

*Fingir y soñar. La potencia figurativa como fundamento filosófico de los conceptos en Descartes**

Laurent GERBIER

Universidad de Tours

RESUMEN

Con el presente artículo se analizan los límites de la asunción cartesiana de dos componentes esenciales de la crítica que define al humanismo renacentista: el rechazo de la dialéctica aristotélica y la distinción tajante entre, por un lado, causas y principios del conocimiento de las cosas y, por otro, causas y principios del ser de las cosas mismas. Partiendo de esta coincidencia de las tesis críticas de Descartes y de determinados autores del humanismo (Valla y Bruno), se ha de investigar si también coinciden en las soluciones que proponen a la crisis del modelo aristotélico. Soluciones que en ambos casos pasan por un uso diferente de la lengua: por la exploración de las formas de una figuración del mundo esencialmente poética

PALABRAS CLAVE

Humanismo; dialéctica; causa; ser; figuración poética; Descartes

La lectura de Descartes que quisiera proponer descansa sobre una concepción de la filosofía humanista que podríamos llamar *clínica*, en el sentido de que con ella se considera que dicha filosofía se presenta como diagnóstico y terapéutica de una crisis. Esta crisis afecta masivamente al sistema de los saberes edificado por el peripatetismo de la Escuela

*Este artículo ha sido previamente publicado en francés con el título: "Feindre et rêver. La puissance figurative comme fondement philosophique des concepts chez Descartes », *Réforme, Humanisme, Renaissance*, 64 (2007), 31-46. La traducción fue hecha por el equipo editorial de Ingenium

según dos perspectivas que retendremos aquí en función de las necesidades de nuestro estudio: por una parte, se trata de rechazar la universalidad ahistórica de las formas del discurso filosófico de la Escuela –heredadas principalmente de Aristóteles– por el motivo de que con ellas se desconoce la verdadera potencia poética de la lengua, posición que le puede ser imputada, por ejemplo, a Lorenzo Valla en la primera mitad del siglo XV. Por otra, se trata de pronunciar la invalidez de la *ordinatio* escolástica de las ciencias de la naturaleza a la teología, lo cual consiste en rechazar la confusión de las causas y de los principios del conocimiento de la naturaleza con las causas y los principios de la naturaleza misma, posición que encontramos esta vez en Giordano Bruno, a finales del siglo XVI.

Se puede mostrar que Descartes retoma, desde las *Regulae* de 1629, estos dos elementos esenciales de la crítica humanista, es decir, el rechazo de la dialéctica heredada de Aristóteles (que en ningún lugar es tan sensible como en el rechazo de las categorías¹, o en el de la práctica escolar de la *disputatio*²) y el rechazo de la confusión de causas y principios de nuestro conocimiento de las cosas con causas y principios del ser de las cosas conocidas (este rechazo constituye, por supuesto, una clave de la gnoseología cartesiana en las *Regulae* y hasta el momento en que es puesta a punto la teoría de la sustancia)³. Quisiéramos partir de esta aparente solidaridad tética de Descartes con dos de los pilares esenciales de la crítica humanista de la filosofía clásica: en efecto, si se halla emparentado de esta manera con la «clínica filosófica» de los humanistas por lo que hace

¹ Así, la exposición del «principal secreto del método (*praecipuum [...] artis secretum*)» en la *Regla VI* afirma que «todas las cosas pueden ser dispuestas según ciertas series», pero esta disposición es explícitamente opuesta a la que proponen las categorías entre los peripatéticos (AT, X, 381); oposición formulada de manera más vigorosa aún en la *Carta a Voetius*, en la que Descartes habla de la «Dialéctica pueril» de que «disputan los sofistas» y en la que critica con fuerza el carácter simplista y arbitrario de las categorías aristotélicas («nada es más fácil que considerar separadamente el nombre del objeto de que se trata, su definición, su género, sus especies, sus similitudes, y todos los demás puntos que comúnmente se encuentran recensados en los tópicos», AT, VIIIb, 50-51). Sobre la crítica de los tópicos, véase A. CHARRAK, «La critique du syllogisme dans Bacon et Descartes», *Les Etudes philosophiques*, octubre 2004-5. Todas nuestras referencias a Descartes remiten las *Oeuvres* en la edición Adam & Tannery, París, Vrin, nueva edición 1996. Según el uso establecido, indicamos el número del volumen en números romanos, seguidos del número de página en cifras árabes

² La *Regla III* considera así que la disputabilidad misma de las tesis de la «filosofía común (*vulgari philosophia*)» es el índice de su carácter fáctico e incierto, opuesto a la certeza que debe pretender la «verdadera filosofía» (AT, X, 367)

³ Así, la *Regla VI* afirma que «nosotros consideramos aquí la serie de las cosas en tanto que hemos de conocerla (*nos hic rerum cognoscendarum series [...] spectare*) y no la naturaleza de cada una de ellas» (AT, IX, 383); y la *Regla XII* retoma este punto para insistir en él: «las cosas singulares deben ser consideradas según el orden propio a nuestro conocimiento (*in ordine ad cognitionem nostram*), de otro modo que como si hablásemos de ellas en tanto que existen realmente (*prout revera existunt*)» (AT, X, 418)

al diagnóstico, queda entonces planteada la cuestión de saber si Descartes participa igualmente de la terapéutica de la filosofía humanista. ¿Qué entendemos aquí por «terapéutica humanista»? El hecho de que, de conformidad con el diagnóstico de la crisis, el humanismo inaugura un uso diferente de la lengua. En efecto, el doble rechazo de la Escuela deja a la filosofía explorar las formas de una figuración del mundo que desde ese momento se sabe esencialmente poética. Por decirlo con los términos de Montaigne: si «el mundo no es sino un perenne balancín»⁴, un complejo de cambios constantemente cambiante, y si «no tenemos comunicación alguna con el ser»⁵, este desorden del mundo no puede ya ser reabsorbido por la simple imposición de categorías lógicas vacías. No podemos ya hacer como que creemos que las formas que concebimos se corresponden *a priori* con la esencia de las cosas: la lengua del humanismo es, por tanto, una lengua poética que ejerce su capacidad de producir las figuras de la inteligibilidad del mundo, «y así la filosofía no es sino una poesía sofisticada»⁶. Esta última fórmula de Montaigne ha de ser vinculada a esta otra de Giordano Bruno:

Los filósofos son, en cierta manera, pintores y poetas, los poetas de los pintores y de los filósofos, y los pintores de los filósofos y de los poetas [...]; no hay, en efecto, filósofo que no finja ni pinte (*fingit et pingit*); por ello, no se ha de temer decir esto: inteligir es reflexionar sobre imágenes, y el intelecto, o bien es la *phantasia*, o bien no es sin ella [...]⁷

Así, a la libre figuración, cuya potencia es portada por la lengua cuando se ha desembarazado a ésta de las vaciedades escolásticas, le corresponde la tarea de ofrecer las condiciones de la inteligibilidad de un mundo: lo que constituye el objeto de esta libre figuración es el principio de orden de que tiene necesidad la filosofía, y, recíprocamente, los conceptos de la filosofía deben desde ese momento asumir esta libre configuración que, sólo ella, los funda. ¿En qué medida Descartes, si hereda la crítica humanista de la escolástica, hereda también esta conminación semipoética, semipictórica cuya concisa formulación acabamos de encontrar en el *Sigillum* de Bruno? ¿Cómo puede su «verdadera filosofía» conjugar el rechazo de los errores de los sentidos, de las quimeras de la

⁴ *Essays*, III, 2, «Del arrepentimiento», ed. de P. Villey, París, P.U.F., 804

⁵ *Essays*, II, 12, «Apología de Raimundo Sabunde», 601

⁶ *Essays*, II, 12, 537

⁷ G. BRUNO, *Sigillum Sigillorum*, citado en T. DRAGON, *Unité de l'être et dialectique. L'idée de philosophie naturelle chez Giordano Bruno*, París, Vrin, 1999, 12

imaginación, y de los artificios de la escolástica, con el uso de las ficciones y de las pinturas que el humanista había convertido en la clave de la terapéutica filosófica?

La manera más simple y más evidente de responder a esta pregunta pasa por el examen del estatuto de la ficción en la construcción de la filosofía natural de Descartes. Se trata, entonces, de centrar nuestra atención en el modo como Descartes saca las consecuencias de la concepción del estatuto de los principios que desarrolla en las *Regulae*: si no debemos hablar de la serie de las cosas en tanto que éstas existen realmente, es decir, desde el punto de vista de la definición de su esencia, sino solamente en tanto que interesan a nuestro conocimiento, entonces debemos reconocer que esta «seriación» de las cosas, que constituye el «principal secreto del método» (*Reg.* VI), está efectivamente emparentada con la obra del pintor, por retomar la imagen bruniana. Así pues, en un primer tiempo, es en el lado de lo que estaríamos tentados de llamar la ficción pictórica, donde se han de buscar las huellas de un uso cartesiano de la figura en el corazón mismo de la economía de los conceptos. Como se verá, sin embargo, esto no será más que la mitad de nuestra investigación: todavía habremos de intentar reseñar el otro aspecto de la imagen de Bruno, y tendremos también que investigar la presencia de una ficción poética en el principio mismo del orden conceptual.

Descartes como pintor: la fábula del Mundo

Cuando, en la quinta parte del *Discurso del método* Descartes evoca la primera formulación sintética de su física (la del tratado de *El mundo*, redactado entre 1629 y 1633, pero que «algunas consideraciones [le] impedían publicar»⁸), presenta esta síntesis como un *compendium* universal, pero sazona inmediatamente esta mención con una precaución formal:

Mi designio ha sido el de incluir en él todo lo que pensaba saber, antes de escribirlo, tocante a la naturaleza de las cosas materiales. Pero, de la misma manera que los pintores, al no poder representar igual de bien en un lienzo plano todas las diversas caras de un cuerpo sólido, escogen una de las principales, sólo a la cual exponen a la luz, y sombreando las demás, no las hacen aparecer sino en cuanto se las puede ver mirando la iluminada; así, temiendo no poder poner en mi discurso todo lo que tenía en el pensamiento, traté de exponer muy ampliamente en él lo que yo concebía sobre la luz [...]. (*Discurso del método*, V, AT, VI, 41-42)

⁸ *Discurso del Método*, V, AT, VI, 41

Descartes concibe aquí, por tanto, la obra de seriación de los conocimientos por analogía con la del pintor: el pintor que admite que sólo puede disponer de un sesgo sobre la cosa deja de querer representar su esencia para pasar a centrarse en captar correctamente dicho sesgo; observa entonces las leyes de la perspectiva y «escoge una cara» a la que serán ordenadas las demás, de tal suerte que éstas aparecerán diversamente «sombreadas». Así pues, porque reconoce que depende de una perspectiva, el pintor, integrando este límite en el orden mismo de la representación, hace de él el principio de un mayor realismo: se trata de renunciar a la esencia para desplegar plenamente los recursos del arte. Del mismo modo, Descartes, habiendo admitido que la seriación de las cosas obedece a los principios de nuestro conocimiento y no al principio de su esencia, escoge un orden al que someter la serie de los conocimientos físicos de los que *El mundo o tratado de la luz* propone la síntesis. Así, usando la analogía con el pintor, Descartes ratifica a la vez el rechazo humanista de la coincidencia peripatética entre el plano gnoseológico y el plano ontológico, y las consecuencias poéticas de este rechazo: es una figuración libremente escogida lo único que desde este momento puede ordenar el sistema de los conocimientos.

No obstante, es preciso subrayar que el filósofo es aquí análogo al pintor solamente desde el punto de vista del orden según el cual expone sus doctrinas: la filosofía es referida a la pintura, sí, pero únicamente como arte de la disposición, no todavía como arte de la invención; así pues, la filosofía natural, por el momento, sólo es pintura en tanto que utiliza, para presentar su saber positivo, un artificio que es ordenado por el discurso. El método que preside la exposición de la filosofía, por tanto, puede, si se quiere, ser presentado como una cierta forma de figuración pictórica. Pero, a la vez que conserva la imagen del pintor que «sombrea» su motivo, Descartes va inmediatamente a recordar que en el tratado de *El mundo* el uso de la ficción era mucho más profundo:

Incluso para sombrear un poco todas estas cosas y poder decir más libremente lo que de ellas juzgaba, sin estar obligado a seguir ni a refutar las opiniones que son recibidas entre los doctos, me resolví a dejar todo este mundo aquí a sus disputas y a hablar solamente de lo que sucedería en uno nuevo si Dios crease ahora en alguna parte, en los espacios imaginarios, bastante materia para componerlo, y agítase de manera diversa y sin orden las diversas partes de esa materia, de suerte

que con ella compusiera un caos tan confuso como pueden fingirlo los poetas, y que, después, no hiciese otra cosa que prestar su concurso ordinario a la naturaleza, y dejarla actuar según las leyes que él ha establecido (*Discurso del método*, AT, VI, 42)

Descartes, así pues, no se ha contentado con concebir el ordenamiento de los conocimientos a la manera del pintor que aplica las reglas de la perspectiva. El recurso a la ficción metodológica introduce retóricamente el recurso posterior a una ficción cosmológica, la de un nuevo mundo creado por Dios en los espacios imaginarios –por Dios, pero es en primer lugar el filósofo mismo quien, en el capítulo VI del *Mundo* se pone el traje de pregonero para llamar al lector al espectáculo y anunciar que él mismo va a «hacer nacer» a este nuevo mundo, el de la fábula.⁹ No se trata ya solamente de reconocer que jamás nos referimos a las cosas más que a través del sesgo del conocimiento mismo; se trata de figurar mundos para fundar la nueva física.

Como es sabido, este pasaje, y este problema, han suscitado numerosos comentarios. Constituyen el corazón del *corpus* que invoca J.-P. Cavaillé en el libro que ha consagrado a la «fábula del mundo», y que inscribe en una reconstitución del transfondo barroco sobre el que se despliega la «verdadera filosofía» de Descartes: el sentimiento de la fugacidad del tiempo, el gusto del artificio, el sentido del espectáculo, la relación con el escepticismo, son otros tantos datos con los que Descartes elige construir el «decorado cultural de su empresa de reformación del saber», de suerte que, único en atravesar indemne las pruebas a que somete la fábula barroca y de la crisis de la representación de las que es emblema, permanece el «yo soberano», el cual puede emprender la asunción de la fábula para «determinar su verdad».¹⁰ Pero más allá, o más bien más acá, de esta minuciosa empresa de relectura de la cultura barroca de Descartes, este pasaje es el lugar de un debate sobre la estructura epistemológica de la física cartesiana. Consideramos necesario exponer rápidamente los términos de este debate, los cuales tocan directamente al sentido conceptual que puede tener el uso filosófico de la fábula.

Volvamos a nuestros textos: en las primeras líneas del capítulo VI de *El mundo*, Descartes anuncia que va a hacer nacer un mundo; en la exposición que hace en la quinta

⁹ «Así pues, permitid que vuestro pensamiento salga fuera de este mundo para que venga a ver otro totalmente nuevo, al cual yo haré nacer en su presencia en los espacios imaginarios» (*Le Monde*, cap. VI, AT, XI, 31)

¹⁰ J.-P. CAVAILLÉ, *Descartes. La fable du monde*, París, Vrin-EHESS, 310-311. Sobre el pasaje que nos ocupa, véanse en particular los capítulos I, 6, 45-56, y V, 2, 187-191

parte del *Discurso*, es Dios quien hace nacer este mundo. Hay un vínculo entre estas dos fabricaciones. El filósofo finge como Dios forja. Pero la orfebrería divina sobrepasa infinitamente a las ficciones humanas: la ficción permite aquí medir el poder de la ficción. Lo que dice el *Discurso* es muy claro: sea cual sea la potencia poética con la que figuremos la confusión del caos, la potencia poética de nuestras ficciones no generará ningún desorden que las leyes de la naturaleza no reconduzcan en seguida al orden físico. Descartes, así pues, forja la fábula porque, sintiendo su última potencia poética, siente como contrapunto la potencia misma de la fabricación divina:

Tras esto, mostré cómo la mayor parte de la materia de este caos debía, siguiendo estas leyes, disponerse y situarse de una cierta manera que la hacía semejante a nuestros cielos; cómo, sin embargo, algunas de sus partes debían componer una tierra, y algunas los planetas y los cometas, y algunas otras un sol y estrellas fijas (*Discurso del método*, AT, VI, 43)

Así pues, es preciso comprender que el marco en el que se despliega la «fábula del mundo» no es el de una analogía entre la potencia de figuración poética de la lengua humana y la potencia de fabricación de la creación divina: la fábula es, literalmente, una experiencia de pensamiento mediante la cual Descartes produce poéticamente el marco en el que la potencia cosmológica de las leyes de la naturaleza se manifiesta.¹¹ La ficción poética figura el Caos, y en la ficción misma trabajan las leyes: la fábula se vacía para acoger la obra divina de «mundificación» del Caos. Ahora bien, el debate sobre la epistemología de la física cartesiana que evocábamos más arriba se articula, precisamente, con la relación que la fábula mantiene con las leyes de la naturaleza.

En efecto, esta potencia misma de Dios, que se manifiesta en las leyes de la Naturaleza, nos remite a la tesis de la libre creación de las verdades eternas, elaborada en la correspondencia con Mersenne entre abril y octubre de 1630, lo cual la hace contemporánea de la redacción misma de *El mundo*. Este acercamiento desempeña un gran papel en la interpretación de la fábula del mundo que propone Alquié.¹² Según este comentador, la libre creación de las verdades eternas prohíbe al orden del conocimiento

¹¹ Ello es tanto más evidente cuanto que en la quinta parte del *Discurso* el principio de la fábula de *El mundo* puede ser recordado sin la exposición de los principios de la física (las tres «principales reglas» que Descartes formula en el cap. VII de *El mundo*, AT, XI, 37-48)

¹² F. ALQUIÉ, *La Découverte métaphysique de l'homme chez Descartes* (1950), París, P.U.F., 2000 (Sexta edición), 110-133

remontar hasta el principio del ser de las cosas, y produce así una «desrealización del mundo»¹³ que obliga al físico a emplear la ficción para proponer una explicación de los fenómenos mediante un gesto que depende de la transformación de una «física tecnicista en una cosmogonía».¹⁴ La fábula del mundo sería, por tanto, el índice de una primera epistemología cartesiana, característica del inacabamiento, en los años 1629-1633, de su metafísica. Las *Meditaciones*, y luego los *Principios*, al constituir la teoría de la sustancia y del primer atributo, rearticularían el conocimiento de las cosas con su esencia, y, de poesía razonada, la física cartesiana «ficcionalista» pasaría a ser entonces una ciencia con la pretensión de asumir el peso ontológico «realista» de su epistemología.

Michel Fichant se ha alzado contra esta interpretación «ficcionalista»¹⁵, observando que la tesis de la libre creación de las verdades eternas debía pertenecer a la exposición de la física que Descartes proyectaba en 1630, y que desempeñaba en ella, precisamente, el papel de armazón metafísico de la física: gracias a ella, las leyes que Dios ha dado a la naturaleza, y que son esencialmente, como recuerda Fichant, leyes matemáticas, son inmediatamente concebidas como perteneciendo de pleno ejercicio al plano de la metafísica. Así, si hay una fábula del mundo, ésta no es sino «el recurso parcial y temporal a [un] artificio estilístico»¹⁶ que no puede ser invocado para postular la «desvinculación ontológica de la ciencia».¹⁷ Al contrario, la presencia de la doctrina de la libre creación de las verdades permite articular el realismo de la física de 1629-1633 con la inmutabilidad divina: así, desde la epistemología de los años treinta, Descartes adopta un realismo ontológico perfectamente claro que funda las descripciones de la física. Sin embargo, por convincentes que sean los argumentos de Michel Fichant, presentan el defecto de reducir la fábula a la mitad: ciertamente, *El Mundo* contiene ya todos los elementos de una epistemología realista; la posición metafísica de Descartes no puede ser considerada como «inacabada» en 1630; en fin, el mundo fingido del capítulo VI permite ante todo traer a la luz la inmutabilidad divina, pero entonces la fábula no es ya más que un ornamento.

Ahora bien, creemos que el recurso a la fábula está más íntimamente ligado a la intención filosófica que atraviesa *El mundo*. Fingir o figurar un mundo nuevo es, en primer

¹³ *Ibid.*, 115

¹⁴ *Ibid.*, 116

¹⁵ M. FICHANT, «La fable du monde et la signification métaphysique de la science cartésienne», en *Id.*, *Science et métaphysique dans Descartes et Leibniz*, París, P.U.F., 1998, 59-84

¹⁶ *Ibid.*, 76

¹⁷ *Ibid.*, 73

lugar, situar las condiciones mismas de su engendramiento bajo los auspicios de la *phantasia*. Descartes puede invocar así la libre potencia fantástica para forjar su concepto de la materia del mundo: «puesto que nos tomamos la libertad de fingir esta materia según nuestra fantasía» (AT, XI, 33), podemos emprender su despojamiento de las cualidades sustanciales de los escolásticos: no tendrá, por tanto, en nuestra ficción, «ni la forma de la tierra, ni la del fuego, ni la del aire, ni ninguna otra más particular» (*Ibid.*). Así despojada de todos estos seres oscuros, la materia es desnudada, y la potencia de la ficción poética se presenta entonces, en primer lugar, como una potencia de destrucción de las ficciones de la Escuela. Literalmente, lo que se busca es la administración de un antídoto, de un remedio antiescolar: en efecto, la materia desnuda tampoco es ya «esta materia primera de los filósofos, a la que se ha despojado de todas sus formas y cualidades tan bien, que nada ha permanecido que pueda ser claramente entendido» (*Ibid.*). Así es como el trabajo de despojamiento que acaba de operar la ficción es explícitamente distinguido de la operación de separación mental de las cualidades que permitía a los filósofos clásicos concebir una *materia prima* abstracta. Entre las cualidades sustanciales y la materia primera, el uso de la ficción sirve para identificar lo imaginable y lo inteligible: la materia así libremente fingida sólo es constreñida por la potencia misma de nuestra fantasía, la cual tan sólo puede forjar lo que puede pensar. Esta identidad de la inteligencia y de la fantasía se encuentra precisamente en el corazón de la tesis bruniana que hemos evocado al principio; más precisamente: se podría considerar que Descartes da la vuelta aquí estrictamente al enunciado de la equivalencia de Bruno, afirmando que reflexionar sobre las imágenes es siempre ya inteligir.

Así, a través del sesgo de la libre ficción, la materia es primeramente despojada de los artificios obligados de los filósofos, después estrictamente reconducida a la extensión, en la que sólo el movimiento determina constantemente todas las partes que se quiera: la materia fingida es figurada como grandeza; es «un verdadero cuerpo, perfectamente sólido, que llena igualmente todas las longitudes, anchuras y profundidades de este gran espacio en cuyo medio hemos detenido nuestro pensamiento» (*Ibid.*). Ahora bien, por la virtud de la ficción libre, esta figura no es una imaginación más, una abstracción que podríamos añadir a la rapsodia de los artificios filosóficos: es toda la verdad cognoscible de la materia. Descartes lo sabe, y se demora en ello algunas líneas más adelante:

Pero antes de explicar esto más largamente, deteneos aún un poco a considerar este Caos, y observad que no contiene ninguna cosa que no os sea tan perfectamente conocida que ni siquiera podríais fingir ignorarla. Pues, en cuanto a las cualidades que yo he puesto en él, si os habéis dado cuenta de ello, solamente las he supuesto tales que pudieseis imaginarlas. Y en cuanto a la materia de que lo he compuesto, nada hay más simple ni más fácil de conocer en las criaturas inanimadas; y su idea está de tal manera comprendida en todas las que nuestra imaginación puede formar, que es preciso necesariamente que la concibáis, o que jamás imaginéis cosa alguna (AT, XI, 35)

He aquí, por tanto, el sentido y la virtud de la ficción: no solamente es la ocasión de poner a prueba la contrapotencia de las leyes de la Naturaleza en su obra mundificadora, sino que es también la ocasión de probar la potencia misma de la libre figuración. Al identificar los límites de la libre ficción con los de la intelección, Descartes genera un concepto de materia reducida a la extensión dimensional que no es solamente un artificio de la *phantasia*, sino la producción figurada de la inteligibilidad de la materia en sí misma. Aquí, las formas de la ficción describen muy precisamente las condiciones de la inteligibilidad del concepto, y el filósofo ha debido, como anunciaba Bruno, convertirse en pintor y poeta, y especular sobre los productos de su libre fantasía para asumir con ello el orden de su saber y el engendramiento de sus conceptos. El recurso a la fábula, así pues, nada tiene de un mal menor ficcionalista, dado que reconoce los límites que le impone la ininteligibilidad de las leyes de la creación: es, al contrario, en el marco de estas leyes, el medio mismo de todo realismo posible. La figuración pictórica y poética es la vía moderna por la que podemos, a partir de este momento, engendrar conceptos, y, en particular, el de la materia misma del mundo.

Se comprende, así pues, que la lectura de Descartes aquí propuesta no se inscribe en la perspectiva abierta por Alquié: la fábula del mundo no prueba en nada el carácter fundamentalmente ficcional, ni tampoco siquiera barroco, de la filosofía de Descartes. De lo que se trata, al contrario, es de mostrar que la crisis humanista implica el uso de la libre ficción como la vía auténtica de la rearticulación plenamente metafísica de los conceptos. Es ella la que requiere así que nos representemos el orden filosófico desde otra cosa que él mismo —o que hagamos entrar en la representación las condiciones mismas de la

representación, por definición, en primer lugar, no filosóficas. Ahora bien, la primera de estas condiciones es el gesto mismo de la entrada en filosofía.

Descartes como poeta: los sueños olímpicos

La separación de los principios del ser y del conocer, la crítica de la dialéctica en beneficio del espesor histórico de la lengua, nos han expuesto a la necesidad de recurrir a la figuración poética para fundar nuestros conceptos; pero, a cambio, también han hecho crucial, de una manera duradera, el problema de la elección de la filosofía como manera de usar la figuración. Dicho de otro modo: desde el momento en que el orden filosófico ya no es definido *a priori* como homogéneo con el orden ontológico, somos siempre confrontados –y siempre lo seremos en adelante– a la necesidad de definir el momento de la entrada en filosofía como un momento literalmente crítico. Así, como se dice en el *Discurso del método*, «porque todos hemos sido niños antes de ser hombres»¹⁸, tenemos que elegir un día entrar en filosofía, reformar el orden de nuestros saberes y usar plenamente nuestra razón. Descartes puede ser considerado como el paradigma, históricamente aceptado, de la refundación filosófica que sigue a la crisis de la *ordinatio* de los saberes diagnosticada por el humanismo. Esta refundación se despliega a partir del *ego* filosofante que opera la repartición de la *ousiología* en sustancias pensante y extensa, y la aplicación a la extensión de las determinaciones del pensamiento claro que son las determinaciones geométricas –el nuevo régimen de inteligibilidad de la filosofía se reordena así desde los vínculos que el sujeto pensante es, él mismo, susceptible de imponer al mundo.

Desde entonces, el momento mismo de la entrada en filosofía constituye la condición más fundamental del funcionamiento de los conceptos: es esa entrada lo que el *Discurso* cuenta «como una historia, o, si lo preferís, [...] como una fábula»¹⁹, puesto que la primera experiencia que hemos de relatar es la experiencia misma que nos lleva a elegir la filosofía, que nos da acceso al fundamento que nos hemos dado para filosofar, y del que en adelante deberemos asumir el carácter construido. Ahora bien, en Descartes, este momento crucial en el que la entrada en filosofía coincide con la invención de la ciencia

¹⁸ *Discurso del método*, Segunda parte, AT, VI, 13

¹⁹ *Discurso del método*, Primera parte, AT, VI, 4. Así, el *Discurso*, del que Descartes acaba de decir unas líneas más arriba que pretendía «representar [en él] su vida como en un cuadro» (*Ibid.*), se presenta como plenamente coherente con el uso que *El mundo* hacía de la ficción pictórica y poética: a la «fábula del mundo», añade la «fábula del yo»

nueva, ha constituido precisamente el objeto de una figura, de un oráculo novelesco, de una puesta en escena literaria: Descartes ha soñado, en noviembre de 1619, el momento mismo de la entrada en filosofía, y ha relatado este sueño. Su relato, que probablemente ha ocupado algunas páginas de un registro manuscrito hoy perdido, nos es conocido esencialmente a través del resumen que de él ofrece Adrien Baillet en su *Vie de Monsieur Descartes* (1691) –su testimonio se cruza en numerosos puntos con las notas que Leibniz había tomado en París, en 1676, de los manuscritos de Descartes que Clerselier le había mostrado.²⁰ Durante mucho tiempo, este texto precoz ha sido dejado de lado, o enérgicamente reducido al estatuto de un «error de juventud abandonado en la edad madura», según la tesis de Gouhier.²¹ En 1983, Jean-Luc Marion ha propuesto una lectura más comedida y más estimulante²², lectura de la que tomamos algunas de sus conclusiones. Finalmente, desde los trabajos de Sophie Jama sobre el contenido legendario y mitológico de los *Olympica*²³, y de Edouard Mehl sobre las fuentes alemanas de Descartes, en particular de los medios paracelsianos y entusiastas²⁴, es posible entregarse a una nueva lectura de este texto difícil.

Descartes ha tenido la primera idea de los fundamentos de la *scientia penitus nova* en un sueño que tuvo la noche del 11 de noviembre de 1619, cuando se había refugiado en Neuburg para pasar el invierno y había emprendido su reflexión sobre la construcción del edificio racional de aquélla. Ahora bien, Baillet nos dice esto:

Nos enseña que, el diez de noviembre de mil seiscientos diez y nueve, habiéndose acostado colmado de entusiasmo, y ocupado con el pensamiento de haber encontrado ese día los fundamentos de la ciencia admirable, tuvo tres sueños consecutivos en una sola noche, de los cuales imaginó que sólo podían venir de lo alto (*Olympica*, AT, X, 181)

Viene después la descripción precisa de los tres sueños: en el primero, Descartes se imagina caminando por la calle, inclinado a la derecha, e impedido de enderezarse por

²⁰ AT, X, 179-190 reproduce con el título de *Olympica* el pasaje de la *Vie de Monsieur Descartes* de Baillet que concierne a los sueños de noviembre de 1619 (50 y ss. del primer tomo de la edición de 1691). Los textos copiados por Leibniz han sido publicados por Foucher de Careil, y son publicados a continuación de los *Olympica* en AT, X

²¹ H. GOUHIER, *Les premières pensées de Descartes. Contribution à l'histoire de l'Anti-Renaissance*, París, Vrin, 1958

²² J.-L. MARION, «Les trois songes ou l'éveil du philosophe», en J.-L. MARION (dir.), *La Passion de la raison. Hommage à Ferdinand Alquié*, París, P.U.F., 1983, 55-78

²³ S. JAMA, *La nuit de songes de René Descartes*, París, Aubier, 1998

²⁴ E. MEHL, *Descartes en Allemagne. 1619-1620*, Estrasburgo, Presses Universitaires de Strasbourg, 2001

«una gran debilidad en el costado derecho», luego por «un viento impetuoso»; «espantado» (*Ibíd.*) por la situación, procura refugiarse en la Iglesia de un colegio, donde se le advierte de que una persona conocida suya desea devolverle algo que él imagina ser un melón; finalmente, es despertado por la idea de un gran dolor en su costado derecho. En el segundo sueño, cree oír un trueno, que le despierta, y ve entonces «muchas chispas de fuego extendidas por la habitación» (*id.*, 182), ilusión contra la que se previene mediante razonamientos de física. Finalmente llega un tercer sueño, el más largo y sobre el que se ha ejercitado lo más a menudo la sagacidad de los comentaristas.²⁵ Descartes sueña sucesivamente con un *Diccionario* abierto sobre una mesa, luego con una Antología de poetas clásicos, el *Corpus Poetarum*, después con un verso de Ausonio sacado de ese *Corpus* («*Quod vitae sectabor iter?*»: ¿qué camino escogeré en esta vida?), luego con el comienzo de otra pieza del mismo autor, *Est et Non* (Sí y No).²⁶ Preguntado por un personaje a quien no reconoce acerca de la proveniencia de estos libros y su significación, Descartes no consigue responder. Se despierta, y pronto volveremos nosotros sobre las modalidades de su despertar.

Se puede tratar de interpretar directamente el contenido positivo de estas ficciones. El ejercicio es a veces instructivo, a veces divertido: así, el famoso «melón» puede ser referido por Sophie Jama a los melones, calabazas y calabacines que son paseados, una vez vaciados, durante las fiestas del antiguo Samain celta, y que precisamente han sido suplantados, en esas mismas fechas, por las fiestas cristianas de San Martín; pero del mismo melón representando «los encantos de la soledad, pero presentados por solicitudes puramente humanas» (AT, X, 185), Freud hace un símbolo obscuramente onanista.²⁷ Pero esta manera de interpretar remite siempre la fábula a un plano de

²⁵ Así, J.-L. MARION, «Les trois songes...», descalifica de entrada los dos primeros sueños, considerando que sólo el tercero es filosóficamente significativo. Es seguido en esto por la mayor parte de los comentaristas, con la notable excepción de Sophie JAMA, *La nuit de songes*, que trata de interpretar las cojeras diversas y el viento del primer sueño, así como el trueno, las chispas y las impresiones visuales del segundo (E. Mehl remite a una serie de referencias sobre los «ojos luminosos», que le permiten pensar que el segundo sueño está enraizado, precisamente, en los trabajos de óptica que Descartes realiza ya)

²⁶ En la edición del *Corpus Poetarum* de Lyon (1603), que Descartes ha podido utilizar en sus estudios en La Flèche, el *quod vitae sectabor iter* que abre el Idilio XV, y el *est et non* que abre el Idilio XVII, se encuentran en la misma página 655 de la Antología, y ambos pertenecen a las piezas explícitamente designadas como «pitagóricas». Cf. S. JAMA, *La nuit de songes*, 47-76

²⁷ Maxime Leroy había enviado a Freud una copia de los *Olympica*; la respuesta embarazosa del fundador del psicoanálisis se encuentra en el volumen XIX de sus *Gesammelten Werke* («Algunos sueños de Descartes: una carta a Maxime Leroy», GW, XIX, 558-560); también la ofrece Leroy en su *Descartes, l'homme au masque*, París, Rieder, 2 vol., vol. II, 1930, 89-90. Agradezco a Tristan Dagon esta referencia

inteligibilidad que le es totalmente exterior. Para captar desde su interior la inteligibilidad de estas figuras, se puede elegir más bien conceder a la mención del «entusiasmo», que aparece varias veces en el texto de Baillet, un valor técnico.

En efecto, ¿de dónde procede el título mismo de *Olympica*? Muy probablemente de la *Basilica Chymica* de Oswald Croll (1608), un espiritualista paracelsiano que Descartes conocía²⁸, para quien los *olympica* designan las *spiritualia*. Ahora bien, Croll pertenece precisamente al movimiento de los entusiastas: el entusiasmo, efectivamente, no es solamente uno de los nombres del furor poético²⁹; es el nombre que toma un conjunto de tesis lo bastante constituidas que circulan en varios círculos al comienzo del XVII en tierra del Imperio y en los Países Bajos³⁰: médicos, alquimistas, filósofos paracelsianos que se reúnen, entre otros, en los años 1610-1620, en torno del landgrave Mauricio de Hesse. Así, la mención del entusiasmo en las primeras líneas posee dos sentidos posibles y no contradictorios: se trata de someter el conjunto del relato del sueño al «furor poético», lo cual basta por sí mismo para arrojar una luz nueva sobre el uso cartesiano de la fábula en *El Mundo* y en el *Discurso*; pero se trata también de referir la experiencia que contiene, mediante el relato del sueño, a una doctrina que afecta precisamente a la potencia veritativa intrínseca del espíritu humano. Los entusiastas consideran, en efecto, que el principio del conocimiento no está en la cosa que ha de ser conocida, sino en el conocer mismo, en el acto de la intelección. Desde ese momento, sueños, éxtasis, visiones, son los lugares posibles de la verdad; son estados en los que la consciencia deja que remonten hasta ella sus verdades innatas, las cuales se dan en una ideación que engloba a la imaginación, de suerte que hay significaciones espirituales ligadas a imágenes sensibles³¹.

No obstante, el uso del entusiasmo –uso metodológico, como el del escepticismo– implica su superación. Así, el sueño, ejemplo típicamente entusiástico de la verdad intrínseca de las ideas en la esfera del aparecer, se convierte en las *Meditaciones* en el

²⁸ Le menciona, aunque de mala manera, en una carta a Mersenne del 9 de febrero de 1639 (AT, II, 498)

²⁹ El *Dictionnaire* de Furetière, en la edición de 1694, da en primer lugar la siguiente definición, que será retomada por el *Dictionnaire universel* de Basnage (1701) y por las diferentes ediciones del diccionario de Trévoux hasta 1771: «Furor profético, o poético, que transporta al espíritu, y que le hace decir cosas sorprendentes y extraordinarias»

³⁰ Sobre estas cuestiones, seguimos las informaciones y los análisis de E. MEHL, *Descartes en Allemagne*, 25 y ss.

³¹ Son precisamente estos vínculos lo que se encuentra en el fragmento del cuaderno de Descartes copiado por Leibniz: «Las cosas sensibles nos permiten concebir las olímpicas» (*sensibilia apta concipiendis Olympicis*) (*Cogitationes privatae*, AT, X, 218)

paradigma de la ilusión.³² Hobbes no se engaña: no concibe el argumento del sueño sino como una demostración de la incertidumbre de las cosas sensibles, y reprocha a Descartes hacer un refrito de antiguallas platónicas.³³ La respuesta de Descartes es muy simple: las razones para dudar (el escepticismo y el sueño) sirven para «preparar el alma de los lectores para considerar las cosas inteligibles (*ad res intelligibles considerandas*)» (AT, VI, 172). El sueño es una preparación para la inteligibilidad –y así se justifica el título de los *olympica*. Nos encontramos aquí en un régimen clínico: en efecto, estos encuentros de lo sensible y lo inteligible, dice Descartes, «no creo que hubiese podido omitirlos, de la misma manera que quien escribe como médico [no puede omitir] la descripción de las enfermedades cuyo método de curación pretende enseñar» (*id.*).

Esto, sin embargo, no significa que el sueño de 1619 sea sólo el falso comienzo de la ciencia, una idea aún inadecuada y que reclama la medicina del método: al contrario, el remedio está en el mal. En efecto, ¿qué es preciso para sanar del sueño y de la duda, del entusiasmo y del escepticismo? Se precisa la verdad intrínseca de las ideas, es decir, en primer lugar la del *cogito*. Ahora bien, encerrándonos en el aparecer, la fantástica de los entusiastas nos ofrece el criterio de la verdad propia de nuestras ideas –lo que corresponde, en el vocabulario técnico de las *Meditaciones*, a su realidad formal. El sueño no es entonces más que el lugar del recuerdo de esta potencia noética propia que debe permitir al sujeto filosófico volver a captar en él los vínculos de la inteligibilidad nueva. El sueño, por tanto, no es solamente la enfermedad: Descartes utiliza la ficción onírica porque en esta ficción, en esta puesta en escena, es el *cogito* mismo lo que emerge como potencia de interpretación de los *cogitata*, sean cuales sean, como nos enseña la continuación del relato de Baillet, al final del sueño:

Él estaba en este punto, cuando los libros y el hombre desaparecieron y se borraron de su imaginación, sin no obstante despertarle. Lo singular que se debe señalar es que, al dudar de si lo que acababa de ver era sueño o visión, no solamente decidió, durmiendo, que era un sueño, sino que aún lo interpretó antes de que el sueño le abandonase. Juzgó que el *Diccionario* no quería decir otra cosa sino todas las ciencias reunidas; y que la Antología de poesía, titulada *Corpus Poetarum*, señalaba

³² *Meditaciones metafísicas*, Primera meditación, AT, IX, 14-15

³³ *Terceras objeciones*: «[...] tanto más cuanto que Platón ha hablado de esta incertidumbre de las cosas sensibles [...] yo habría querido que este excelente autor [...] se hubiese abstenido de publicar estas cosas tan viejas» (AT, IX, 133)

en particular, y de una manera más distinta, a la Filosofía y la Sabiduría puestas juntas. [...] El señor Descartes, al continuar interpretando su sueño mientras dormía, estimó que los versos sobre la incertidumbre a propósito del género de vida que se debe elegir, y que comienzan por *Quod vitae sectabor iter*, señalaban el buen consejo de una persona sabia, o incluso la Teología moral. Con esto, al dudar si soñaba o meditaba, se despertó sin emoción, y continuó, con los ojos abiertos, la interpretación de su sueño siguiendo la misma idea (AT, X, 184)

Así, el sueño de 1619 es un sueño (o aún: es un *somnium*, no un *enupnion*, según la vieja clasificación de Synesius, que opone el sueño interpretable y significativo al sueño producido por las potencias sensibles y corporales), y es a este título como ofrece una verdadera novela de la entrada en filosofía. Interpretando su propio sueño sin despertarse, Descartes inaugura el «buen» uso de los *olympica*. Los *olympica* del sueño piden una interpretación. Son perfectamente «verdaderos», con la verdad interna que posee el espíritu; pero esta verdad no es sino su realidad formal, y sólo produce sus efectos fundacionales en filosofía si es mantenida en su lugar: en tanto que verdad de mi ideación como ideación. Lo esencial es, así pues, el gesto reflexivo de la autointerpretación: con él, en efecto, quien sueña se desdobra en consciencia que sueña y consciencia que interpreta, de tal suerte que la intelección pura de la segunda consciencia proporciona el verdadero criterio por venir para todo método.³⁴ La intelección verdadera en el sueño es siempre verdadera también en la vigilia: lo que aparece en este desdoblamiento es el surgimiento mismo de la verdad del *cogito* (*si interpretor, sum*). El *Discurso del método*, que se supone desarrollarse en una pequeña habitación calentada con un fuego, en Silesia, durante el invierno de 1619³⁵, lo dirá:

Pues si sucediese, incluso durmiendo, que tuviésemos alguna idea muy distinta; por ejemplo, si un geómetra inventase alguna nueva demostración, su sueño no le impediría ser verdadera. [...] Pues, en fin, ya veamos, ya durmamos, nunca debemos dejarnos persuadir sino por la evidencia de nuestra razón (*Discurso del método*, Sexta parte, AT, VI, 40)

³⁴ Es por ello por lo que la lectura de Marion, que ve en el sueño una manera para la razón de producirse ella misma a partir de su contrario, y que recusa la lectura «entusiasta» de los *Olympica* («Les trois songes...» 77-78) nos parece, al contrario, perfectamente articulable con el estudio de E. Mehl de las raíces entusiastas de los *Olympica*

³⁵ Asumiendo por tanto el papel de palimpsesto de los *Olympica*, lo cual confirma su naturaleza de «fábula» (véase nuestra nota 16)

Este criterio mismo de la evidencia no nos es dado por otra cosa que por el *cogito, sum* mismo, por este *cogito* cuyo fundamento reflexivo es justamente la enseñanza formal del sueño de 1619: la ciencia admirable se da en él en sueños, pero en la sola medida en que el *ingenium* es capaz de mantener a distancia sus propias ficciones para convertirse en su intérprete. Así, el mecanismo de la autointerpretación del sueño introduce al *cogito* porque la consciencia se desdobra en él y halla en esta fundación hermenéutica con qué asegurar su propio régimen de inteligibilidad (y decidir así el *quod vitae sectabor iter*). La poesía, como libre potencia de las ficciones, es por tanto indispensable para la producción del orden filosófico mismo. Descartes lo admite, según Baillet, al reconocer la fuerza del entusiasmo en el marco de este uso de la imaginación poética:

Pues no creía que nos debiésemos asombrar tanto por ver que los poetas, incluso aquellos que no hacen más que decir naderías, contuviesen sentencias más graves, más sensatas y mejor expresadas que las que se encuentran en los escritos de los filósofos. Atribuía esta maravilla a la divinidad del entusiasmo, y a la fuerza de la imaginación, que hace prosperar las semillas de sabiduría (que se hallan en el espíritu de todos los hombres, como las chispas del fuego en las piedras) con mucha mayor facilidad e incluso mucho más brillo que el que puede la Razón misma en los filósofos (*Olympicas*, AT, X, 184)

La ensoñación poética de los *Olympica*, así pues, no es anecdótica, las «graves naderías» que contiene están muy íntimamente ligadas al proyecto cartesiano de construcción de un nuevo orden filosófico «verdadero» que, lejos de resignarse ante la heterología de los principios del ser y del conocer, la utiliza como el marco problemático en el que la sola verdadera filosofía puede existir. Dicho de otro modo: precisamente porque concibe su nueva filosofía como verdadera, Descartes precisa a partir de este momento, para edificarla, entrar en ella (los *Olympica*) y después fundar sus conceptos decisivos (*El mundo*) por la vía de la figuración poética.