metamorfosis de las plantas; durante la campaña de Francia de los fenómenos de los colores; y durante la revolución de Julio de morfología [...] no son hechos basados en una mera huida de lo político y del acontecer mundial, sino que están fundados en el ser positivo de Goethe: en la naturaleza reconocía una *ley* del cambio que no se podría mostrar en el proceso de la historia universal»

NUEVO PENSAMIENTO. *Revista de Filosofía del Instituto de Investigaciones Filosóficas de la Facultad de Filosofía de la Universidad del Salvador, área San Miguel. ISSN 1853-7596. Volumen IV, Año 4, 2014.*
Sitio web: <http://mabs.com.ar/nuevopensamiento/index.php/nuevopensamiento/index>

«¡Qué feliz era [Goethe] cuando tropezaba con algún fenómeno de la naturaleza [*Naturphänomen*]! Allí está también el pequeño busto de Napoleón, hecho de ópalo, que Eckermann le había traído de Suiza. Cuando *en él* confirmó [*bestätigte*] la teoría de los colores [*Farbenlehre*], sintió verdadero júbilo [...] Napoleón le proporcionó aclaraciones sobre el dominio de la *luz*; pero también fue para él como el demonio [*Dämon*] de aquella oscura región, en la que no penetra ningún rayo de luz proveniente del mundo superior. El día de la batalla de Leipzig su yeso cayó del pedestal; un trozo del borde se rompió, sin que el rostro del héroe [*Helden*] sufriese daño. Allí, en ese estante del armario, se encuentra todavía, mutilado. Parodiando a Lucano, Goethe mandó a poner alrededor de la figura, *con letras rojas* [*mit roten Buchstaben*], este verso: “*Scilicet immenso superest ex nomine multum*” [Sin duda queda mucho de tu inmenso renombre]»¹²⁷.

Si el cuerpo ha venido siendo una cárcel, no lo ha sido en el sentido en que lo postulaba el estoicismo y el cristianismo más antiguo, sino en el sentido foucaultiano: el cuerpo-cárcel (el cuerpo codificado), mientras percibe el mundo, manifiesta ya todo un poder y un micro-poder: «ahí está la manifestación del poder más delirante que se pueda imaginar». Cuando el cuerpo percibe, *ve* y *escucha*, ya se está manifestando un poder; por lo tanto, la ciencia Óptica y la Armónica, en cuanto teorías, no son la mera traducción y aplicación de una práctica de poder: *son* ellas mismas una práctica¹²⁸, pues establecen *conexiones* o relaciones¹²⁹ de poder. No hay una percepción pura: toda percepción es una red o conexión de relaciones que indican la presencia de una lógica armónica *cromática* o *acústico*-musical —y como vimos, ya entre el ojo y el oído la filosofía ha instaurado una jerarquía.

En este sentido, el hombre *infame* moderno —“atrapado entre un haz de *luz* y una onda *acústica*”, vale decir, *aprisionado* y codificado entre los saberes de la Óptica y la Armónica, del ojo y del oído, y justo por eso también *deseante*¹³⁰ de ciertas prácticas y formas de arte y de cine (audio-visual)— tiene frente así una tarea (un destino) por hacer, una acción contra el poder que realizar: tal y como Deleuze sostenía, debe ser un auténtico acto de *creación* de novedad para hacer visibles y audibles fuerzas que en sí mismas no lo son¹³¹, pero signado también

¹²⁷ Cf. LÖWITH, K., *op. cit.*, pág. 584.

¹²⁸ Cf. FOUCAULT, M. *op. cit.*, pág. 85: «En este sentido la teoría no expresa, no traduce, no aplica una práctica; es una práctica».

¹²⁹ Cf. FOUCAULT, M. *op. cit.*, pág. 84: «La práctica es un conjunto de conexiones de un punto teórico con otro, y la teoría es un empalme de una práctica con otra».

¹³⁰ Por ejemplo, en Goethe cuando el ojo ve *desea* la Totalidad, al punto tal que la coloca él mismo allí.

¹³¹ DELEUZE, G., *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas. 1975-1995* (trad. J. L. Pardo), Valencia, Pre-Textos: 2007; Cap. 16, pp. 149 ss.

NUEVO PENSAMIENTO. *Revista de Filosofía del Instituto de Investigaciones Filosóficas de la Facultad de Filosofía de la Universidad del Salvador, área San Miguel. ISSN 1853-7596. Volumen IV, Año 4, 2014.*
Sitio web: <http://mabs.com.ar/nuevopensamiento/index.php/nuevopensamiento/index>

como una contra-información¹³², como un acto de resistencia; es aquello que Foucault llamaba *infiltración*, también como acto de volver visibles fuerzas invisibles:

«Lucha contra el poder, lucha para hacerlo aparecer y golpearlo *allí donde es más invisible* y más insidioso. Lucha no por una “toma de conciencia” sino por la infiltración y la toma del poder [...] Una “teoría” es el sistema regional de esta lucha [y] nada cambiará en la sociedad si no se transforman los mecanismos de poder que funcionan *fuera* de los aparatos de Estado, *por debajo* de ellos, a su lado, de una manera mucho más *minuciosa, cotidiana*. Si se consiguen modificar estas *relaciones* o hacer intolerables los efectos de poder que en ellas se propagan, se dificultará enormemente el funcionamiento de los aparatos de Estado»¹³³.

Provocar un “efecto de verdad”, ficcionar una verdad —«inducir efectos de verdad»—, para que produzca y fabrique algo (*v. gr.*, un nuevo modo de política: un nuevo modo de *ver*, de *oír*, de sentir y *desear*) que aún no existe, pero no desde la abstracción teórica sino a partir de la realidad histórica¹³⁴.

Bibliografía

- ARISTIDES QUINTILIANO, *Sobre la música* (trad. L. Colomer y B. Gil), Madrid, Gredos: 1996.
- ARISTÓTELES, *Acerca de la sensación y de lo sensible* (trad. E. La Croce), Gredos, Madrid: 1987.
- ARISTOTELES, *Acerca del alma* (trad. T. Calvo Martínez), Gredos, Madrid: 1983.
- ARISTOTELES, *Política* (trad. J. Marías y M. Araujo), C.E.P.C., Madrid: 1997.
- BATAILLE, G., *La parte maldita. Ensayo de economía general* (trad. J. L. Fava y L. A. Belloro), Bs. As., Las Cuarenta: 2007.
- BERKELEY, G., *Ensayo de una nueva teoría de la visión* (trad. M. Fuentes Benit), Aguilar, Bs. As.: 1965.
- DELEUZE, G., *Conversaciones* (trad. J. L. Pardo), Pre-textos, Valencia: 1995.
- DELEUZE, G., *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas. 1975-1995* (trad. J. L. Pardo), Valencia, Pre-Textos: 2007

¹³² DELEUZE, G., *op. cit.*; Cap. 45, pág. 288: «La contra-información no es efectiva más que cuando se convierte en acto de resistencia».

¹³³ Cf. FOUCAULT, M. *op. cit.*, pág. 85; 116. Cf. pág. 90: «Sería necesario saber bien hasta dónde se ejerce el poder, por qué conexiones y hasta qué instancias, *ínfimas con frecuencia*, de *jerarquía*, de control, de vigilancia, de prohibiciones, de sujeciones».

¹³⁴ Cf. FOUCAULT, M. *op. cit.*, pág. 172: «Se “ficciona” historia a partir de una realidad política que se hace verdadera; se “ficciona” una política que no existe todavía a partir de una realidad histórica».

NUEVO PENSAMIENTO. *Revista de Filosofía del Instituto de Investigaciones Filosóficas de la Facultad de Filosofía de la Universidad del Salvador, área San Miguel. ISSN 1853-7596. Volumen IV, Año 4, 2014.*
Sitio web: <http://mabs.com.ar/nuevopensamiento/index.php/nuevopensamiento/index>

- DELEUZE, G., *El Pliegue. Leibniz y el barroco* (trad. J. Vázquez y U. Larraceleta), Barcelona, Paidós: 1989.
- DELEUZE, G., *El saber. Curso sobre Foucault. Tomo I* (trad. P. Ires y S. Puente), Cactus, Bs. As.: 2013.
- DELEUZE, G., *En medio de Spinoza*, Buenos Aires, Cactus: 2011.
- DELEUZE, G., *Pintura. El concepto de diagrama*, Bs. As., Cactus: 2012.
- DIDEROT y GOETHE, *Ensayo sobre la pintura y Comentario al Ensayo sobre la pintura* (trad. A. Delucchi, J. Demarchi y E. Estiú), Univ. Nac. de La Plata, Bs As.: 1963.
- DUQUE, F., *Elogio del sistema pendular. Hegel y Goethe*, en *Daimón. Revista de Filosofía*, Ediciones de la Universidad de Murcia, Nro. 31: 2004.
- ECKERMANN, J. P., *Conversaciones con Goethe* (trad. R. Cansinos Asséns), en GOETHE, J. W., *Obras Completas*, Tomo III, Aguilar, México: 1991.
- FOUCAULT, M., *La hermenéutica del sujeto. Curso en el Collège de France. 1981-1982* (trad. F. Gros), F.C.E., México: 2002.
- FOUCAULT, M., *La vida de los hombres infames* (trad. J. Varela y F. Álvarez-Uría), Altamira, La Plata: 1996.
- FOUCAULT, M., *Microfísica del poder* (trad. J. Varela y F. Alvarez-Uría), La Piqueta, Madrid: 1992.
- GAUGUIN, P., *Escritos de un salvaje* (trad. M. Latorre), Barcelona, Barral: 1974.
- GOETHE, J. W., *Esbozo de una teoría de los colores* (trad. R. Cansinos Asséns), en *Obras Completas*, Tomo I, Aguilar, México: 1991.
- GOETHE, J. W., *Farbenlehre, 1. Entwurf einer Farbenlehre*, Edit. Freies Geistesleben: 1984.
- GOETHE y SCHILLER, *La amistad entre dos genios. Correspondencia* (trad. F. Palcos), Elevación, Bs. As.: 1946.
- GOETHE, J. W., *Theory of Colours* (transl. Ch. Lock Eastlake); Ed. John Murray, Londres, 1840.
- HANSLICK, E., *De lo bello en la música* (trad. A. Cahn), Ricordi, Bs. As.: 1951
- HEGEL, G. W. F., *Enciclopedia de las ciencias filosóficas* (trad. R. Valls Plana), Alianza, Madrid: 2005.
- HEGEL, G. W. F., *Hegel: The Letters* (Transl. Clark Butler & Christiane Seiler with commentary by Clark Butler), Indiana University Press, USA: 1984.
- HESÍODO, *Obras y Fragmentos* (trad. A. P. Jiménez), Madrid, Gredos: 2000.
- LÖWITH, K., *De Hegel a Nietzsche. La quiebra revolucionaria del pensamiento en el siglo XIX. Marx y Kierkegaard* (trad. E. Estiú), Sudamericana, Bs. As.: 1974.
- LÖWITH, K., *Von Hegel zu Nietzsche. Der revolutionäre Bruch im Denken des neunzehnten Jahrhunderts*, S. Fischer, Stuttgart: 1969.
- MARX, K., *Cuaderno Spinoza* (trad. N. González Varela), Montesinos, Barcelona: 2012.
- MARX, K., *Manuscritos de economía y filosofía* (trad. F. Rubio Llorente), Madrid, Alianza, 1993.
- MARX, K., *Ökonomisch-philosophische Manuskripte aus dem Jahre 1844*; en MARX, K y ENGELS, F., *Werke, Ergänzungsband 1*, Dietz Verlag, Berlin: 1968.
- NIETZSCHE, F., *Así habló Zaratustra. Un libro para todos y para nadie* (trad. A. Sánchez Pascual), Bs. As., Alianza: 1993.

- NIETZSCHE, F., *Correspondencia. Volumen IV* (M. Parmeggiani), Trotta, Madrid: 2012.
- NIETZSCHE, F., *Crepúsculo de los ídolos. O cómo se filosofa con el martillo* (trad. A. Sánchez Pascual), Madrid, Alianza: 1998.
- NIETZSCHE, F., *Ecce Homo, o cómo se llega a ser lo que se es* (trad. A. Sánchez Pascual), Madrid, Alianza: 1985.
- NIETZSCHE, F., *El Anticristo, maldición sobre el cristianismo* (trad. A. Sánchez Pascual), Bs. As., Alianza: 1996.
- NIETZSCHE, F., *El nacimiento de la tragedia. O Grecia y el pesimismo* (trad. A. Sánchez Pascual), Madrid, Alianza: 1973.
- NIETZSCHE, F., *La ciencia jovial. La «Gaya Scienza»* (trad. J. Jara), Venezuela, Monte Ávila: 1999.
- NIETZSCHE, F., *La genealogía de la moral. Un escrito polémico* (trad. A. Sánchez Pascual), Alianza, Madrid: 2005.
- NIETZSCHE, F., *Nietzsche contra Wagner*, en *Escritos sobre Wagner* (trad. J. B. Llinares), Madrid, Biblioteca Nueva: 2003.
- PELLEGRINI, M. (Comp.), *La imaginación al poder* (trad. M. Pellegrini), Argonauta, Barcelona: 1978.
- PLATON, *República* (trad. C. Eggers Lan), Madrid, Gredos: 1992.
- PLATÓN, *Fedro* (trad. E. Lledó Íñigo), Madrid, Gredos: 1993.
- ROSS, D., *Teoría de las Ideas de Platón* (trad. J. L. Díez), Madrid, Cátedra: 1986.
- RUNGE, Ph. O., *La esfera de colores (1810)*, en ARNALDO, J. (Comp.), *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, Tecnos, Madrid: 1994.
- SCHOPENHAUER, A., *Sobre la visión y los colores. Seguido de la correspondencia con J. W. Goethe* (trad. P. López de Santa María), Trotta, Madrid: 2013.
- SHAKESPEARE, W., *Hamlet, príncipe de Dinamarca*, en *Obras Completas* (trad. L. Astrana Marin), Madrid, Aguilar: 1967.
- SPINOZA, B., *Ética demostrada según el orden geométrico* (trad. Vidal Peña), Madrid, Editora Nacional: 1984.