

Índice |

Presentación	9
El cuerpo en Espinosa (Francisco José Martínez, UNED)	19
La reflexión trascendental sobre el cuerpo propio. Kant, Fichte y Schelling (Jacinto Rivera de Rosales, UNED)	33
La corporalidad en Schopenhauer (Manuel Suances Marcos, UNED) .	77
Psicofisiología nietzscheana del arte y de la decadencia (Diego Sánchez Meca, UNED)	107
Apuntes para una teoría fenomenológica del cuerpo (Javier San Martín), UNED)	133
Visión de la corporeidad en la ontología y la literatura de J. P. Sartre (Amparo Ariño Verdú, Universidad de Valencia)	165
La existencia como corporeidad y carnalidad en la filosofía de M. Merleau- Ponty (María del Carmen López Sáenz, UNED)	179
El estatuto del cuerpo en psicoanálisis: del organismo viviente al cuer- po gozante (Dolores Castrillo Mirat, UOC)	207
El cuerpo dentro de una ontología histórica de nosotros mismos. La aproximación al cuerpo en la obra de Foucault (Rubén A. Sánchez Godoy, Universidad Javeriana, Bogotá)	243

Cuerpo-Mente-Mente-Cuerpo en la filosofía de Gilles Deleuze (Teresa Oñate y Amanda Núñez, UNED)	263
Cuerpo de mujer y violencia simbólica: una realidad universal (M. ^a Luz Pintos Peñaranda, Universidad de Santiago de Compostela)	291
El cuerpo residual. Aproximación a la crítica de la sensación pura (Félix Duque, Universidad Autónoma de Madrid)	317

El cuerpo en Espinosa |

Francisco José Martínez

Este trabajo parte de la convicción de que la filosofía de Espinosa en todos sus aspectos es una reacción frente al barroco en tanto que este último supone la aceptación de la crisis y la instalación en la crisis. Espinosa, en cambio, partiendo de una concepción inicial de inspiración renacentista, afirmativa y alegre, evoluciona hasta una posición materialista y naturalista, tanto en el plano político como en el ético. Más concretamente, en el tema que nos ocupa, creemos que la noción espinosiana de cuerpo se sitúa en la intersección de dos nociones de naturaleza: la vitalista y animista de corte renacentista, típica de los médicos filósofos como Huarte de San Juan y que alcanza su más alta cumbre metafísica con Bruno, neoplatónica y nearistotélica a la vez, y las nuevas aportaciones del mecanicismo de Hobbes y Descartes¹. Pero en estas dos acepciones del cuerpo, el cuerpo intensivo animado por un conatus interno y el cuerpo extensivo formado por una infinidad de partes articuladas por una determinada relación de movimiento y reposo², Espinosa se opone a la concepción dual del cuerpo barroco: por un lado,

¹ Deleuze interpreta la vuelta de Espinosa al naturalismo renacentista como parte de la reacción anticartesiana que nuestro filósofo comparte con autores como Leibniz: se trata de restaurar los derechos de una Naturaleza dotada de fuerzas o de potencia. Pero también, se trata de conservar las adquisiciones del mecanicismo cartesiano. (Cf. G. DELEUZE, *Spinoza y el problema de la expresión*, Muchnick, Barcelona, 1975, pág. 219).

² J. Lagrée ha destacado muy bien las tres dimensiones del cuerpo para Espinosa: la física: «una cierta configuración en el espacio de tres dimensiones, dotada de una estructura determinada»; la dinámica: «una realidad que se esfuerza en conservar su estructura y su potencia, que está, pues, dotada de un conatus»; la metafísica: «una cosa singular y un modo que expresa la esencia de Dios en tanto que se le considera como cosa extensa de una manera cierta y determinada». (Cf. J. LAGRÉE, «La pensée du corps dans l'*Ethique* de Spinoza» en J. Ch. Goddard y M. Labruno (eds), *Le corps*, Vrin, París, 1972, pág. 125). La única posible objeción es

cuerpo corruptible condenado a la desaparición y a la nada y el cuerpo resplandeciente, luminoso y etéreo, de los salvados.

1. El cuerpo barroco

Para ejemplificar la noción barroca del cuerpo vamos a referirnos brevemente, y como un ejemplo entre otros muchos que se podrían aducir, a la obra pictórica de Valdés Leal, pintor sevillano del XVII, en cuyos cuadros se muestra de forma emblemática la dualidad del cuerpo barroco antes aludida. Por un lado, en estos cuadros tan efectistas y que siguen de manera tan clara las indicaciones trentinas y contrarreformistas en torno al uso de las imágenes sagradas con vistas a la edificación moral y religiosa de los fieles, el cuerpo se nos muestra como retorcido por el dolor, como cuerpo sufriente cuyo fin último es la muerte. De ahí viene la abundancia en la plástica de este siglo de los martirios truculentos y de las **vanitas**, tan bien representadas en la obra del pintor aquí comentado. Ejemplos del cuerpo sufriente en la obra de Valdés Leal pueden ser los cuadros titulados «Camino del Calvario» que muestra a un Cristo con la cruz a cuestas doblado por el peso de la misma; «San Sebastián» que representa al mártir no plácidamente mostrando sus flechas como sucede a veces en la iconografía renacentista, sino amarrado a un árbol y retorcido por el dolor de las heridas de las que mana abundante sangre; «La Piedad», donde una virgen dolorosa sostiene en su regazo a un Cristo desfallecido y sangrante; y, por último, vamos a referirnos a «El sacrificio de Isaac» donde el cuerpo desnudo y en tensión del joven se prepara ya a recibir el golpe fatal de puñal cuando un ángel detiene la mano de Abraham. En todos estos cuadros el cuerpo se presenta como una ocasión para el dolor, como el recuerdo constante de que la tierra es un valle de lágrimas y de que nuestra parte animal debe ser reprimida y controlada sin permitirle ninguna exaltación gozosa. Sólo el tormento puede conducir al éxtasis y a la salvación.

Pero la representación barroca por excelencia del cuerpo es la que lo muestra muerto y apolillado. El **memento mori**, recuerda que has de morir, es uno de los fines fundamentales de la imagen barroca que no ahorra patetismo para mostrar cómo los bienes del mundo son fugaces y que la sepultura es nuestro destino. En el programa iconográfico que Valdés realizó en el Hospital de la Caridad de Sevilla para su fundador, D. Miguel de Mañara, este mensaje es evidente. En el cuadro titulado «In ictu oculi», la Muerte representada como un esqueleto que lleva un ataúd y una guadaña con una mano, con la otra apaga la luz que simboliza la vida, mientras que a sus pies se muestran en revuelto montón, los símbolos del po-

que nosotros fundimos las consideraciones dinámica y metafísica en esta última, pero es una cuestión de detalle.

der, la gloria, la riqueza y la sabiduría. En la obra titulada «Finis gloriae mundi», se presenta en primer plano dos ataúdes con los cuerpos de un caballero recién muerto y el de un obispo convertido ya en esqueleto, mientras que arriba una mano celeste sujeta una balanza en la que un platillo contiene los símbolos de los pecados y otro contiene los símbolos de las virtudes, simbolizando la elección que el hombre debe efectuar entre el camino de la salvación y el de la condenación.

Pero por otro lado, la pintura barroca en general y nuestro artista en particular, muestra un cuerpo resplandeciente, triunfante, liberado de la muerte y del sufrimiento y que avanza, liberado, hacia Dios. En la obra de Valdés Leal, el cuerpo triunfante se presenta en las figuras de los ángeles y arcángeles («San Miguel Arcángel», «La liberación de San Pedro», «La flagelación de San Jerónimo», cuadro en que, como en «El sacrificio de Isaac» ya analizado, junto al cuerpo sufriente de Isaac y de S. Jerónimo se yerguen los cuerpos triunfantes de los ángeles como muestra sensible de la presencia divina), así como en las figuras triunfantes de María en su ascensión a los cielos y de Cristo resucitado, por ejemplo en «La conversión de San Pablo». El cuerpo triunfante se muestra brillante como un cuerpo luminoso. Esta representación de los cuerpos nimbados de luz, resplandecientes, transfigurados, expresa la supervivencia en el Barroco de la metafísica y la teología de la luz presentes en la Patrística y la Escolástica medieval. Se ha podido identificar el cuerpo glorioso con el cuerpo vestido de luz, e incluso afirmar que «la iluminación es el signo sensible de una comunicación de la vida divina». La luz ocupa y hace reverberar los cuerpos de los angelotes y de los santos en el cielo, es una luz que baja a la tierra y que es recogida y multiplicada gracias a espejos que sujetan los ángeles niños, como podemos comprobar en «La Inmaculada Concepción» de 1682, o en «La Inmaculada Concepción con dos donantes».

Junto a estos dos extremos, Valdés Leal también nos muestra cuerpos humanos, especialmente femeninos, en su estado natural. Ejemplo de esto último lo tenemos en los cuadros «La danza de Salomé» y «La Magdalena», en los que, sin embargo, han sido borrados los elementos más directamente sexuales. Los vestidos son magníficos, pero cubren todo el cuerpo y la ingenuidad y el recato es la manera en la que este pintor contrarreformista aborda los temas más directamente sexuales. El cuerpo barroco, en Valdés, es capaz de sufrimiento pero no de goce, o quizás el camino hacia el goce pase por el martirio.

Como resumen podemos afirmar que al contrario de la Reforma protestante que destaca los aspectos espirituales del ser humano y olvida que tiene cuerpo, la Contrarreforma católica da un gran relieve al cuerpo en sus imágenes, destacando los dos aspectos del mismo: ocasión de pecado y sujeto paciente del dolor y del sufrimiento mientras que vive en esta tierra, pero, a la vez, posibilidad de exaltación triunfante en el cuerpo restaurado después de la muerte o en las presencias corporalizadas de los ángeles, la Virgen o Cristo resucitado. Como nos recuerda Laca en su Seminario número 20, *Aún*, «El barroco es la regulación del alma por

la pasión corporal de la visión»³, es decir, el alma en el barroco sólo se muestra a través del cuerpo, a través de su iluminación por la gracia divina y la transfiguración consecuente.

De la misma manera la poesía barroca destaca el carácter efímero y caduco del cuerpo, su fragilidad y su triste destino a manos del tiempo y de la muerte. En este sentido, dice Quevedo: «¡Fue sueño ayer; mañana será tierra!;/poco antes, nada; y poco después, humo!». La indisoluble unión entre muerte y vida se muestra también en este poema de Bocángel: «Huye del sol el sol y se deshace/la vida a manos de la propia vida;/del tiempo que, a sus partos homicida,/en mies de siglos las edades pace,/nace la vida, y con la vida nace/del cadáver la fábrica temida.» El origen de la vida es al mismo tiempo el origen de la muerte, que no es su opuesto sino su doble y acompañante ineliminable.

La contraposición entre el cuerpo mortal, doliente y el cuerpo triunfante se muestra en este poema de Bocángel dedicado a Francisco de Borja: «Si orando te divinizas/y Cristo quiere humanarse,/no juzgará nuestro arbitrio/quién hace de quién examen./Rayos celestiales buscas,/negado a tu misma carne./Vuelve a tu cuerpo Francisco,/verás rayos celestiales./Vuelve, prodigioso enigma; hombre te resuelve o ángel,/que te acusan ya mis ojos/de luminoso cadáver». Vemos aquí la humanización de Dios paralela a la divinización del santo, además de toda la teología de la luz celestial capaz de transfigurar el cadáver en un cuerpo triunfante y radiante que no se distingue ya de los ángeles.

2. La física espinosiana

Aunque la obra de Espinosa es una ética y una política, su naturalismo le lleva a anclar dicha ética y dicha política, primero en una ontología inmanentista, después en una física o teoría general de los cuerpos y, por último, en una antropología muy centrada en el cuerpo y su potencia. La física de Espinosa se encuentra en las siguientes obras: en la segunda parte de *Los principios de la filosofía de Descartes*, y en una serie de lemas, postulados y corolarios situados entre las proposiciones 13 y 14 de la parte II de la *Ética*. Espinosa retoma de Descartes y especialmente de su física, una concepción mecanicista entendida como el rechazo del finalismo y de las fuerzas substanciales⁴, pero no acepta su dualismo metafísico que enfrenta dos substancias radicalmente inconmensurables: la pensante y la extensa. El monismo substancial radical de Espinosa no admite este dualismo e interpreta el pensamiento y la extensión como dos atributos de la misma y única substancia, Dios o la Naturaleza.

³ Cf. J. LACAN, *Encore*, Seuil, París, 1975, pág. 105.

⁴ Cf. A. LÉCRIVAIN, «Spinoza et la physique cartésienne», *Cahiers Spinoza*, n.º 1, 1977, pág. 247.