

# *Apuntes sobre el afecto: un paralelo entre arte y pensamiento*

## *Notes on affection: a parallelism between art and thought*

JUAN BOSCO DÍAZ-URMENETA MUÑOZ  
*Universidad de Sevilla*

Recibido: 02-09-2009 Aprobado definitivamente: 28-11-2009

### RESUMEN

El ensayo intenta mostrar la peculiar importancia que el arte, desde finales del s. XVI, concede al afecto y la atención que paralelamente le dedica la reflexión filosófica, hasta llegar a la obra de Baruch Spinoza. No pretende hacer una historia sino destacar ciertos registros que permitan pensar el valor concedido al afecto, concebido sin sublimaciones, desde su raíz corporal.

### PALABRAS CLAVE

FILOSOFÍA DEL ARTE, AFECTO, SPINOZA

### ABSTRACT

This paper intends to show the specific value which art has attached to affection as well as the attention it is subject of on the part of philosophical reflections from the end of XVI century to Baruch Spinoza's works. The essay doesn't attempt to draw a historical process, but rather to highlight some aspects which may allow us to consider the importance attached to bodily affections without any sublimation.

### KEYWORDS

PHILOSOPHY OF ART, AFFECTION, SPINOZA

## I

*JUDITH Y HOLOFERNES*, EL LIENZO que pintó Caravaggio hacia 1599,<sup>1</sup> impresiona a primera vista por su crudeza. El autor la subraya con sutiles rasgos formales (la muñeca de la mujer está en el eje de simetría vertical, la boca del varón en el segmento áureo), el ritmo de dos curvas opuestas (el cuerpo crispado del varón, el de la mujer, oscilando entre el horror y la resolución) y un uso de la luz basado en fuertes contrastes. Pero todo quedaría en mero efecto sin el vigor de ambas figuras. Su fuerza las separa del mito: Holofernes no es el temible invasor sino un varón sorprendido por la muerte cuando esperaba cruzar el umbral del amor y Judith, con el ánimo dividido, no parece la justicia de Yahveh ni el signo de la fortaleza (como la idearon Donatello y Giorgione un siglo antes<sup>2</sup>).

Esta densidad de los personajes da al cuadro su carácter. Poco importa saber si Judit era una apreciada prostituta de Roma o que la decapitación aluda a la de Beatriz Cenci, la joven noble cuyo patrimonio ambicionaba Clemente VII.<sup>3</sup> Lo decisivo es la *presencia* de los dos cuerpos: un hombre que se agarra a la vida y una mujer poseída por sentimientos encontrados. *Con su presencia logran abrir un espacio real*. Por eso turban y conmueven. El realismo no es transcripción fiel ni reposa en la retórica de la verosimilitud. Surge de la *presencia* de las figuras, de su valor de *existencia* que las hace aparecer *en persona* –decía Husserl– distintas de las ofrece el sueño, la fantasía, o el pensamiento.<sup>4</sup> Los autores clásicos del Renacimiento (Masaccio, Rafael, Miguel Ángel) lograron ese valor con serenas figuras dueñas de sí (el cobrador del *Tributo* de la Capella Brancacci o las mujeres del *Incendio del Borgo*). Caravaggio confiere esa entidad a figuras agitadas por duros afectos. Esta síntesis<sup>5</sup> de *presencia* y *emoción* es la que impresiona (e incomoda) en el cuadro.

De esta irrupción del afecto en el arte, a fines del siglo XVI, y de la atención que paralelamente le dedica la reflexión filosófica, hasta llegar a la obra de Baruch Spinoza, se ocupan estas páginas. No pretenden hacer una historia sino destacar ciertos registros que permitan pensar el valor concedido al afecto, concebido sin sublimaciones, desde su raíz corporal.

1 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica.

2 C. Puglisi, 1999, pp. 135-138. La obra de Donatello (ca. 1450) está en Florencia, Palazzo Vecchio, la de Giorgione (1505) en Petersburgo, L'Ermitage.

3 P. M. Robb, 2005, caps. 2 y 3.

4 E. Husserl, 1993, parr. 43.

5 El profesor Carmona prefiere el término *esencial*: E. Carmona, 2005, 32.

## II

Esta unión de presencia y afecto creó dificultades a Caravaggio. Nada ocurría con obras, como *Judit* y *Holofernes*, destinadas a colecciones civiles. Los problemas surgían con las dedicadas al culto. Los carmelitas rehusaron colocar en el altar *La muerte de la Virgen*<sup>6</sup> y lo vendieron al Duque de Mantua, y los cardenales responsables de San Pedro retiraron *La Virgen de los Palafreneros*<sup>7</sup> (lo compró el cardenal Borghese, sobrino de Paulo V). Las razones del rechazo se antojan justificaciones.<sup>8</sup> Los cuadros molestan porque sus figuras carecen de carácter sagrado (sólo son un duelo y una escena doméstica), afirman con vigor su *presencia* y poseen un temple emocional que las aparta del *decorum*, valor que intentaba mantener la prestancia del individuo renacentista.<sup>9</sup>

¿Es este interés por el afecto exclusivo de Caravaggio? Calvesi, que lee su obra en clave simbólica,<sup>10</sup> insiste en su cercanía a los oratorianos. De hecho, su *Entierro de Cristo*<sup>11</sup> se colocó en el templo remodelado por Felipe Neri para alojar su instituto. Neri impulsaba una religiosidad basada en el sentimiento individual. Otros, como los jesuitas, cultivaban en la Contrarreforma la imaginación y el sentimiento, pero bajo estrictos controles.<sup>12</sup> Es significativo que Tomás Luis de Victoria, que une en su obra afecto y religiosidad,<sup>13</sup> dimitiera como maestro de capilla con los jesuitas para incorporarse, en 1575, al Oratorio. Añadamos que el desarrollo musical del siglo XVII sugiere también el interés de la época por el afecto: al lograr la afinación exacta de los instrumentos e introducir Monteverdi (coetáneo de Caravaggio) una mejor relación con la poesía, la música alcanza nueva capacidad para despertar emociones. Era, se decía, su valor diferencial respecto a las demás artes.<sup>14</sup>

El Renacimiento italiano dignificó el afecto. Ficino enaltece al melancólico por su densa vida interior, declara complementarias la razón luminosa de Apolo y la oscura vitalidad de Baco;<sup>15</sup> y abre con su comentario al *Banquete* (la redacción definitiva es de 1475) una amplia literatura sobre el amor. Pero esta línea de pensamiento adquiere un nuevo giro con Giordano Bruno (otro

6 1601-3. París, Museo del Louvre.

7 1605-6. Roma, Galleria Borghese.

8 W. Friedländer, 1969, p. 237; G. P. Bellori, 1672, pp. 201ss.

9 Ver al respecto E. Panofsky, 1995.

10 M. Calvesi, 2004.

11 Ca. 1602-4. Roma, Pinacoteca Vaticana.

12 Ver I. P. Culiuanu, 1999. Analicé este problema en J. B. Díaz-Urmeneta, 2004.

13 G. Reese, 1995, pp. 532-5 y 696-8.

14 D. G. Grout y C. V. Palisca, 2001, vol I, pp. 358-9 y 271-6..

15 M. Ficino, 1989, lib. II, cap. 20 y lib. III, cap. 24. Klibansky, Panofsky y Saxl, 1991, pp. 229-31.

coetáneo de Caravaggio). En el prólogo a *Los Heroicos Furores* (1585) dice que la fuerza del afecto es demasiado importante para invertirla sólo en la contemplación o en sutiles lances amorosos. Debe apuntar más alto, a la sintonía con el universo infinito, *vida-materia* en incesante dinamismo. La grandeza del universo (son años de descubrimientos geográficos y astronómicos) debería hacernos más humildes (no somos el centro del mundo) y más ávidos de saber. Si fuéramos conscientes de aquella infinita potencia y de nuestra pequeña (aunque iluminadora) condición, dejaríamos las guerras religiosas y celebraríamos nuestra pertenencia al Todo. El cambio no exige sólo saber sino una *educación sentimental*, un anclaje emocional en la nueva imagen del mundo.

Tal *eros heroico* era ajeno a Caravaggio, pero la visión de Bruno señala una quiebra en las convicciones humanistas: el afecto no es un elegante componente de la vida interior ni un huésped útil, aunque bajo sospecha. Es sobre todo una fuerza. Cultivada, puede cambiar la vida. Por eso abre *Los Heroicos Furores* propugnando una poética, atenta sólo a la nueva visión del mundo, que evite las normas y las preceptivas de los epígonos del humanismo, y se libere del dogma. Esta poética altera los tópicos de la época: abandona el estilizado cultivo del afecto y urge su valor para la vida. Aquí sí hay afinidad con las propuestas de Caravaggio y quizá explique por qué su obra, como la de Bruno, la rechazara la Iglesia y la marginaran los defensores del legado humanista.

### III

De la nueva sensibilidad participan el cardenal Del Monte, representante de los Médicis en Roma y mecenas de Caravaggio, y su amigo el banquero Giustiniani. Se interesan por la ciencia (Galileo frecuenta sus círculos) y las artes, y por la relación entre ambas. Para Del Monte pintó Caravaggio *Concerto di giovani* (ca.1595): tres adolescentes casi desnudos afinan un laúd y una flauta, acompañados de un Cupido de alas negras.<sup>16</sup> Para Giustiniani hizo el *Suonatore di liuto* (1595-6), un efebo que canta acompañándose de un laúd ante una mesa con partituras. Que éstas sean madrigales y que el joven, mientras canta, esté al filo del llanto hace pensar en la nueva densidad emocional de la música.

Más inquietante es otro encargo de Giustiniani, *Amor victorioso* (1601-2).<sup>17</sup> un adolescente, desnudo, con grandes alas de águila avanza sonriendo hacia el espectador. El cuadro se construye en torno al joven cuyo *contraposto* subraya su fuerza. La figura, con “total falta de inhibición, es a la vez

16 Nueva York, Metropolitan Museum of Art.

17 Berlin, Kulturforum.

fresca y desconcertante”.<sup>18</sup> Esta nueva fusión de presencia y afecto quizá oscurezca detalles de interés: el obsceno joven es réplica de una *Victoria* de Miguel Ángel dedicada a los triunfos militares de Julio II,<sup>19</sup> aunque aquí se celebra otro triunfo, el de un amor carnal y terreno (frente a las sublimaciones neoplatónicas) que vence al arte, al saber y a la política. Desordenados a los pies del muchacho, hay instrumentos científicos y musicales, y a su derecha, revueltos, signos del poder político y militar. Ficino habla de tres amores básicos: el más bajo es el carnal (perpetúa la especie pero perturba y ciega), intermedio es el afán de poder, que garantiza el buen gobierno, y el más alto es el amor espiritual que busca la contemplación.<sup>20</sup> Tal jerarquía queda aquí invertida. La época debió captarlo con miedo: Baglione opuso al cuadro dos *triumfos del amor celestial*. En el segundo endosa el rostro de Caravaggio a un diablo airado por su derrota.<sup>21</sup>

#### IV

La dignidad del afecto adquiere nuevo rango con Spinoza. Elevará a teórico el cuestionamiento práctico de la sublimación humanista que hemos rastreado en el paso del siglo XVI al XVII. Rechaza el supuesto central del humanismo, que separa al hombre del mundo para postular después una armonía entre ambos que el propio hombre llevará a cabo. Para Spinoza esto equivale a convertir a los hombres en “un imperio dentro de otro” (el de la naturaleza), considerándolos libres de las leyes naturales y poseedores de un poder absoluto sobre sus actos. Es una peligrosa ilusión porque, al advertir que los hombres actúan impulsados por la fuerza natural del afecto, surge el desconcierto y entonces, en vez de cuestionar aquel supuesto, el mal se achaca a “no sé qué vicio de la naturaleza humana”.<sup>22</sup> Spinoza apunta aquí a la doctrina del pecado original, al Adán bíblico, como antes rechazaba el que los humanistas forjaron y colocaron en el centro del mundo para que trazara su vida a su arbitrio.<sup>23</sup>

18 C. Puglisi, 1999, p. 201.

19 Florencia, Palazzo Vecchio. Era parte del sepulcro de Julio II. Maquiavelo en *El Príncipe* destaca la energía de Julio II.

20 M. Ficino, 1994, lib. VI, cap. 8. Se discute si el cuadro es un canto a la homosexualidad. Según von Sandrart se mantenía cubierto bajo una cortina: W. Friedländer, 1969, pp. 262-3.

21 P. Robb, 2005, pp. 244-6 y 270. Este cuadro en el antiguo Museo de Dahlem estaba junto al *Amor victorioso*.

22 E3prol y TP, II, 6.

23 G. Pico della Mirandola, 2001, pp. 4-7.

Para Spinoza, los hombres son seres tan naturales como los demás y el afecto, lejos de ser un vicio, es tan natural como el calor o el frío.<sup>24</sup> Quiere estudiarlo, como lo haría un médico,<sup>25</sup> para aclarar su alcance y precisar cómo se puede ordenar la vida sin perder su vigor. Separa así al afecto de la moral y de la teología, y elude la ética del *justo medio* y la ascética estoica, situándose en un terreno acorde con la sensibilidad que veíamos antes.

Para entender el alcance de esta *naturalización* del hombre, es decisivo un concepto central en Spinoza, el *conatus*. Es la potencia por la que los seres naturales, incluido el hombre, “se esfuerzan por permanecer en su ser”.<sup>26</sup> No es mero instinto de conservación. Es más bien un dinamismo universal por el que todas las cosas expresan su consistencia y su vigor, y con ellos manifiestan la fertilidad de la única *substancia*, la Naturaleza infinita.<sup>27</sup>

El *conatus* se vincula, primero, a la condición antinómica de todo *individuo existente*. Como *existente* es un compuesto –lo es el cuerpo y también el espíritu<sup>28</sup>– proclive a desintegrarse en sus partes; pero como *individuo* consiste en su singularidad y su capacidad para mantenerla. El *conatus*, esfuerzo por permanecer en su ser, radicará, pues, ante todo en conservar unidas las partes que le pertenecen y renovarlas.<sup>29</sup>

Este esfuerzo caracteriza a todo ser natural, de la roca al animal y de la planta a los hombres. A los habitantes de la naturaleza no los define el género y la especie del saber medieval, ni su cuadrícula en las futuras taxonomías ilustrada. *Son fuerzas empeñadas en existir*. Se definen por el *conatus*, por su empeño en mantener, de modo agonístico, su existencia, frente a la dispersión de sus componentes.<sup>30</sup>

Los cuerpos, *cargados* así *de energía*,<sup>31</sup> trazan entre ellos múltiples interacciones. Es el segundo momento del *conatus*: el empeño por existir en relación al entorno. No entraña *sólo* capacidad de *hacer*. También supone *aptitud* para ser *afectado*, sin ser por ello destruido. La palabra *conatus* indica esfuerzo, en el sentido de empeñarse en algo, pero también en el de intentar o proyectar. Esta capacidad de proyectar supone la de recibir influencias del entorno a partir de las cuales se actuará sobre él. Tal capacidad es en los seres inertes más débil que en las plantas (*incorporan* el medio mientras aquéllos sólo *lo resisten*) que a su vez la tienen en grado inferior a los animales. Los seres humanos la

24 TP, II, 7.

25 P. Macherey, 1995, p. 16.

26 E3P6.

27 Sobre el *conatus* como fuerza natural: TB I, V y PPC, II, prop. 14 y escolio.

28 E2P15 dice que el espíritu (*mens*) es un compuesto de ideas.

29 E5P39. Para G. Deleuze (2001, p. 120) es la *primera determinación del conatus*.

30 El *conatus* es la “esencia actual de la cosa”: E3P7.

31 E2ax1 y II. S. Hampshire, 1982, p. 52.

poseen en alto grado: al percibir varias cosas a la vez, se liberan del estímulo inmediato;<sup>32</sup> al conservar las impresiones sensoriales y asociarlas, logran mayor independencia del medio;<sup>33</sup> con la inteligencia, generan un saber que supera el tiempo.<sup>34</sup> Pero esos logros son inseparables de la inmersión en el entorno natural: sin exponerse a él, sin el *riesgo de la afección*, no hay una existencia verdaderamente humana.

El *conatus* es, finalmente, *actividad*: esfuerzo de cada ser en relación a los demás que pueden mejorar u obstaculizar su existencia, y aun acabar con ella. El *conatus* aparece ahora como *impulso a buscar cuanto perfeccione la vida y a rechazar cuanto la disminuya o amenace*.

Situemos brevemente el *conatus* en una visión general de la naturaleza. Spinoza descarta la idea de creación. La naturaleza no es una materia inerte modelada desde fuera por una inteligencia superior, sino que reposa en sí misma y tiene consistencia y leyes propias. Es lo único que existe de este modo, la única *substancia*. Por eso la llama *Deus sive Natura*. Podemos verla como *incesante dinamismo* que se explicita en seres empeñados en existir o como *panorama* de seres muy diversos que entre ellos se relacionan según nexos causales que responden a leyes precisas.<sup>35</sup> Los cuerpos no son, pues, entidades inertes, sino que, actuando o padeciendo, participan en aquel dinamismo universal, explicitándolo. Esta diversa participación dará el sentido de cada cuerpo, esto es, mostrará *su idea*, mientras que las relaciones que guardan entre ellos manifiestan las causas que rigen el acontecer natural. De este modo la Naturaleza aparece como *fértil* y como *inteligible*: *cuerpos* empeñados en vivir e *idea* de esos cuerpos y de sus relaciones. Es a la vez *extensión* –esto es, cuerpos en reposo o movimiento, cargados de energía– y *pensamiento o idea*: inteligibilidad, no misterio.<sup>36</sup>

En los seres humanos, la *idea* no se limita a expresar una ley natural (como ocurre en una roca), sino que es, ante todo, *idea de la propia existencia*, idea de algo “singular que existe en acto”.<sup>37</sup> La *idea* en el caso del hombre se convierte en *mente activa*. *Mens*, el término que emplea Spinoza, tradúzcase como *mente*, *alma* o *espíritu*, indica una idea que vuelve sobre el propio cuerpo, una idea cuyo objeto es una “extensión que existe en acto”,<sup>38</sup> esto es, un cuerpo empeñado en la aventura de existir. El alma es pues *la idea del cuerpo*. Ambos

32 E2P13e

33 E4P38.

34 E5P39.

35 La sustancia es para Spinoza fuerza, poder, no sólo forma: S. B. Smith, 2007, p. 70.

36 E1P29.

37 E2P11

38 E2P13. “El cuerpo humano es el *ideatum* del cual es idea el alma que lo anima”: S. Hampshire, 1982, p. 50.

participan del *conatus*: el cuerpo se esfuerza en existir y la mente, piense de modo claro o confuso, tiene conciencia de tal esfuerzo<sup>39</sup> porque percibe cuanto sucede en el cuerpo.<sup>40</sup>

No se restaura así la centralidad del hombre, porque la conciencia que la mente humana posee de aquel esfuerzo de existir la adquiere a través de las afecciones que sufre el cuerpo. Somos, ante todo, cuerpos tan naturales como los demás, en intercambio continuo con ellos y empeñados, como ellos, en mantener la existencia. Esfuerzo que no es primariamente un proyecto de vida forjado por la mente, porque ésta se hace consciente de aquél a través de las interacciones a las que nos lleva el mismo afán de vivir. El *conatus* es *anterior a la conciencia*. Lo primero en nosotros es el *conatus*, el afán por mantener la propia integridad, en actitud entre temerosa y proyectiva hacia el entorno, el impulso a buscar cuanto lleve a mayor perfección.

No somos inteligencias que sobrevuelan el mundo, como el espíritu de Yahveh sobrevolaba las aguas, sino cuerpos sumergidos en la agitación de esas aguas, sometidos a sus múltiples sollicitaciones y amenazados por su fuerza, y cruzados por el esfuerzo de vivir aun antes de ser conscientes de ello. Agnes Heller define el sentimiento como “estar implicado en algo”.<sup>41</sup> Implicados en vivir, como acabamos de ver. Así pues, antes que pensar, sentimos.

En *La expulsión de la bestia triunfante* (1584),<sup>42</sup> Bruno plantea una idea similar: unos dioses olímpicos, ya seniles, quieren trazar un nuevo universo, *un cielo nuevo y una tierra nueva*, del que echarán a los antiguos mitos. Las constelaciones, *potencias* que rigen el cielo, no se asimilarán a viejas supersticiones sino a los nuevos valores: las virtudes cívicas. El libro es un ataque a la retórica humanista, la Iglesia romana (el nuevo cielo no surge de actos basados en la esperanza o el miedo) y las reformadas que no valoran la acción. De la expulsión se libra Capricornio, el dios Pan, porque, dice Júpiter, defendió a los dioses del furor de Pitón ocultándolos en animales y así nos enseñó que para mantener el orden cósmico ante las ciegas fuerzas naturales, había que convertirse en bestias.<sup>43</sup>

La moraleja es clara: la divinidad no está en un mundo superior sino en el continuo y oculto dinamismo natural. Por eso es decisiva la figura de Pan que comunica su vitalidad a *todas* las cosas: mueve la savia, impulsa la sangre, da eficacia al semen.<sup>44</sup> La visión de Bruno es metafísica: la divinidad radica en la incesante actividad y sorprendente fecundidad de la *materia-vida*. La de

39 E3P9.

40 E2P12.

41 A. Heller, 2004, p. 15.

42 G. Bruno, 1995.

43 G. Bruno, 1995, p. 132.

44 En L. Hebreo, 1986, p. 125, Pan es la concordia que une la naturaleza. El libro de Hebreo se edita en 1535,

Spinoza es antropológica: el lugar del hombre no es el pensamiento puro, pues el mismo pensar está enraizado en un esfuerzo biológico y etológico.<sup>45</sup>

Esta fuerza vital anterior a la conciencia, se rastrea también en el arte renacentista al acercar la figura del Bautista a la de Dionisos, otra imagen del secreto impulso natural. El hombre del desierto que anuncia al salvador está cerca del oscuro hermano de Apolo. El *Bautista* de Leonardo (ca. 1514)<sup>46</sup> no es un hombre de carnes secas, sino un efebo y el taller de Rafael<sup>47</sup> lo viste, hacia 1518, con una piel de leopardo, animal del cortejo de Dionisos. Caravaggio pinta un *San Juan* (ca. 1602) risueño, desnudo y sensual, como el *Amor victorioso*, con un enorme carnero.<sup>48</sup> La figura es tan inusual (el *cordero de dios* convertido en semental) que Celio la tituló *Frixo* (el joven al que Zeus envió un carnero que lo llevó a la Cólquide<sup>49</sup>): prefirió un mito pagano a la paganización del Bautista.

Las metamorfosis del Bautista y la alabanza de Pan parecen *desplazamientos*, en el sentido que da Freud al término: sugieren, sin establecerlo con claridad, la primacía del impulso de vivir sobre la conciencia que proyecta racionalmente la vida. Remiten, así, a una intuición cercana al *conatus*. Spinoza irá más lejos: establecerá esta primacía y derivará de ella nuestra condición de *deseantes*: el deseo, como veremos, es para él la esencia misma del hombre.

## V

Al reintegrar al ser humano a la naturaleza, Spinoza lo reconoce inmerso en las tensiones que mantienen entre sí los cuerpos. Su *conatus*, su esfuerzo por mantenerse en la existencia, está auxiliado, limitado o superado por tal entorno natural.<sup>50</sup> Esto es así en el cuerpo, al que requiere, positiva o negativamente, cuanto pueda interesar a sus componentes, pero también puede decirse de la mente a la que requieren las ideas de los cuerpos del entorno. Spinoza diferencia la *afección corporal* (malestar físico por la falta de comida) del *afecto*, la idea que de esa afección tiene la mente (esto es, el *hambre*).<sup>51</sup> Pero esto no significa que la mente por sí misma racionalice la situación y abra una distancia reflexiva respecto a la incidencia emocional. Las cosas son más simples: el cuerpo sufre una afección, vinculada a una imagen de su propia situación y/o del objeto que

45 G. Deleuze, 2001, p. 39.

46 París, Louvre.

47 Florencia, Uffizi.

48 Roma, Pinacoteca Capitolina.

49 Friedländer, 1969, pp. 90-1.

50 E4P2-3.

51 E2P22

lo afecta;<sup>52</sup> y el alma, paralelamente, como *idea del cuerpo*, une esta situación corporal con la visión de un aumento o disminución de la capacidad del cuerpo para existir y actuar. Así, la *afección-imagen* del cuerpo coexiste con el *afecto-sentimiento* por el que la mente busca un estado de mayor perfección vital.<sup>53</sup> La mente no compara los dos estados y decide. Sólo advierte que es posible una situación mejor y tiende a ella<sup>54</sup>. Se limita a *padecer*: recibe pasivamente la orientación del entorno. “El alma humana, pues, –dice Spinoza– tiene algo que implica negación”,<sup>55</sup> carencia. Es decir, *el ser humano es ser de necesidades*.<sup>56</sup>

Esto ayuda a entender qué es el deseo para Spinoza: el afán de existir (*conatus*) y la necesidad, la propia insuficiencia, implican que somos *seres deseantes* o en sus palabras: el deseo es “la misma esencia del hombre”.<sup>57</sup> El *deseo*, no la *voluntad*. La tradición distinguía la voluntad, que mediante la razón busca el bien, del apetito, que sigue la inclinación natural. Para Spinoza tal noción de voluntad es, diríamos hoy, *falsa conciencia*:

No nos esforzamos, queremos, apeteceemos ni deseamos algo porque juzgamos que es bueno. Sino que, por el contrario, juzgamos que algo es bueno, porque nos esforzamos por ello, lo queremos apeteceemos y deseamos.<sup>58</sup>

Remite así todo el querer del hombre al deseo: “la misma esencia del hombre en cuanto se concibe determinado por *cualquier* afección suya a hacer algo”. Nace, pues, de disposiciones innatas o adquiridas (social o naturalmente), del cuerpo, el pensamiento o de ambos a la vez. Abarca cualquier tendencia humana<sup>59</sup> que busque una mejor condición de existir y actuar.

El deseo es así la determinación básica del *conatus*. Con él aparecen otros dos afectos: alegría y tristeza. Aquélla es el paso a un estado de mayor perfección en la existencia; y ésta, un descenso de tal potencia.<sup>60</sup> El horizonte del dinamismo humano es *la búsqueda de la alegría* y el *conatus* se antoja un impulso básico, comparable a la libido en Freud, para lograrla.<sup>61</sup>

Nuestra primera orientación en el entorno es, pues, afectiva. Pero el deseo se vincula a objetos *investidos* emocionalmente: no deseamos en abstracto. El

52 E2P16.

53 G. Deleuze, 2001, pp. 62s.

54 E3, definición general de los afectos, explicación.

55 E3P3e

56 P. Macherey, 1995, p. 70. Gracián, en *El Criticón*, califica la necesidad de sexto sentido. Spinoza poseía ese libro CC, p. 251

57 E2P9e y E3d1.

58 E3P9e

59 E3d1, explicación.

60 E3P11 y 11e.

61 G. Kaminsky, 1998.

deseo lo es siempre *de algo* y este algo no es una cosa en bruto sino una *representación*, una imagen formada por rasgos de la cosa, de la necesidad que experimenta el cuerpo y del estado de mayor perfección que podría alcanzar. Macherey habla del “injerto representativo del deseo”:<sup>62</sup> la figura sensible que los cuerpos dejan en los sentidos, la huella que queda en la memoria<sup>63</sup> (índice de la *energía* de esos cuerpos), la imagen que con ello forma la fantasía conforman el *objeto del deseo*. El papel de la imagen es decisivo: ella mueve el deseo y nuestra orientación afectiva consiste, en buena medida, en recabar imágenes que fomenten la alegría y rechazar las que provoquen tristeza.<sup>64</sup>

Pero esas representaciones, más que de objetos reales, lo son de las *afec-ciones del cuerpo*. No recogen la naturaleza de las cosas sino las carencias del cuerpo y el atractivo (o rechazo) que en él provocan ciertos aspectos del objeto. Esas son las *ideas inadecuadas*: la mente, más que construir las, las padece y más que formarlas, se forman en ella.<sup>65</sup> Son, pese a ello, nuestra primera orientación en el entorno.

Por limitadas que sean, las *ideas inadecuadas* forman constelaciones afectivas. La imaginación asociativa convierte a un cuerpo emocionalmente neutro en motivo de alegría o tristeza uniéndolo a imágenes de uno u otro sentir.<sup>66</sup> Aparece aquí el Spinoza lector de Hobbes,<sup>67</sup> aunque analiza esas asociaciones para mostrar cómo urden un tejido afectivo que modela el mundo del individuo y se completa con el *mimetismo emocional*, por el que alguien, al identificarse con otros (o rechazarlos), hace suyos (o rehúsa) afectos que ellos poseen.<sup>68</sup>

Frente a reservas moralistas o a quienes buscan ahogarlo para lograr la paz de espíritu, Spinoza ve en el deseo una fuerza que nos inserta en la naturaleza<sup>69</sup> y en la convivencia social, y teje, con las imágenes, el mundo individual y las relaciones con los otros. Con justicia cabe decir, desde perspectivas actuales, que para Spinoza el deseo potencia los procesos de intercambio equilibrado (homeostasis) con el medio natural<sup>70</sup> y/o social.<sup>71</sup>

La noción de deseo, finalmente, completa la idea del lugar del ser humano en la naturaleza. Spinoza, al negar una divinidad trascendente, niega también

62 P. Macherey, 1995, pp. 129s.

63 E2ax2 y post 5 y E2P17e.

64 E3P12-13

65 E3P1.

66 E3P11-13.

67 R. Bodei, 1995, p.133.

68 E3P11-34. Para la dimensión social de la imagen: TP, VI, 1y TTP, II, 1 y V, 2.

69 R. Bodei, 1995, 85.

70 A. Damasio, 2005, p. 39.

71 A. Heller, 2004, p. 34.

la idea tradicional de providencia y con ella las causas finales.<sup>72</sup> El acontecer natural obedece a nexos causales que relacionan entre sí los cuerpos y se explicitan en leyes que fijan mutuas influencias, concordancias y discordancias. El deseo es índice de las relaciones de afinidad o rechazo entre los hombres y su entorno.

De lo dicho se sigue *una secularización del deseo*: no es una energía *peligrosa* (sólo tolerada si reclama necesidades básicas o persigue grandes fines) sino un fenómeno natural que no precisa justificación religiosa, moral o filosófica. Tal *secularización* se rastrea también en el arte de la época: figuras que muestran más el valor del afecto que la dignidad del objeto que lo mueve. Huido de Roma, donde lo reclamaban por asesinato, Caravaggio, en el verano de 1606, pinta *Magdalena en éxtasis*. El cuadro se conoció inicialmente por las copias de dos pintores flamencos, Finson y De Geest. Ambos incluyen los símbolos de la Magdalena, la calavera y el frasco de perfume con el que ungió a Jesús. El cuadro atribuido a Caravaggio<sup>73</sup> sólo recoge el cuerpo sensual y vibrante de una mujer que, reclinado, ocupa el triángulo inferior derecho del cuadro. El resto permanece en la oscuridad subrayando la tensión emocional de la figura. Los símbolos sagrados han desaparecido.

Es una novedad que seguirán Orazio Gentilleschi (1620), su hija Artemisia (1617 y 1620), Andrea Vaccaro (ca. 1630), Vouet (1637) y Bernini (1653), cuyo *Éxtasis de Santa Teresa*<sup>74</sup> destaca, sobre la condición sagrada, la sensualidad del raptó. Algo que apunta al potencial liberador de la expresión del afecto: sin ruido de proclamas, sugiere una nueva identidad que nos vincula a la naturaleza y nos reconcilia con nosotros mismos. Una suerte de *viejo topo*, dice Bodei, que, como la revolución según Marx, quebranta en secreto viejos fantasmas y ofrece una identidad más libre.

## VI

Nuestra época recela del afecto. La complejidad y falta de transparencia de nuestra sociedad mueven a cimentar la vida sobre prácticas calculadas y a dosificar el afecto. Es una solución falsa porque pasiones o afectos no son añadidos a una conciencia indiferente, sino que tejen “la tonalidad de cualquier

72 Elap..

73 W. Friedländer, 1969, p. 205. La obra de Finson está el Museo de Marsella, la de Geest y la atribuida a Caravaggio en colecciones privadas de Barcelona y Roma.

74 C. Puglisi, 1999, 247. La obra de O. Gentilleschi está en el Kunsthistorisches Museum, Viena; las de Artemisia Gentilleschi en el Palazzo Pitti, Florencia, y Catedral de Sevilla; las de Vaccaro en el Museo del Hermitage, Petersburgo, y Palacio de Liria, Madrid; la de Vouet en el Museo de Besançon, y en la Capella Cornaro, Roma, la de Bernini.

modo de ser psíquico y cualquier orientación cognitiva”.<sup>75</sup> El auténtico problema es la posibilidad de un ejercicio de la inteligencia que cuente con el afecto y el deseo, sin ahogarlos ni extraviarse en ellos. Spinoza puede iluminarlo porque su visión no es la de las grandes ideas, en cuyo nombre se cometían atrocidades en Europa, sino la de una educación sentimental orientada a la alegría, a la mejor situación vital del individuo.

Aunque sea la primera orientación en la realidad, la guía del afecto puede ser enajenante. Si la mente sólo recoge del medio cuanto exigen las necesidades del cuerpo, queda en mera pasividad. Los afectos (ideas de la afeción del cuerpo) se formarán *en* ella y no *por* ella. De ahí que Spinoza los llame *pasiones* y a las ideas que ofrecen *inadecuadas*. Tal pasividad hace que las constelaciones afectivas, ya descritas, se autonomicen, crezcan por sí mismas y lleguen a poseernos.<sup>76</sup> Índices de su autonomía son las direcciones contrarias que generan y que producen en el ánimo una incertidumbre análoga a la de la duda en la inteligencia. Es la *fluctuatio animi*<sup>77</sup> que hace oscilar al yo entre afectos encontrados.

La *Ética* de Spinoza tiene, como eje, *el estudio y análisis de los afectos* (lo sugiere la misma estructura del libro<sup>78</sup>), y como intención, alcanzar, en virtud del vigor del afecto, la libertad para elegir cuanto aumente la potencia de existir y actuar.<sup>79</sup> Esto exige superar la enajenación provocada por los afectos pasivos, que a su vez depende de la actividad de la inteligencia, “nuestra mejor parte”.<sup>80</sup> La elaborada simetría cruzada que puso entre los títulos de los libros cuarto y quinto<sup>81</sup> lo insinúa. Pero ¿cómo intervendrá la inteligencia en la vida afectiva?

No desde luego como instancia superior que domine desde fuera el acontecer afectivo. Ese fue el error de los estoicos, cuyas propuestas de moderación las compara irónicamente Spinoza al adiestramiento de un animal,<sup>82</sup> y el de Descartes, al pensar que el alma, con la voluntad, podía regir los movimientos del cuerpo, aun los emocionales.<sup>83</sup> A este dualismo opone Spinoza al hombre como unidad: es a la vez extensión e inteligencia, sin que una influya causalmente en la otra. El cuerpo está inmerso en las causas naturales; el alma, *idea del cuerpo*, se rige por las leyes del pensamiento. El *afecto* es la *afeción corporal* en el

75 R. Bodei, 1995, p. 12.

76 La dialéctica recuerda a la fábula de Volusia: B. Gracián, 2004, pp. 211-16.

77 E3P17e, E4P34.

78 R. Misrahi, 2007, pp. 119s.

79 R. Bodei, 1995, p. 86.

80 E4, ap. 32.

81 P. Macherey, 1997b, p. 29.

82 E5prol. Puede aludir también a R. Descartes, 1997, art. L, que Spinoza cita después.

83 R. Descartes, 1997, art. XLI, XLV y L.

orden del pensamiento. Son simultáneos pero están en dimensiones distintas y no se relacionan causalmente. No es posible una intervención del pensamiento en el cuerpo<sup>84</sup> que corrija la afección. No hay *imperium mentis*: alma y cuerpo están embarcados en la misma partida, la existencia, pero la juegan en niveles diferentes. De ahí la nítida proposición séptima del libro cuarto:

Un afecto no puede ser reprimido ni suprimido sino por otro afecto (es decir, por otra *idea* de afección del cuerpo) contrario y más fuerte que el afecto a reprimir.

Una moderación coercitiva del afecto por la inteligencia sería disciplinaria, mutiladora e ilusoria. El papel de la inteligencia no es negar el afecto sino sustituir el afecto pasivo, la *pasión*, por *afectos activos* que por ser tales respondan al *conatus* de un ser inteligente.

Para aproximarnos a este *tránsito* de la pasión al afecto activo, partamos del conocimiento que brota de la primera. Sabemos que proporciona la orientación básica en el entorno,<sup>85</sup> pero que sólo ofrece ideas *inadecuadas*: oscilan entre el conocimiento del cuerpo y el del objeto, sin dar rigurosa noción de ninguno de ellos. Spinoza las incluye en el *conocimiento de primer grado* u opinión<sup>86</sup> que abarca cuanto ofrecen los sentidos o forma la imaginación asociativa. Son ideas confusas y mutiladas. *Confusas*, porque amalgaman fragmentos del objeto exterior y de las carencias del cuerpo, y visiones infundadas de un mejor estado vital. *Mutiladas*, porque toman *lo que sucede* sin incluir *las causas* por las que ocurre ni las *relaciones* que lo hacen posible.

Superior es el *conocimiento de segundo grado* o racional, basado en las *nociones comunes*. Los antiguos conceptos universales, al carecer de contenido causal, sólo podían describir o clasificar. Por eso enaltecieron la *definición*. La *noción común* no busca definir sino hallar relaciones de concordancia u oposición entre los cuerpos, incluido el nuestro. Examinan notas comunes a muchos cuerpos (extensión, reposo, movimiento, potencia para existir) y de ahí infieren qué relaciones<sup>87</sup> mantienen entre sí, especialmente las de conveniencia o discordancia, como las que diferencian al alimento, que eleva la potencia de existir, del tóxico que la destruye. Rompen así la conexión automática entre la *afección-imagen* del cuerpo y el *afecto-sentimiento* meramente pasivo del alma, porque esas concordancias u oposiciones diseñan un mapa de fuerzas en la naturaleza y de nuestro cuerpo en ella: qué relaciones

84 E5prol. La crítica a Descartes, se remite a esta idea que había desarrollado en E3P2 y 2e.

85 A. Damasio, 2005, pp. 55s y 85s. A. Heller, 2004, p. 147.

86 E2P40e2. Hay precedentes en TIE, 19ss.

87 E2P37. P. Macherey, 1997a, pp. 281ss.

puede establecer con los demás cuerpos, hasta dónde los soporta, a cuál es afín y a cuál contrario.<sup>88</sup>

Las *nociones comunes* proporcionan ideas *claras*, porque contienen la relación entre los cuerpos, y *completas*, al incluir la causa de tal relación. Spinoza las asimila a las nociones geométricas porque, como éstas, encierran el concepto de su objeto: si la idea del triángulo contiene la de que la suma de sus ángulos equivale a dos rectos,<sup>89</sup> la *noción común* incluirá las razones por las que un cuerpo actúa sobre otro y la mutua relación de conveniencia o discordancia. Tal contenido acerca la *noción común* a la biología más que a su modelo, la geometría,<sup>90</sup> porque intenta precisar la potencia relativa de los cuerpos y comprender así la unidad de la Naturaleza, y nuestra posición en ella. Desde esa visión global se podrá deducir la comprensión de cada cuerpo o cada situación particular. En ese doble trayecto las *nociones comunes* serán “el fundamento de nuestro raciocinio”.<sup>91</sup>

Digamos finalmente que las *nociones comunes*, como parten de la comprensión del propio cuerpo y su relación con los demás (sus componentes, su entorno natural o social<sup>92</sup>), muestran los límites de la inteligencia humana: no puede percibir la Naturaleza infinita sino sólo la finita, el cuerpo humano. Pero también señalan que es “parte de un Entendimiento infinito”<sup>93</sup> porque, desde el propio cuerpo, logra concebir la naturaleza como inteligible. Esta observación ayudará a ver que la inteligencia y sus *nociones comunes* no actúan impositivamente sobre el afecto.

## VII

Insiste Spinoza: en que las *nociones comunes*, al ser ideas *claras* y *distintas* (o *completas*), no son “mudas pinturas en tabla”.<sup>94</sup> Esto es, no son imágenes ante los ojos o en el cerebro, sino *construcciones* que la mente *afirma* como verdaderas. La inteligencia *no contempla*, sino *afirma* y *establece*. La afirmación es la *volición* del alma. Ahí aparece la voluntad, no como facultad sino como actos discretos en los que el alma, al entender, fija y afirma con total certeza.<sup>95</sup>

88 TIE, 25.

89 E2P38 y TIE, 63s. S. Hampshire, 1982, pp. 69s.

90 G. Deleuze, 2001, p. 114.

91 E2P40e1.

92 E2P39 y 39e.

93 CC, XXXII y LXIV.

94 Veánse E2P49e; E2P43e; E2P48e.

95 E2P48s.

La inteligencia procede así en virtud de sus leyes: si la idea está bien construida, es decir, si es *clara*, porque su análisis es riguroso, y *completa*, porque contiene su concepto o incorpora su causa, el alma *no puede* negarla: está *cierta* de ella. Estar *cierto* es *saber*, no simplemente *estar seguro*: la certeza no es cuestión psicológica sino conceptual. Por eso contiene una segunda idea, la de *saber que se sabe*.<sup>96</sup>

Esta *segunda idea* o *idea de la idea* es un *cerciorarse*, un *estar-cierto* que mueve a la afirmación porque en tal tesitura la mente no sólo comprende al objeto como expresión lógica del acontecer natural, sino que a la vez advierte su propia potencia como pensamiento.<sup>97</sup> En otros términos: en la *idea de la idea* encontramos el *conatus* del alma: el esfuerzo por existir y actuar del individuo inteligente que no es otra cosa que *entender*.<sup>98</sup>

Las *ideas comunes*, pues, no son el mobiliario de una mente erudita ni objetivaciones exactas pero frías, ni apreciaciones ingeniosas ni información acumulable. Son el tejido de un mundo propio, anudado por el *empeño* de la inteligencia de ser y actuar como tal. “Entender, dice Spinoza, es una pura pasión”.<sup>99</sup> Es el *conatus* del alma.

La inteligencia así concebida puede ejercitarse en muchos objetos. Hay uno peculiar: el afecto. No está simplemente *ahí* de modo que podamos o no tenerlo en cuenta. Es una presencia *en nosotros* que no cabe soslayar, porque pone en juego la potencia de existir en relación con el entorno natural y humano. El afecto plantea al alma no sólo el reto de entender sino el de incorporar la inteligencia a “un proyecto existencial”.<sup>100</sup>

El afecto está siempre presente a la conciencia, aunque ésta lo acuse sólo como alteración del cuerpo<sup>101</sup> o se limite a acompañarlo reflejando su objeto sin dirigir el proceso.<sup>102</sup> Entonces es sólo una “*demiconscience, voire une fausse conscience*”,<sup>103</sup> dominada por el automatismo de la afección corporal o el mimetismo de actitudes sociales.<sup>104</sup> El proceso es del todo diferente si la inteligencia encara el afecto más allá de la afección corporal inmediata. Entonces puede abordarlo desde el *segundo modo de conocimiento* y actuará como quien *comprende* y a la vez *se comprende*. Como quien *comprende*, porque no verá

96 E2P48e y E2P43e.

97 De ahí, la idea de Spinoza de la mente como *autómata espiritual* o si se prefiere, “forma de la idea” E2P21e.

98 E4P26

99 TB, II, XVI, 5.

100 R. Misrahi, 2007, p. 124.

101 R. Misrahi, 2007, p. 123.

102 P. Macherey, 1997 (c), p. 148.

103 P. Macherey, 1997 (c), p. 148, n. 1.

104 Es iluminadora la explicación al respecto de P. Macherey 1995, p. 241.

al afecto como compulsión inmediata, sino inscrito en una red de relaciones que no ve *desde fuera*, porque el cuerpo está inmerso en ellos. Como quien *se comprende*, porque se ve a sí misma como quien se esfuerza por actuar en un medio, que es el suyo, esclareciéndolo. Como quien *comprende*, porque aquella red de causas no la rige un *fatum*, sino que es inteligible, y como quien *se comprende*, porque sabe que puede entender tales causas, actuar sobre ellas y buscar el mejor equilibrio. *Principio de realidad*, digámoslo así, y *conatus* de la inteligencia se unen,<sup>105</sup> porque de un lado se acepta la propia situación como cuerpo entre los cuerpos y a la vez esas relaciones se iluminan porque la mente, al esclarecer su verdad, abre perspectivas de acción inteligente en el entorno y así, comprende el mundo y a sí misma integrada en la inteligibilidad de aquél.

El proceso, dada la fuerza del afecto pasivo, siempre puede fracasar. Pero, si culmina, se descubre que

además de la alegría y el deseo que son pasiones, se dan otros afectos de alegría y de deseo que se refieren a nosotros *en cuanto que actuamos*<sup>106</sup>

Se derivan de aquí importantes consecuencias. La primera es que en este proceso el afecto y el deseo son decisivos: al ser objeto y a la vez trasfondo de la conciencia, son *puentes entre cuerpo y mente*, y *pueden serlo* entre el afecto pasivo y el activo. Esta centralidad del afecto hace, y es la segunda consecuencia, que la intervención de la inteligencia no sea exterior ni disciplinaria: no procede desde grandes ideas generales para imponerlas, sino que parte de la percepción del cuerpo, como decíamos antes, de la dinámica que abre su afección.

La *mutua implicación entre afecto e inteligencia* muestra además que todo ejercicio del saber cuenta con un sustrato emocional. Todo pensamiento por el que conocemos o solucionamos un problema es “teóricamente imposible imaginarlo sin implicación afectiva”.<sup>107</sup>

Spinoza conecta tal implicación con el modelado de una personalidad emocionalmente madura: puede reorientar una pasión uniéndola a una idea,<sup>108</sup> promover constelaciones de afectos activos y aun vincular, mediante la imaginación cultivada, las afecciones del cuerpo con la idea general de Naturaleza.<sup>109</sup> Todo ello promoverá equilibrios fértiles aunque frágiles: siempre podrán surgir “conflictos de afectos contrarios a nuestra naturaleza”.<sup>110</sup>

105 E4P32 y apéndice.

106 E3P58. Cursivas mías.

107 A. Heller, 2004, p. 55.

108 E5P2-4

109 E5P10e, E5PP11-14

110 E5P10

## VIII

Esta implicación entre inteligencia y afecto quizá pueda rastrearse en Vermeer. Holanda acogió con entusiasmo la obra de Caravaggio: ciertos pintores de Utrecht cultivaron sus contrastes de luz, que no fueron ajenos a Rembrandt. Pero, mediado el siglo XVII, surge en Delft otra noción de pintura: espacios geométricos precisos, donde la luz se difunde sin dramatismo, acogen escenas galantes o domésticas de burgueses urbanos, ajenos al viejo pintoresquismo rural.<sup>111</sup> Esta pintura de *dandys*<sup>112</sup> seduce a Vermeer que la elaborará de modo muy personal. Hulten, en un ensayo juvenil en que, por otras razones, lo compara con Spinoza,<sup>113</sup> analiza sus espacios. Vermeer conoció y cuidó hasta el exceso la perspectiva, pero no abrió con ella infinitos ilusionistas: cierra el cuadro con un plano frontal. Hace presente la luz con puntos y trazos. El proceso es laborioso pero da al cuadro luz propia sin contrastes dramáticos que falseen lo cotidiano.<sup>114</sup> El análisis sugiere que éstos son *espacios del individuo*. Se inscriben en un infinito que no muestran: el orden geométrico de la perspectiva o el físico de la luz señalan a un todo, pero éste cobra sentido, como veíamos en Spinoza, desde el propio cuerpo y sus relaciones. Su tratamiento de las figuras confirma esa idea: Vermeer las acerca a la superficie del cuadro (así las singulariza y evita la escenografía), restringe los objetos que dispersan la mirada y suprime la narración en beneficio del instante.<sup>115</sup> Alcanza así la figura una intensidad emocional que es a la vez autoposición.<sup>116</sup> un encuentro peculiar entre sentir y pensar.

También vislumbramos ese encuentro en su misma idea de arte. Bryson ha destacado el uso heterogéneo que hace Vermeer de la pintura. En un lugar del cuadro oculta la pincelada para destacar el efecto y en otro subraya la materia del pigmento, evitando la ilusión.<sup>117</sup> Al combinar estas formas, acerca la pintura a la *anotación*. No pierde densidad la imagen pero subraya sutilmente el artificio. Pintar es trabajo de la inteligencia. Ésta puede centrarse en la fuerza inmediata de la imagen (lo vimos en Caravaggio) o sugerir además que el cuadro es una *construcción*. Así procede Vermeer (y Velázquez) al unir a la *ilusión de la figura* la alusión al *acto de pintar*.<sup>118</sup> Presenta, junto al hechizo de la imagen, el modo en el que ésta puede articular un mundo. Esta pintura

111 A. Blankert, 1986, pp.86ss.

112 V. Bozal, 2002, p. 94

113 P. Hulten, 2002.

114 R. Huyghe, 1948, pp. 99s.

115 A. Blankert, 1986, pp. 97s.

116 Bozal, 2002, pp. 133.

117 N. Bryson, 1991, pp. 123-7.

118 V. L. Stoichita, 2000.

reflexiva, *de segundo grado* (recuérdese *El arte de la pintura*<sup>119</sup>), es una nueva cita entre inteligencia y afecto.

## IX

Hay un *tercer modo de conocimiento* superior al de las *nociones comunes*. Spinoza lo compara al de alguien tan familiarizado con la aritmética que, en una proporción, halla el cuarto término sin recurrir al cálculo.<sup>120</sup> Quien así conoce *mantiene con un dominio del saber tal entrañamiento* que ve la solución de un problema particular sin deducirlo de la ley general. Procede como el razonamiento abductivo (sube del caso a la hipótesis) o el diagnóstico. Pero Spinoza desborda la lógica al decir que tal conocimiento va

desde la esencia formal de algunos atributos divinos al conocimiento adecuado de la esencia de las cosas.<sup>121</sup>

Evitando tecnicismos, digamos que el *tercer modo de conocimiento* ve en cada cosa la virtud de los atributos de la Naturaleza, sobre todo de los más conocidos: la *extensión* (infinita en cantidad, variedad y energía de los cuerpos) y la *idea* que indica la Inteligencia del acontecer.

Al concebir Spinoza, la Naturaleza (o Dios) como única *sustancia*, lo único que existe en sí y por sí, los seres empíricos son *modos* –esto es, modificaciones– de esa sustancia que la *explican*: explicitan y manifiestan cuanto ella es, desvelando su riqueza. De ahí que cualquier ser remita a aquella sustancia y haga que su vigor brille en él.

El *tercer modo de conocimiento* surge de un entrañamiento intelectual en la Naturaleza que ve, en el sentido y dignidad de cada cosa, un florecimiento diferencial de su potencia. En el movimiento de un astro o en el proceso de gestación brilla su arquitectura y fertilidad, y los hallazgos científicos y artísticos forman un amplio flujo que manifiesta su potencia intelectual.<sup>122</sup>

El saber basado en las *nociones comunes* es *formal*, porque busca relaciones, sin entrar en el contenido último, y *general*, porque aspira a enunciar leyes. El *tercer modo de conocimiento*, por el contrario, se demora y ejercita en lo individual, y rastrea su sentido *situándolo en el todo*. Se acerca así a la lógica

119 Ca. 166-7. Viena, Kunsthistorische Museum.

120 E2P40e(2).

121 E2P40e(1) y E5P25.

122 E5P40e, R. Misrahi, 2005, p. 244.

del descubrimiento y a la invención artística,<sup>123</sup> pero muestra sobre todo que está cruzado de modo especial por el deseo: no le satisface la comprensión de las leyes naturales, sino que, desde ahí, busca la visión de un universo coherente en el que cada cosa ilumina una totalidad, cada vez más amplia y diversificada<sup>124</sup> porque cada individuo es *un diferencial* de su riqueza. La inteligencia humana no escapa por ello de sus límites. Sólo adquiere su auténtica situación al alojarse entre las ideas adecuadas de nosotros mismos, la Naturaleza y las demás cosas.<sup>125</sup> Por eso dice Spinoza que tal saber mientras más se posee, más se desea:<sup>126</sup> impulsa aquel *entender y entenderse* que es el *conatus* del alma.

Tampoco debe extrañar que Spinoza lo relacione con lo que llama *amor intelectual de Dios*. No es misticismo. El amor es “alegría acompañada de la idea de una causa exterior”<sup>127</sup> y este saber genera alegría, porque aumenta la potencia de la inteligencia, y proporciona a la vez un progresivo conocimiento de la Naturaleza<sup>128</sup> y su sentido. No es amor a un Dios personal, sino gozo derivado del alcance de nuestra condición (por modesta que sea).

No voy a profundizar en la idea del *amor intelectual*. Sólo destacaré que, unida al *tercer modo de conocimiento*, proporciona un acercamiento muy especial al individuo, hombres y mujeres implicados en su esfuerzo por vivir. Desde tal perspectiva, los individuos adquieren una consistencia que exige más que el respeto puramente formal: como explicitaciones de la Naturaleza, son acontecimientos singulares, irreductibles al simple número.<sup>129</sup> El individuo es una *existencia* singular<sup>130</sup> que, al esforzarse en vivir y actuar, prolonga la Naturaleza de modo original. Por eso nos afecta:<sup>131</sup> nos *toca* y nos *conmueve*.

Aquí se advierte el alcance de la *Ética* de Spinoza. Al insistir, más que en los deberes, como tantos tratados morales, en el dinamismo del afecto, reconoce al individuo, implicado en el esfuerzo agonístico de existir, *el derecho a la alegría*. Le muestra su potencia y sus límites, y lo libera de obstáculos gratuitos y falsas metas.<sup>132</sup>

123 R. Bodei, 1995, p. 477.

124 E5P30.

125 G. Deleuze, 2001, p. 75.

126 E5P26.

127 E3P13e y E3Def. f6..

128 P. Macherey, 1997c, p. 161.

129 E2P45e.

130 E5P29e.

131 E5P36e(b).

132 Aunque es difícil hallar en ella qué supone el dolor, la *Ética* ofrece una pista valiosa: *el sufrimiento* no se asimila a *la tristeza*. Es ésta un afecto pasivo (¿quién puede desearla?) y el *sufrimiento* no lo es: aspira a superar el dolor y a mantener la vida, aun con la pasividad aparente del duelo. “Padecer no es sufrir; sufrir es cargar con el padecimiento”: C. Gurméndez, 1981, p. 45.

## X

Hacia 1670 pinta Vermeer *El astrónomo y El geógrafo*.<sup>133</sup> No hay, como en los cuadros de Rembrandt, manifestación pública del saber. El sabio está a solas en su gabinete. Los libros y el instrumental responden a los de la época. Un armario, al fondo, hace pensar en libros y escritos celosamente guardados, como los tendría Spinoza en sus modestos alojamientos. No hay gestos bruscos, como el del *Sabio* de Rembrandt (1634),<sup>134</sup> sino un mundo sereno y propio que estos hombres han ido articulando paso a paso con el ejercicio del saber. A la izquierda, la luz, en suave diálogo con el rostro (sin el patetismo tenebrista del astrónomo de Dou (ca. 1666<sup>135</sup>), indica que tal ejercicio no cesa. Algunos críticos le dan un sentido trascendente. No hace falta. La Naturaleza, fértil e inteligente, explica sobradamente el incesante deseo de entender.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BELLORI, G. P. 1672: *Vite dei Pittori, Scultori et Architetti Moderni* Roma: Success. Mascardi.
- BLANKERT A. 1986: “L’oeuvre de Vermeer dans son temps”, en Aillaud, G., Blankert, A., Montias, J. M. *Vermeer*: Paris: Hazan.
- BODEI, R. 1995: *Una geometría de las pasiones*, trad. J. R. Monreal. Barcelona: Muchnik.
- BOZAL, V. 2002: *Vermeer de Delft*, Madrid: TF.
- BRUNO, G. 1995: *La expulsión de la bestia triunfante*, ed. M. A. Granada. Madrid: Alianza.
- BRYSON, N. 1991: *Visión y pintura*, trad. C. Luca de Tena. Madrid: Alianza.
- CALVESI, M. 2004: *Caravaggio*, no aparece traductor. Barcelona: Planeta.
- CARMONA, E. 2005: *Caravaggio*. Madrid: Arlanza.
- CULIANU, I. P. 1999: *Eros y magia en el renacimiento*, trad. N. Clavera y H. Rufat. Madrid: Siruela.
- DAMASIO, A. 2005: *En busca de Spinoza. Neurobiología de la emoción y los sentimientos*. Trad. J. Ros. Barcelona: Crítica.
- DELEUZE, G. 2001: *Spinoza: filosofía práctica*, trad. A. Escotado. Barcelona: Tusquets.
- DESCARTES, R. 1997: *Las pasiones del alma*, trad. J. A. Martínez Martínez y P. Andrade Boué. Madrid: Tecnos (cita: número de artículo).

133 París (Louvre) y Francfort (Städelsches Kunstinstitut). Las firmas y fechas pueden ser añadidos..

134 Praga, Narodni Galerie.

135 Gerrit Dou, *Astrónomo a la luz de una vela*, Los Ángeles, Paul Getty Museum.

- DÍAZ-URMENETA, J. B. 2004: *La tercera dimensión del espejo*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- FICINO, M. 1994: *De amore: comentario sobre "El Banquete" de Platón*, trad. R. de la Villa. Madrid: Tecnos (cita: referencia de libro y capítulo).
- FICINO, M. 1989: *Three books on life*, ed. C. V. Kaske and J. R. Clark. New York: Center for Medieval and Early Renaissance Studies (cita: referencia de libro y capítulo)
- FRIEDLÄNDER, W., *Caravaggio Studies*, New York, Schocken Books, 1969.
- GRACIÁN, B. 2004: *El Criticón*, ed. S. Alonso. Madrid: Cátedra.
- GROUT, D. G. y PALISCA C.V. 2001: *Historia de la música occidental*, trad. L. Mamés. Madrid: Alianza. Dos volúmenes.
- GURMÉNDEZ, C. 1981: *Teoría de los sentimientos*. México: Fondo Cultura Económica.
- HAMPSHIRE, S. 1982: *Spinoza*, trad. V. Peña. Madrid: Alianza.
- HEBREO, L., *Diálogos de amor*, ed., A. Soria. Madrid, Tecnos. 1986.
- HELLER, A. 2004: *Teoría de los sentimientos*, trad. F. Cusó. México: Coyoacán.
- HULTEN, P. 2002: *Vermeer et Spinoza*, trad. L. Rousseau. Paris: L'Échoppe.
- HUSSERL, E. 1993: *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, ed. J. Gaos México: Fondo Cultura Económica (se cita por el número de epígrafe).
- HUYGHE, R. 1948: "La poétique de Vermeer" en De Vries, A. B., *Jan Vermeer de Delft*. Paris: Pierre Tisné.
- KAMINSKY, G. 1998: *Spinoza: la política de las pasiones*. Gedisa: Barcelona.
- KLIBANSKY, R., PANOFSKY, E., y SAXL, F. 1991: *Saturno y la melancolía*, trad. M.L. Balseiro. Madrid: Alianza.
- MACHEREY, P. 1997a: *Introduction à l'Éthique de Spinoza. La seconde partie: la réalité mentale*. París: Presses Universitaires Françaises.
- MACHEREY, P. 1995 : *Introduction à l'Éthique de Spinoza. La troisième partie: la vie affective*. París: Presses Universitaires Françaises.
- MACHEREY, P. 1997b: *Introduction à l'Éthique de Spinoza. La quatrième partie: la condition humaine*. París : Presses Universitaires Françaises.
- MACHEREY, P. 1997c: *Introduction à l'Éthique de Spinoza. La cinquième partie: les voies de la libération*. París: Presses Universitaires Françaises.
- MISRAHI, R. 2005: *100 mots sur l'Éthique de Spinoza*, Paris, Seuil.
- MISRAHI, R. 2007: "La reflexividad de los afectos y la libertad". Fernández, E. y De la Cámara, M. L., eds., *El gobierno de los afectos en Baruj Spinoza*. Madrid: Trotta.
- PANOFSKY, E. 1995: *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*, trad. M. T. Pumarega, Madrid: Cátedra.
- PIC DE LA MIRANDOLE, J. 2001: *Oeuvres philosophiques*, ed. bilingüe de O. Boulnois y G. Tognon. París: Presses Universitaires Françaises.
- PUGLISI, C. 1999: *Caravaggio*. London/New York/Hong Kong: Phaidon Press.
- REESE, G. 1995: *La música del Renacimiento*, trad., J. M. Martín Triana. Madrid: Alianza.

- ROBB, P. M. 2005: *El enigma de Caravaggio*, trad. S. Mastrángelo. Barcelona: Alba.
- SMITH, S. B. 2007: *Spinoza y el libro de la vida. Libertad y redención en la Ética*, trad., J. M. Forte. Madrid: Biblioteca Nueva.
- SPINOZA, B. 1988: *Correspondencia completa*, ed. J. D. Sánchez Estop. Madrid: Hiperión (citas: CC y ordinal de la carta)
- SPINOZA, B. 2000: *Ética demostrada según el orden geométrico*, ed. A. Domínguez. Madrid: Trotta (citas: E, seguida del libro y proposición, o bien de apéndice (ap), axioma (ax), definición (d), escolio (e, seguido, en su caso de la letra identificatoria), lema (l), postulado (post) o prólogo (pro)).
- SPINOZA, B. 2006: *Principia Philophiae Cartesianae*, ed. A. Domínguez. Madrid: Alianza (citas: PPC, seguido de parte, proposición y escolio).
- SPINOZA, B. 1990: *Tratado Breve*, ed. A. Domínguez. Madrid: Alianza (citas: TB, parte, capítulo y epígrafe)
- SPINOZA, B. 2006: *Tratado de la reforma del entendimiento*, ed. A. Domínguez. Madrid: Alianza. (citas: TIE, epígrafe).
- SPINOZA, B. 1986: *Tratado Político*, ed. A. Domínguez. Madrid: Alianza (citas: TP, capítulo y epígrafe).
- SPINOZA, B. 2003: *Tratado teológico-político*, ed. A. Domínguez. Madrid: Alianza (citas: TTP, capítulo y epígrafe).
- STOICHITA, V. L. 2000: *La invención del cuadro*, trad. A. M. Coderch. Barcelona: Serbal.

JUAN BOSCO DÍAZ-URMENETA MUÑOZ es Profesor Titular de Universidad del Área de conocimiento Estética y Teoría de las artes en el Departamento de Estética e Historia de la Filosofía de la Facultad de Geografía e Historia en la Universidad Sevilla. Colabora como crítico de arte con el Diario de Sevilla y Babelia.

*Publicaciones recientes:*

2004: La tercera dimensión del espejo. Ensayo sobre la mirada renacentista. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.

2009: *Carmen Laffón. Apuntes para una biografía artística*. Sevilla: Diputación de Sevilla.

*Líneas de investigación:*

Estética y arte contemporáneos y la relación entre arte e ideas estéticas.

*Dirección electrónica:*

jbosco@telefonica.net