

## G. W. LEIBNIZ Y EL SURGIMIENTO DE LA PERSPECTIVA

*Laura E. Herrera Castillo\**

Becaria post-doctoral de la Fundación Alexander von Humboldt/  
G. W. Leibniz Universität Hannover

**RESUMEN:** La técnica artística de la perspectiva es el lugar del nacimiento de una idea cuyo potencial trascendió la esfera del arte: el punto de vista. En efecto, la idea de la construcción del plano visual a partir de un punto de vista determinado ocasiona la transformación del estatuto del objeto en el plano representativo, donde pasa de tener el carácter de la presencia o presentación, al de la construcción o re-presentación. No en vano la época cultural donde se produce el surgimiento de la técnica pictórica de la perspectiva es la misma donde surge la idea del individuo como nuevo centro metafísico. El presente artículo persigue este doble surgimiento centrándose en los siguientes aspectos: una presentación técnica de la herramienta artística de la perspectiva; el ámbito cultural que favoreció la intersección entre perspectiva artística y metafísica, especialmente N. de Cusa; y la idea metafísica de la perspectiva en los escritos de G. W. Leibniz. La última parte del artículo plantea las dificultades y fortalezas que ocasiona la consideración de la mónada como punto de vista para una teoría de la sustancia y sus necesarias relaciones con los conceptos de expresión y armonía preestablecida.

**PALABRAS CLAVE:** Expresión; G. W. Leibniz; individualidad; perspectiva (arte); perspectiva (metafísica).

**ABSTRACT:** The technique of perspective can be regarded as the birthplace of an idea which potential goes far beyond the realm of art, i.e. the idea of a point of view. Indeed, the thought of the construction of a visual plane starting from a given point of view instigates a transformation in the status of an object within its representational plane, which goes from having a character of presence or presentation, to having the character of construction or re-presentation. No wonder that the cultural era where the rise of the artistic technique of perspective is the same one where the idea of an individual as the new metaphysical center emerges. The present paper aims to follow this double emergence focusing on the following aspects: a technical exposition on the perspective in art; the cultural sphere where an intersection of artistic and metaphysical perspective was produced, especially with N. of Cusa; and the metaphysical idea of perspective in the writings of G. W. Leibniz. The last part of the paper is devoted to bring up problems and strengths that a depiction of monads as point of view brings into a theory of substance and its necessary relations with the concepts of expression and preestablished harmony.

**KEYWORDS:** Expression; G. W. Leibniz; individuality; perspective (art); perspective (metaphysics).

---

\* Este artículo fue escrito gracias al apoyo de la Fundación Alexander von Humboldt.

Perseguir la idea de perspectiva puede recordar viejos problemas de larga trayectoria filosófica que, si bien no han sido así formulados, hacen grandes ecos al concepto de un punto de vista: nos referimos a problemas como la imitación y el reflejo de Dios y del mundo por las criaturas, que suele acompañarse de la metáfora del espejo. Sin embargo, puede decirse que las aplicaciones metafísicas de la idea de perspectiva encuentran su punto culmen en la teoría del individuo, por lo que podría considerarse dicha idea como un rasgo fundacional de la modernidad. Según sostiene Gottfried Boehm:

Genese der Neuzeit und Entstehung der Perspektive hängen eng miteinander zusammen: Das Standpunktnehmen, auf dem perspektivische Versuche basieren, hat seine metaphysischen Implikate, die es auszuarbeiten gilt. Desgleichen muß die Frage gestellt werden, ob nicht die Metaphysik dieser Zeit (z.B. Cusanus) „perspektivische Strukturen“ aufweise, über deren Art noch nichts auszumachen ist. So will die Theorie der Zentralperspektive, die im späten 14. Jahrhundert einsetzt, als die früheste durchsichtige Gestalt der werdenden Neuzeit erscheinen.<sup>1</sup>

La filosofía de G. W. Leibniz no sólo no constituye una excepción para el surgimiento del sujeto como centro epistemológico, sino que ella sienta una de las bases más firmes para constituir una idea de individuo, tanto en el ámbito epistemológico como metafísico. Leibniz formula con claridad la idea de la sustancia individual como un *punto de vista* del universo, que lo expresa siempre y desde su interior, a su manera, dando con ello la impresión de que existen tantos universos como sustancias y, sin embargo, siendo el universo uno y

---

<sup>1</sup> Boehm (1969), p.11.

coherente. Desde la idea de la perspectiva se plantea la pregunta por aquello que la mónada refleja y, con ella, por el ser de la mónada misma. Para ilustrar su descripción de la individualidad de la percepción de la sustancia como punto de vista, Leibniz utiliza con cierta frecuencia su metáfora de la ciudad. Es el caso de aquellos fragmentos famosos de la *Monadología* y el *Discurso de metafísica*, donde dice que al contemplarse desde diferentes esquinas, una misma ciudad puede parecernos completamente otra y parece *como multiplicada según la perspectiva*<sup>2</sup>. Hablar aquí de perspectiva no es, a nuestro parecer, un mero accesorio estilístico. Es una indicación de uno de los principales rasgos de las sustancias leibnizianas: su individualidad y su irrepetibilidad; la fórmula por la que a la vez cada sustancia creada es limitada y única. El término que elige para describir este rasgo preciso de la individualidad, la *perspectiva*, no es un término vacío. Antes bien, en esta concepción del punto de vista está presente el carácter técnico de la perspectiva como herramienta geométrica para el arte.

Es reconocida la importancia de la idea metafísica de perspectiva en el pensamiento leibniziano, pero la atención que ha recibido la consideración de la perspectiva como técnica artística para la configuración de la idea metafísica de perspectiva, es mucho menor. El presente trabajo se dedica a hacer esa búsqueda. Con tal objetivo, en primer lugar presentaremos una breve historia de la perspectiva como técnica pictórica. En segundo lugar nos ocuparemos de

---

<sup>2</sup> OFC 2 169-170, §9 (AA 6 1541); OFC 2 336, §57 (GPVI 616).

dos ámbitos de intersección: uno sistemático, que se da entre el arte y la metafísica; uno histórico, entre la época del surgimiento de la técnica pictórica y aquella previa a la filosofía leibniziana. En tercer lugar perseguiremos la posible inspiración artística del uso del término en G. W. Leibniz y su significación metafísica. Por último, problematizaremos las consecuencias que trae la consideración de la mónada como punto de vista para una teoría de la sustancia y sus necesarias relaciones con los conceptos de expresión y armonía preestablecida.

### **1. El surgimiento de la perspectiva como técnica pictórica**

Utilizado probablemente por primera vez por Boecio,<sup>3</sup> el término *perspectiva* es una traducción latina de la expresión griega *optiké techné* y designa una parte de la geometría: la óptica. En el siglo XV, el término designaba la ciencia de la visión y, en consecuencia, incluía también el estudio anatómico del ojo, la naturaleza de la luz y la explicación general de la percepción visual. Al respecto de esta última había dos corrientes que explicaban la conexión entre el ojo y la cosa de maneras distintas: los defensores de la llamada teoría intromisionista defendían que el acto de la percepción se daba por la recepción en el ojo de los rayos de luz; por el contrario, la teoría extromisionista, que entonces era generalmente aceptada como la verdadera, consideraba que, por medio del *humor cristalino* localizado en su centro geométrico, el ojo producía

---

<sup>3</sup> Boehm (1969), p.11.

ciertos *rayos visuales* que se proyectaban hacia fuera<sup>4</sup>. Pero la introducción de la perspectiva cónica en el arte se debe fundamentalmente al tratado *De pictura* de Leon B. Alberti (1404-1472),<sup>5</sup> en la teoría; y, en la práctica, a la obra pictórica y arquitectónica de F. Brunelleschi (1377-1446),<sup>6</sup> que sigue los principios geométricos de la óptica euclidiana, así como variaciones en las tonalidades del color y la definición de las figuras para representar objetos en profundidad.

Brunelleschi fue el primero en realizar una representación en perspectiva plana con exactitud matemática<sup>7</sup> y se conoce que había inventado una “regla” para el dibujo en perspectiva que utilizaba en sus trabajos; lamentablemente no quedan rastros de la regla, pero sí vestigios de su uso y de su primicia. Alberti, que conocía la regla y los trabajos de Brunelleschi, escribe un tratado de pintura bajo la forma de un libro técnico dirigido a pintores y que no pretende ser un estudio matemático (científico) riguroso de la teoría de la perspectiva<sup>8</sup>. Se interesa, pues, más por la técnica en cuanto tal. En este sentido, Brunelleschi y Alberti son hijos de su tiempo y contribuyen decisivamente en el

---

<sup>4</sup> Field (1996), p.9.

<sup>5</sup> Cf. Andersen (2007), 1, 17ss; Schmid 1999: 52 ss.

<sup>6</sup> Cf. Schmid (2007), p. 56.

<sup>7</sup> Cf. Martínez, “Estudio preliminar”, en: Alberti 1996: 44.

<sup>8</sup> El tratado de Alberti se dirigía, en efecto, a los artistas con el propósito de exponer su desarrollo de una herramienta para mejorar la exactitud de la representación. Pero se pretendía también, en parte con ello, una dignificación de la disciplina. También en ello es un pionero Alberti: quiere reivindicar la importancia de la actividad artística en cuanto tal y que sea elevada a la categoría de una de las artes liberales universitarias. Adicionalmente a ello, Alberti buscaba, inversamente, difundir también un conocimiento matemático práctico completamente aplicable a la actividad técnica y que no solo importa para sí. Cf. Field (1996), p.11-13; 19-20.

desarrollo de una técnica que de cierta manera se intuía ya en la época y se la utilizaba primitivamente.<sup>9</sup>

La técnica de la perspectiva cónica surge, entonces, como una herramienta para representar el mundo de una manera más aproximada a como nos aparece ante el ojo, un propósito consecuente con la concepción de la tarea del pintor para Alberti: se trata únicamente de “representar lo que puede ser visto”.<sup>10</sup> Esta técnica consiste en la captación de la imagen proyectada de un objeto que, a la manera de un cono visual, se intersecta en un plano. Uno de los elementos claves de esta teoría será la consideración de un único punto de vista que opera como el vértice de la proyección de líneas de profundidad que tienden hacia el horizonte, estableciéndose, así, una perspectiva central. La conjunción de los rayos visuales enviados por el ojo hacia la cosa ayuda a determinar con relativa exactitud la posición correspondiente del objeto en el campo visual. Así, la percepción (o captación visual de los objetos) se explicaría a la manera de una pirámide cuyo vértice es el ojo y su base la superficie del objeto observado<sup>11</sup>. La *perspectiva communis* de la óptica euclidiana quería hacerle justicia a la percepción por medio de una geometrización de la mirada. El aporte de los pintores renacentistas a esta teoría estriba en considerar un plano intermedio en esta

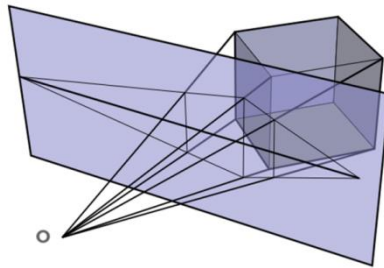
---

<sup>9</sup> Una representación empírica decisiva para la historia de la perspectiva cónica es el método de la división en tres desarrollado por Giotto (1266-1337), que crea la sensación de distancia valiéndose de tres segmentos equidistantes yuxtapuestos dentro de una especie de cubo que pretendía dar sensación de profundidad, con relativo éxito. Si bien carente de una base matemática precisa, este método intuitivo será la base sobre la que luego se desarrollarán mejores métodos para dar con la técnica de perspectiva. Sobre dicho desarrollo, véase: Boehm (1969), p.19-23; Kern (1937).

<sup>10</sup> Cf. Alberti (1996), p.64.

<sup>11</sup> Cf. Boehm (1969), p.102.

pirámide (o cono visual): entre el ojo y el objeto se situaría la imagen pictórica como un corte de la proyección.



Representación del corte<sup>12</sup>

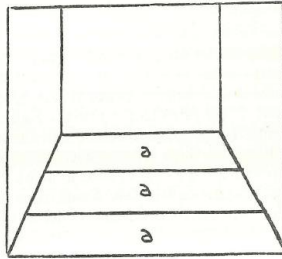
Se posibilita, de esta manera, representar en formatos bidimensionales imágenes que le aparecen al ojo estando en tres dimensiones. La imagen se convertiría en un corte de la perspectiva cónica y, con ello, una suerte de *ventana abierta* a través de la cual el observador accede a la realidad por medio de su representación.<sup>13</sup>

Para lograr una representación en perspectiva, el ojo exige una cierta distancia con el objeto observado. Una representación empírica decisiva para la historia de la perspectiva cónica es la técnica de Giotto (1266-1337), que crea la sensación de distancia yuxtaponiendo segmentos equidistantes. Se trata del método de la división en tres:

---

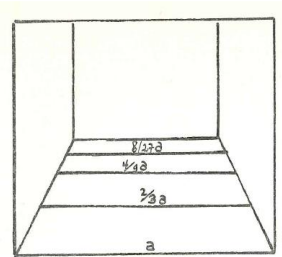
<sup>12</sup> Diagrama tomado de Wikipedia, licencia *Creative Commons*: Licensed under CC BY 3.0 via Wikipedia: <http://en.wikipedia.org/wiki/File:Perspectiva-2.svg#/media/File:Perspectiva-2.svg>

<sup>13</sup> Cf. Alberti (1996), p.88; Boehm (1969), p.12; 18 ss.



(BOEHM, p. 20)

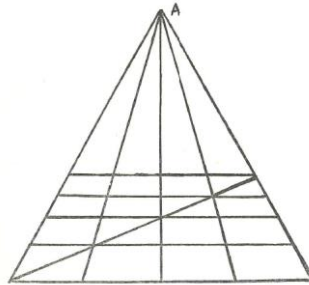
Los hermanos Lorenzetti modifican esta técnica reduciendo de manera proporcional la magnitud de los fragmentos (un tercio del fragmento anterior) para mejorar la sensación de profundidad.



(BOEHM, p. 21)

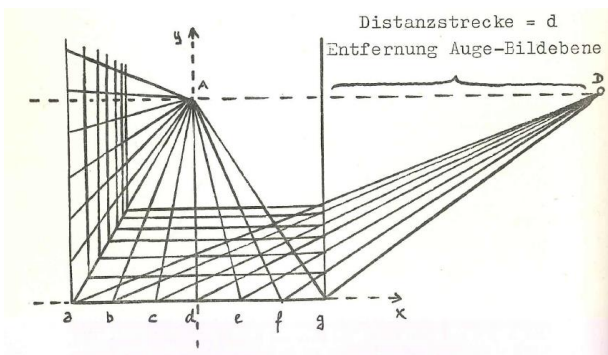
El siguiente paso en la construcción de la técnica de la perspectiva parte de la base de un trapecio, a partir de la cual se proyectan las ortogonales hacia el punto de vista central (A). Con esto se constituye el espacio de la imagen. La diagonal que corta el trapecio es una guía para medir la distancia entre el ojo y el plano de la imagen.





(BOEHM, p. 21)

Están puestas las bases para el desarrollo de la *costruzione legittima*, a manos de Alberti. Partiendo del cono visual, Alberti incluye un punto (D) para medir la distancia entre el ojo y el plano de observación, que no es más que la proyección de la diagonal de la pirámide hasta el plano del punto de vista. Introduce además un sistema de coordenadas, que permite la representación de los objetos según un sistema de dependencia geométrico-matemático. El orden de la red resultante es una función de la separación entre el observador y la imagen.



El fragmento *d* indica la distancia entre el ojo y el plano visual

(BOEHM, p. 22)

La tarea de la pintura no consistiría en otra cosa que en representar sobre una superficie un corte de la pirámide visual considerado según una distancia determinada, un determinado punto de vista (el ojo del pintor) y una cierta iluminación.<sup>14</sup> Sin embargo, un exceso de geometría puede producir un efecto contrario al de nuestra experiencia visual. Es el problema que identifica y expone Leonardo da Vinci (1452-1519), que a la vez fue un enorme científico y artista. Por esta razón, al pintar tiene en cuenta tanto las condiciones geométricas como la distancia del espectador respecto del objeto representado y el punto de vista desde el que se quiere hacer la representación, como también elementos artísticos como la variación de las tonalidades, los juegos de sombras, la iluminación del espacio y el punto desde el que proviene la luz. La consideración de tales factores puede apreciarse en obras como *La anunciación*, o *La virgen de las rocas*, donde la sensación de profundidad se logra perfectamente gracias al juego de luces y sombras, pero también a la mayor o menor definición de las figuras dependiendo de la distancia.

La captación de la imagen en el arte por medio de la perspectiva cónica es, por una parte, una muestra de la interpretación de la percepción visual como acceso inmediato al mundo; por otra parte, un intento de fijar un momento de la realidad y mostrarlo tal como se (nos) presenta, en la realidad de su fenomenalidad. La perspectiva surge, en efecto, ante el desconcierto de la

---

<sup>14</sup> Cf. Alberti (1996), p.79; Schmid (1999), p.52.

diferencia entre el aspecto de las cosas como se nos presentan y sus propiedades propias, ante la sensación de que, según nuestra posición y la relación entre los objetos (y de nosotros con ellos), no las vemos *como son*. Es una técnica que quiere satisfacer la percepción y con la que se intuye ya el carácter determinante del individuo en tanto que punto de vista, reconociendo siempre su lugar en el mundo y en el sistema de los objetos. El punto de vista no forma parte del plano de la imagen pero puede determinarse matemáticamente en cuanto que forma parte del mundo al que pertenecen los objetos de la imagen. Tiene, pues, un carácter óptico en cuanto que comparte el mundo de las cosas con los objetos que va a percibir en el plano de la imagen, pero este carácter se trasciende en la medida en la que él mismo determina el mundo de la imagen en cuanto punto central. A este respecto cabe apuntar, de acuerdo con Boehm, que en el campo de la representación visual ocurre una transformación del estatuto del objeto, donde no se concibe más como su mera presentación en un plano, sino de ‘representación’ o ‘contra-presentación’, esto es, el resultado de la apercepción del objeto en tanto que puesto en escena según un cierto punto de vista. El nuevo objeto visual se da como un corte en el continuo de lo real cuyo carácter arbitrario se hace patente por el hecho de la libre elección del punto de vista desde el que ocurre la representación artística.<sup>15</sup> En este sentido, el punto de vista determina el plano de la imagen y el sentido de la representación en

---

<sup>15</sup> Cf. Boehm (1969), p.19.

perspectiva se volcaría hacia la mirada, más que hacia la exposición de las cosas en cuanto tales.

La técnica de la perspectiva cónica trae al centro de atención al sujeto-observador y hace hincapié en la mudabilidad que puede tener la realidad según como le aparezca a dicho observador. Trae consigo, así, la idea del aspecto variable, múltiple de la imagen y del carácter de representación de la realidad. Pero ella pretende exactitud matemática; pretende ser una herramienta de captación del mundo como es, ignorando, paradójicamente, que sólo captamos lo que se nos muestra. Como comenta Gabriele Schmid, en esta época el arte tiene la pretensión de una relación inmediata con la verdad, de ahí que, le parece a ella, en el arte se muestre una nueva ontología.<sup>16</sup> Como ocurre en el arte religioso, lo bello de la imagen no radica tanto en la destreza de su ejecución como en el objeto mismo, que es bello y bueno. Con una perspectiva fundada en la geometría, el arte se eleva a la categoría de la ciencia y, con ello, se racionaliza la mirada subjetiva a tal punto que constituye el fundamento para la construcción de un mundo de experiencia. Se trata, en términos de Panofsky, del traslado del espacio psico-fisiológico al matemático, de una *objetivación de lo subjetivo*<sup>17</sup> que ignora su condición de lo subjetivo: la mirada pone los límites de la captación y configura su modo de darse, pero tomándose como absoluta; se olvida de que ella misma no es más que punto de vista. La perspectiva conlleva,

---

<sup>16</sup> Cf. SCHMID 1999: 55.

<sup>17</sup> Cf. PANOFSKY 1980: 101. El trabajo de Panofsky abre la controversia sobre si debe considerarse el sistema de la perspectiva central a la manera de una *verdad visual*; cf. KAMBARTEL 1989: 376.

pues, una cierta paradoja: se instaura como técnica para captar las dimensiones geométricas del mundo y consignarlas en una imagen, pero justamente ese proceso subraya —por así decirlo— la fenomenalidad de lo fenoménico.

## **2. El sendero de la perspectiva entre el arte y la metafísica**

La utilización de la perspectiva cónica dentro de la pintura seguirá principalmente los principios establecidos por Alberti y Brunelleschi como base fundamental de la representación espacial en las artes representativas, hasta finales del siglo XIX. Habrá que esperar al cuestionamiento vanguardista de la finalidad del arte como mera escenificación o representación de lo bello para encontrar, en el ámbito artístico, obras que asuman el desafío de una representación carente de punto de vista único, de la diferenciación de los planos y, así, haga imbricar varios puntos de vista en uno solo, simultáneamente.<sup>18</sup> O esperar un poco más para encontrarnos con verdaderos maestros de la perspectiva que, sin embargo, abran la posibilidad de representar figuras imposibles.<sup>19</sup>

Con la utilización extendida de la técnica de perspectiva, la imagen se reduce a su determinación geométrica y los procedimientos ilustrativos van

---

<sup>18</sup> Sobre estas posibilidades brinda numerosos ejemplos el cubismo. Robert Delaunay pretende mostrar la torre Eiffel simultáneamente desde múltiples puntos de vista en su cuadro de 1910, *La tour aux rideaux*. Otra posible imbricación de se ve perturbado por el movimiento de un cuerpo considerándolo desde la simultaneidad de sus instantes.

<sup>19</sup> Nos referimos a ejemplos clásicos como los experimentos visuales de Escher (por ejemplo, su famosa litografía de 1960, *Subiendo y bajando*, que hace una interpretación artística de la escalera de Penrose), donde con herramientas geométricas exactas hace mostrar un mundo del que en primera apariencia no dudamos, pero desafía nuestra razón. Se trata de un juego con geometrías imposibles.

constituyéndose cada vez más en procesos mecánicos. Este proceso no solo corresponde, como hemos dicho, a la esfera del arte, sino que responde a una nueva comprensión humana del mundo. El desarrollo geométrico de la pintura encuentra su paralelo en la dióptrica cartesiana y, en términos más generales, de un convencimiento científico que será protagonista desde la modernidad temprana hasta el siglo XIX;<sup>20</sup> en metafísica encontrará una de sus voces más fuertes en el perspectivismo de Nietzsche y quizá uno de sus mayores críticos en Heidegger.<sup>21</sup>

¿Sin embargo, qué puede decirse acerca del surgimiento de la idea metafísica de perspectiva? La presencia de una idea de perspectividad podría darse incluso antes del desarrollo de las teorías artístico-geométricas de la perspectiva, si se tiene en cuenta que la idea de punto de vista como problema filosófico está enraizada también en el problema de la *mimesis*, de la *imitatio Dei* y, en consecuencia, de la consideración del alma creada como espejo del universo. Mas, restringiéndonos a la idea de perspectiva como la hemos expuesto en el primer apartado de este trabajo, habría que dirigir la mirada también al siglo XIV y, en particular, a Nicolás de Cusa, de quien puede asegurarse que conocía la teoría de la perspectiva de Alberti.<sup>22</sup> El Cusano estaba, en efecto, genuinamente interesado por el arte, cuya pretensión sería la de representar la armonía (entendida como la unidad en la diversidad) y la belleza,

---

<sup>20</sup> Cf. Boehm (1969), p.32.

<sup>21</sup> Cf. Kaulbach (1990). Para Heidegger como anti-perspectivista: Boehm (1969), p.113 ss.

<sup>22</sup> Esta exposición del problema de la perspectiva en el marco de la metafísica del cusano no pretende ser exhaustiva. Al respecto véase: Boehm (1969), cap. IX, 137-171; Hempel (1953).

cuyo criterio rector será el de la proporción matemática (ello se aplica tanto para las artes plásticas como para la música).<sup>23</sup> El objetivo del observador de la obra será el de poderse elevar de la contemplación sensorial de la belleza en la obra de arte concreta, a la contemplación espiritual de la belleza a través de sí, pues la contemplación de cualquier cosa sólo es posible desde el interior de sí mismo. Así, el trasfondo último y la motivación del arte tienen para de Cusa un trasfondo teológico: Dios, a la manera platónica, constituye el máximo principio de toda belleza y toda bondad<sup>24</sup> y la belleza en la obra de arte y en nosotros no constituiría más que un reflejo de la belleza divina.<sup>25</sup>

Esa observación a través de sí mismo que cada espíritu realiza es el punto de anclaje de la metafísica del Cusano con una teoría de la perspectiva, pues se enmarca en una consideración de Dios como totalidad que contiene todo lo particular y múltiple. El mundo sería un universo en cuanto que congrega una variedad. Pero Dios sería la verdadera unidad infinita. Esta idea de la unidad infinita y total que consiste simultáneamente en la posibilidad de ser para cada existencia individual constituye justamente la base sobre la que puede surgir la idea de la perspectiva. De ahí también que Boehm considere, con

---

<sup>23</sup> Cf. Hempel (1953), p.8; 13 ss. Leibniz sigue también esta concepción clásica de la armonía como proporción y de una concepción intelectual de la belleza. Lo bello es, así, algo que se puede reconocer con el intelecto. En la apreciación musical, por ejemplo, el espíritu es capaz de captar de manera inconsciente los números y las proporciones que componen la melodía. Cf. Breger (1994), p.128-129.

<sup>24</sup> Así lo sostiene en *De visione Dei*, donde habla del rostro divino como la imagen originaria y la verdad de todos los rostros, como aquella primera forma de la que participan todos los demás seres (la belleza de lo bello, la verdad de lo verdadero, etc.). Cf. Nicolás de Cusa, *De visione De*.

<sup>25</sup> Cf. Hempel (1953), p.9.

razón, que la idea moderna de la *individualidad* encuentra su fundamento ontológico en la idea cusana de la contracción del absoluto-uno.<sup>26</sup>

Podría pensarse que esta correlación entre punto de vista e individuo, que hemos señalado como un rasgo fundacional de la modernidad, progresa, por así decirlo, conforme a un movimiento rectilíneo uniforme hasta la época de la crisis de la modernidad; y quizá hasta ahora lo hemos bosquejado así. Esta caracterización de la perspectiva se evidencia como demasiado placativa al considerar el desarrollo de la ciencia moderna, que se daba paralelamente con el desarrollo de la perspectiva, y el lugar privilegiado que recibió como paradigma de la verdad en la época moderna, a manos, entre otros, de René Descartes. Aunque podría parecer que en el seno de la filosofía del *cogito* se da una profundización de la singularidad del individuo, la dureza de la reducción de los criterios de lo verdadero a lo claro y lo distinto y de la evidencia como índice del conocimiento no deja mucho juego para la perspectiva.

Teniendo esto en cuenta, el papel de la idea de la perspectiva dentro de la filosofía de Leibniz despierta un interés todavía mayor, por tratarse de un pensamiento que, lejos de excluir la ciencia moderna, se entrega a ella, pero sin querer renunciar a las antiguas reflexiones sobre el ser. En lo que resta del artículo nos dedicaremos a ello.

---

<sup>26</sup> Cf. Boehm (1969), pp.138-139. Cuando los existentes son concebidos como imágenes de lo divino (si bien no en el sentido de *Abbildung* sino más bien de *signo*), no es un problema menor lo que en este contexto quiera decir *lo visible* y tampoco es muy clara la tarea del pintor. Para ello, véase Rühle (2010), p.19-44.



### 3. La idea de perspectiva en G. W. Leibniz

Es conocido el protagonismo que el concepto de perspectiva encuentra en la metafísica de G. W. Leibniz.<sup>27</sup> Mucho menos se sabe acerca de la comprensión del concepto en un sentido artístico que pudiera tener el genio universal. Como no sorprenderá, el interés de Leibniz por el arte no era menor que su interés por los desarrollos técnicos y científicos de su tiempo. Por el contrario, se esforzó por lograr una complementariedad de ambos campos, como es el caso de sus proyectos de construcción de *cámaras de las ciencias y las artes* donde pudieran reunirse bajo un mismo techo tanto pinturas de gran valor como máquinas con funciones específicas o sus modelos.<sup>28</sup> Un ejemplo para esta imbricación constituye la estrategia artística de integrar los avances de la tecnología y la ciencia en espectáculos artísticos y teatrales,<sup>29</sup> con la finalidad de promover y divulgar los avances de la ciencia dentro de un público mayor y con

---

<sup>27</sup> El surgimiento de la técnica de la perspectiva tanto en terrenos artísticos como geométricos le dará un permanente carácter doble por el que podría exigirse a toda consideración artística de la perspectiva el acompañamiento de un comentario geométrico riguroso. Nuestro camino requeriría, en consecuencia, prestar atención también a figuras como Desargues y un mayor detenimiento en el papel de Descartes y el desarrollo de su geometría. No vamos a hacerlo, sin embargo, aquí, por dos razones. En primer lugar, porque esto nos alejaría del propósito general del presente artículo: la pregunta que nos guía es, a saber, en qué medida puede aportar la técnica artística de la perspectiva herramientas para una mejor comprensión del concepto leibniziano metafísico de perspectiva. Este es un camino mucho menos transitado que aquel que se recorre de la geometría hacia la metafísica. En segundo lugar, porque Leibniz no juega un papel fundamental en la historia del desarrollo de la perspectiva como técnica geométrica (cf. Andersen (2007), p. 471). Antes bien, se ocupa de los escritos sobre perspectiva para aprender de ellos, sin aportar nada particularmente relevante para técnica (HECHT, "Einleitung", AA VIII 1 xxix ss.). Las aplicaciones que, sin embargo, tiene la perspectiva en metafísica son fructíferas y constituyen un legado para la posteridad. Sobre la perspectiva en cuanto óptica en Leibniz y la posible inspiración desarguiana, véase el magnífico estudio de Debuiche (2013: 359-385).

<sup>28</sup> Sobre este tipo de cámaras en general y el entusiasmo de Leibniz hacia ellas, véase: Bredekamp (2004), p.22 ss.

<sup>29</sup> AA IV 1 N. 49.

capacidad financiera para apoyar desarrollos científicos futuros. Una de las grandes estrategias para la puesta en escena planteadas por Leibniz en este marco es un teatro de las sombras que se valiera de la linterna mágica, actores y música y funcionaría aplicando las leyes de la técnica de la perspectiva. Leibniz encontró, en efecto, un carácter inverso entre la proyección en perspectiva desde un punto central (el ojo) y la proyección de sombras desde un punto de luz (por ejemplo, una vela), llegando a la conclusión de que las mismas leyes que rigen la técnica de la perspectiva central pueden aplicarse para el estudio de sombras o su proyección intencionada.<sup>30</sup> En sus palabras: “La doctrine des ombres n’est qu’une perspective renversée, et résulte d’elle même, quand on met le lumineux au lieu de l’oeil, l’opaque au lieu de l’object et l’ombre au lieu de la projection”.<sup>31</sup> Basándose en esos principios, podrían proyectarse las sombras de ciertas imágenes con ayuda de la linterna mágica y disponer los actores y dichas imágenes de tal manera que pudiera darse un efecto de mayor o menor distancia; podrían así fingirse criaturas voladoras, gigantes, etc. La proyección de las imágenes se haría detrás del telón disponiendo para ello convenientemente la fuente de luz y los elementos de la obra. El público vería las sombras en el telón y la ilusión óptica se reforzaría disponiendo también una luz tenue en la sala donde está el público. Se trataría de una puesta de la ciencia al servicio de las

---

<sup>30</sup> Cf. Bredekamp (2004), p.66.

<sup>31</sup> AA VI 4 709.

artes (para mejorar el espectáculo) y de las artes al servicio de las ciencias (para difundir su conocimiento).

Así, Leibniz no sólo estaba familiarizado con la técnica de la perspectiva, sino que la tenía en gran estima<sup>32</sup>. Pero aquí nos centraremos exclusivamente en su utilización metafísica. Algunos consideran quizá desafortunadamente que es Leibniz el primero en tomar la idea de perspectiva del terreno artístico y trasladarla al metafísico.<sup>33</sup> Aunque haya que pensar por lo menos en los escritos de Cusa como primera imbricación entre la idea artística de la perspectiva y la metafísica, es innegable que el elemento del punto de vista, más que una herramienta, es una de las consignas principales de la filosofía leibniziana. Su metafísica apuesta por una noción fuerte de individuo lógico y ontológico, por una concepción monádica de la sustancia donde el punto de vista más que una característica es un rasgo definitorio: no es que la sustancia *tenga* un punto de vista, sino que lo *es*. Así expone Leibniz esta idea en su *Discurso de metafísica*.

Dios [...] hace girar, por así decir, por todos los lados y de todas la maneras el sistema general de los fenómenos que considera oportuno producir para manifestar su gloria y *mira todos los aspectos del mundo de todas las maneras posibles*, puesto que no existe relación alguna que escape a su omnisciencia; el resultado de cada *visión* del universo, en el que éste *comparece como contemplado desde un determinado lugar*, es una sustancia que expresa el universo conforme a esa visión, con tal que Dios considere conveniente hacer efectivo su

---

<sup>32</sup> Dos ejemplos: en la carta que escribe a Gabriel Wagner el 30 de octubre de 1696 le pone el ejemplo del *buen pintor*, que tendría que atenerse a las leyes del "arte de la visión y la medida" y aplicar correctamente las proporciones. El artista es, pues, también geómetra; cf. AA II 3 226. En su escrito "recommandation pour instituer la science generale" (ca. 1686) indica las aplicaciones de la perspectiva para la ciencia; cf. AA VI 4 709.

<sup>33</sup> Cf. Pape (1994), p.573; König (1998), p.365.

pensamiento y producir esa sustancia. Y como la visión de Dios es siempre verdadera, nuestras percepciones también lo son, pero son nuestros juicios los que son nuestros y los que nos engañan.<sup>34</sup>

De esta manera, en la omnisciencia y omnipotencia divinas le es posible a Dios observar el universo tanto de todas las maneras posibles como de cada una de ellas, es decir, le es posible la perspectiva natural, real del universo y, por ello mismo, la perspectiva artificial, parcializada del mismo.<sup>35</sup> Las sustancias individuales solo pueden percibir desde su propio punto de vista, pues, a la inversa, es justamente esta limitación de su perspectiva lo que las constituye en sustancias individuales y existentes: porque Dios tiene una visión del mundo desde una perspectiva particular, existe la noción de la sustancia individual que encierra esta perspectiva particular que él elige llamar a la existencia efectiva. Esta descripción de la percepción sustancial del universo en términos de perspectiva se vincula estrechamente en el *Discurso de metafísica* al concepto de la noción individual completa. Sostiene Leibniz en el §8 del mismo:

Es muy verdadero que cuando se atribuyen muchos predicados a un mismo sujeto, y este sujeto no se atribuye a ningún otro, se le denomina sustancia individual. Pero esto no es suficiente y una explicación de ese tipo no es más que nominal. Es preciso, pues, considerar qué quiere decir ser verdaderamente atribuido a un cierto sujeto. Ahora bien, consta que toda predicación verdadera tiene algún fundamento en la naturaleza de las cosas, y cuando una proposición no es idéntica, es decir, cuando el predicado no está comprendido de modo expreso en el sujeto, es preciso que esté comprendido virtualmente, y esto es lo que los filósofos llaman *in esse*. Así,

---

<sup>34</sup> OFC 2 175-176; §14 (AA VI 4 1550). Las cursivas son nuestras.

<sup>35</sup> Schmid señala la diferencia entre perspectiva natural y artificial de la siguiente manera: mientras que la *perspectiva naturalis* intentaba formular las leyes del acto natural de ver, la *perspectiva artificialis* se proponía desarrollar una construcción del plano artístico que fuera utilizable de manera práctica. Paráfrasis de Schmid en 1999: 52.

es preciso que el término del sujeto encierre siempre el predicado, de suerte que quien entendiéndose perfectamente la noción del sujeto juzgaría también que el predicado le pertenece. Siendo esto así, podemos decir *que la naturaleza de una sustancia individual, o de un ente completo, es tener una noción tan acabada que sea suficiente para comprenderla y para hacer deducir de ella todos los predicados del sujeto al que esta noción es atribuida.*<sup>36</sup>

Así, Leibniz va más allá de la concepción tradicional de la sustancia e introduce en la noción del sujeto todos sus predicados. *Todos*, es decir, independientemente del tiempo en el que se prediquen de la sustancia. Pero Leibniz da un paso más en esta consideración y, en virtud de la interconexión armónica de todas las cosas, saca la conclusión asombrosa de que no sólo ha de incluir sus propios predicados, sino también los del universo entero. Así, el alma de un individuo tendrá *huellas* de lo que le ha ocurrido, *señales* de lo que ha de ocurrirle e *indicios* de lo que ocurre en el resto del mundo<sup>37</sup>. En eso se asemeja el alma a una suerte de *espejo vivo del universo* que lo multiplica, aumentando la gloria divina<sup>38</sup>. Esta misma idea subyace en el texto tardío conocido como *Monadología*, donde Leibniz retoma sus metáforas de la ciudad y del espejo viviente para describir la singularidad de la mónada en términos de perspectiva. En *Monadología*, §57:

Y así como una misma ciudad contemplada desde diferentes lados *parece enteramente otra y se halla como multiplicada según la perspectiva*, ocurre también que, debido a la multitud infinita de las sustancias simples, hay como otros tantos universos diferentes que, sin embargo, no son más que

---

<sup>36</sup> OFC 2 169 (AA VI 4 1541). Las cursivas son nuestras.

<sup>37</sup> Cf. OFC 2 169 (AA VI 4 1541).

<sup>38</sup> OFC 2 170 (AA VI 4 1542). Sobre la metáfora del espejo en Leibniz, véase: Herrera Castillo (2012), pp.89-108. Para el uso de la metáfora en N. de Cusa: Borsche (2010), pp.111-124.

perspectivas de uno sólo según los diferentes puntos de vista de cada mónada.<sup>39</sup>

Los miembros de la metáfora son, pues, por una parte, la ciudad que parece enteramente otra y se halla como multiplicada según la perspectiva; y, por la otra, el universo que se multiplica según los puntos de vista de cada mónada. La metáfora indica una idea metafísica valiéndose de un recurso espacial: una ciudad tiene distintos barrios, y si juzgáramos la totalidad de la ciudad por cada uno de ellos obtendríamos ciudades distintas e inconexas. Sin embargo, sólo recorriéndola enteramente podemos juntar sus piezas y hacerlas compatibles en eso que es una misma ciudad. En el caso de las mónadas, ocurre que todas tienden a la percepción del universo entero pero no captan todo a lo que tienden. En cierta forma no puede decirse que observen sólo unos barrios, porque contienen la ciudad entera en su interior. Pero la singularidad de su punto de vista condiciona lo que ven, tanto en la cantidad como en la calidad de la apercepción. Además, el punto de vista de unas es superior, esto es, más adecuado que el de las otras. Pero todas lo contienen virtualmente y, así, se refieren a *un mismo* universo; en consecuencia tendrían que referirse a *los mismos* predicados, que sólo nos parecen distintos por la singularidad de la perspectiva de la mónada que los capta.

---

<sup>39</sup> OFC 2 336, §57 (GP VI 616). Las cursivas son nuestras.

La metáfora de la ciudad se vincula con las ideas de expresión, representación y punto de vista, así como con la metáfora del espejo, que, tanto en la *Monadología* como en el *Discurso*, aparece bien en el mismo lugar, bien en un párrafo continuo.<sup>40</sup> Mientras que con la imagen de la ciudad se enfatiza el aspecto limitado con respecto al objeto de la percepción (así como el turista observa un sólo barrio, la sustancia o mónada percibe con claridad un cierto objeto mientras que otro se queda oscuro o sin apereibir), con la imagen del espejo se enfatiza el aspecto representativo del universo que tiene la perspectiva para la mónada: el universo se ve reflejado en cada mónada como si fuera un espejo viviente, es decir, una representación de los aspectos momentáneos del universo que se presentan ante ella. Así, no sólo ocurre que cada mónada tiene su propio punto de vista en tanto en cuanto es una visión de Dios, sino que, simultáneamente, su punto de vista no es estático. Por mor de su apetito, la mónada pasa de unas percepciones a otras: su visión varía, está viva. De esta manera, el recurso a la perspectiva para explicar la percepción monádica quiere indicar, por una parte, el aspecto de verdad que hay tras las representaciones individuales de los diferentes aspectos del universo en cada mónada; también bajo la perspectiva de la verdad se encuentra el hecho de que todas las representaciones remitan a un mismo universo y, aunque la mónada se baste consigo misma, no ocurre que se den tantos universos como mónadas, sino que

---

<sup>40</sup> En el *Discurso* aparecen ambas metáforas en el §9: OFC 2 170 (AA VI 4, 1542). En la *Monadología* aparece la metáfora del espejo en el §56 y la de la ciudad en el §57: OFC 2 336 (GP VI 616).

todas las representaciones han de corresponder entre sí. Por otra parte, se subraya el aspecto de individualidad y adecuación del mundo a la perspectiva de la mónada (pues cada mónada sería el turista que pasea por un barrio específico y, por ello, la ciudad parece *como si fuera* enteramente otra). Este es, pues, el doble carácter de la representación: limitación, porque se ciñe al punto de vista; pero verdadera, porque muestra realmente la cosa como es. El error no proviene, como sostiene Leibniz, de la cosa sino del juicio que hacemos de la percepción de la cosa.

Al respecto cabe señalar dos tesis leibnizianas que operan bajo esta idea general: *a)* que las diferentes perspectivas monádicas, que en cierta manera son una multiplicación del universo conforme a criterios que regulan la representación misma, se corresponden entre sí, eliminando la amenaza del solipsismo; *b)* que aquello que determina la singularidad de la perspectiva es la limitación de la mónada, pero esta limitación constituye, a su vez, aquello en lo que radica la individualidad de la misma. La segunda tesis parece tener un carácter circular<sup>41</sup>: individualidad es limitación, pero limitación es individualidad. Nos parece, empero, conveniente resaltar el carácter bicondicional de ambas propiedades, pues pese al tinte peyorativo que parece tener el término *limitación*, sólo porque la mónada es limitada tiene un punto de vista propio y particular y, en consecuencia, constituye una sustancia individual. De no tener limitación en

---

<sup>41</sup> Esta anotación no debe ser entendida como una condena: la circularidad es, según Orio de Miguel, uno de los rasgos más propios del sistema metafísico leibniziano último. Cf. Orio de Miguel (2011).



la apercepción de lo que percibe, lo captaría todo claramente, en su esencia y a priori. ¿Qué distinguiría su entendimiento del divino? Si su carácter fuera el mismo, como no pueden distinguirse *solo numero*, esta sustancia ni siquiera existiría. La limitación, que usando el lenguaje geométrico-artístico describimos como perspectiva, equivaldría en términos lógico-metafísicos a la definición de una sustancia según su *notio completa*. Pero la mera existencia de diferentes perspectivas, de estas limitaciones en la captación del todo, es el garante de la riqueza y variedad del universo, una variedad que se hace congruente entre sí conforme a la armonía preestablecida. Con el propósito de subrayar la presencia de la armonía en la creación acude Leibniz a la idea de la perspectiva en su *Théodivée*. El recurso a la perspectiva se da comentando la idea que defiende Leibniz aquí de que el hombre es capaz del mal porque a menudo yerra y se abandona a las pasiones. Por ello Dios debe castigarlo bien como un padre, bien como un juez. Siendo cada hombre como un pequeño Dios en su propio mundo, es la causa de los defectos de, por así decirlo, cada uno de sus mundos:

[...] pero Dios, gracias a un arte maravilloso, convierte todos los defectos de estos pequeños mundos en el mayor adorno de su gran mundo. Ocurre lo mismo que en esas invenciones de perspectiva, en las que determinados dibujos no parecen más que confusión hasta que se los mira desde su verdadero punto de vista, o se los ve por medio de un cierto cristal o espejo. Colocándolos y sirviéndose de ellos convenientemente los convertimos en el ornamento de un gabinete. Así pues, las deformidades aparentes de nuestros pequeños mundos se convierten en bellezas en el grande y no tienen nada que se oponga a la unidad de un principio universal infinitamente perfecto; al contrario, aumentan la admiración de su sabiduría, que hace que el mal sirva para el mayor bien.<sup>42</sup>

---

<sup>42</sup> OFC 10 199-200, §147 (GP VI 198).

Aquí es clara la proveniencia artística de la metáfora de la perspectiva en un contexto metafísico con consecuencias éticas. En este caso, no se habla de una diferencia de perspectiva entre las criaturas mismas, como ocurre en la metáfora de la ciudad; sino entre Dios y los hombres, en particular en relación con el mal en el mundo. Como indica Tomás Guillén en su edición de la *Théodicée*,<sup>43</sup> el efecto al que aquí hace referencia Leibniz es la anamorfosis, o el procedimiento geométrico por el cual se hace una proyección distorsionada del objeto representado según la perspectiva, de manera que se exige al observador situarse en una posición determinada o ayudarse de objetos (p.e. espejos curvos) para reconstruir el aspecto “normal” de la representación.<sup>44</sup> Para Horst Bredekamp, el concepto de anamorfosis ilustra la manera en la que Leibniz comprende la diferencia de perspectivas monádicas: así como la anamorfosis presenta una versión deformada de un plano exacto, de igual manera la mónada percibe el universo a su manera, es decir, adaptándolo a su punto de vista. Nosotros hemos dicho aquí: limitándolo. A partir de Bredekamp podría decirse: deformándolo. Pero, —llevando la intuición de Bredekamp más lejos— lo que enseña la idea de la anamorfosis es que en cada una de las versiones deformadas se encierra la versión verdadera a la que ella imita; cada una de ellas contiene el aspecto original de la representación, para reconstruirla es menester sólo la

---

<sup>43</sup> OFC 10 199, nota 550.

<sup>44</sup> Leibniz también hace referencia a las pinturas anamórficas en su *Drôle de pensée*, cuando habla de aquellas pinturas que no pueden verse sino de una manera determinada. Cf. AA IV 1 564.

fórmula de la deformación misma. En algunas anamorfosis basta con situar la pintura en lo alto de un muro para que nos parezca con sus proporciones normales, o situar un tubo reflector en el centro de la representación para poder verla correctamente. En el caso de las mónadas se trata de la armonía preestablecida que, como aclara Leibniz en su cita de la *Théodicée*, hace corresponder a todas las perspectivas entre sí: es decir, muestra la ley de correspondencia de cada perspectiva con el universo que ella representa y de todas las perspectivas entre sí. No hay que olvidar que Leibniz describe las sustancias como el resultado de una visión específica del universo desde un punto de vista.<sup>45</sup> Dios observa todos los aspectos posibles del mundo, esto es, todas las *relaciones* internas posibles. Con el símil de la anamorfosis con la perspectiva monádica puede resaltarse el aspecto formal de la expresión monádica: se trata de una relación funcional, en el sentido de una relación interdependiente y conforme a criterios formales tal que a partir de los respectos de lo expresante puedan reconocerse respectos de lo expresado.<sup>46</sup>

---

<sup>45</sup> Recordemos la descripción en el §14 del *Discurso de metafísica*: Dios [...] hace girar, por así decir, por todos los lados y de todas la maneras el sistema general de los fenómenos que considera oportuno producir para manifestar su gloria y mira todos los aspectos del mundo de todas las maneras posibles, puesto que no existe *relación* alguna que escape a su omnisciencia; el resultado de cada visión del universo, en el que éste comparece como contemplado desde un determinado lugar, es *una sustancia que expresa el universo conforme a esa visión* [...]. OFC 2 175-176; §14 (AA VI 4 1550). Las cursivas son nuestras.

<sup>46</sup> Esta es la lectura funcional de la expresión que hemos defendido en trabajos previos. Véase: Herrera Castillo (2015), especialmente capítulo 2.

#### **4. Problemas con la perspectiva**

La tesis leibniziana de la perspectiva monádica del universo plantea serias cuestiones (o una misma cuestión planteada desde puntos de vista distintos), a saber: puesto que todas las mónadas expresan el universo entero según su propio punto de vista, ¿se sigue entonces que cada una percibe los mismos acontecimientos universales que todas las demás? Pero si son *los mismos*, cada mónada contiene la totalidad del universo en su interior, y la definición completa de una mónada es el conjunto de todos sus predicados, ¿qué constituiría la individualidad de cada una de ellas? Y si los predicados universales no son *los mismos*, ¿cómo se puede responder a la objeción del solipsismo? Es decir, o bien expresan los mismos predicados y entonces no puede haber más de una sustancia; o bien no expresan los mismos predicados (unos sí, otros no) y entonces no pueden expresar el universo entero; o bien los predicados no son los mismos (se diferencian según la percepción de cada mónada) y entonces caemos en un solipsismo. Este problema deriva en otras preguntas: ¿qué necesidad tiene Leibniz de formular el concepto de *notio completa* y en qué consistiría, si todas las mónadas contienen los mismos predicados universales, a saber, todos? ¿Qué distinguiría a una sustancia de otra? Si se trata de sólo matices en su captación, ¿no habría sido más fácil aceptar la tesis de la existencia de una única sustancia y de infinitos modos de la misma? O, en términos generales, ¿puede decirse que la limitación en la percepción de una cosa la modifica de tal manera que puede distinguirse de ella misma cuando es captada por otra

mónada? ¿Son dos predicados o acontecimientos *distintos* según quien los enuncie?<sup>47</sup>

A nuestro parecer, es preciso atender a los matices en las formulaciones leibnizianas. Retomando el §14 del *Discurso de metafísica*,<sup>48</sup> citado anteriormente, las sustancias individuales son las diferentes visiones que Dios ha tenido del universo. Es, pues, *porque* existen perspectivas que hay individuos. Del uso de la técnica de la perspectiva cónica en el arte puede aprenderse cuán distintos nos resultan los objetos según el punto de vista del que son observados y cómo debe adecuarse la representación artística si se quiere dar cuenta de la perspectiva específica de un objeto en un lugar específico del espacio. De igual manera ocurre con las perspectivas del universo. Así como un objeto no se duplica al ser visto desde arriba o desde abajo, dos acontecimientos no difieren entre sí según la perspectiva. En esta línea sostiene Leibniz en su *Monadología*: “No es por el objeto, sino por la modificación del conocimiento del objeto por lo que las mónadas son limitadas. Todas se dirigen confusamente al infinito, al todo,

---

<sup>47</sup> Margarita Levin encuentra en la exposición de la auto-representación de la mónada desde la metáfora de la perspectiva el riesgo de una incoherencia en el sistema leibniziano. Estamos de acuerdo con ella en la dificultad de la comprensión de un universo que, en rigor metafísico, no consista más que en la inter-expresión de mónadas. Nos alejamos en la naturaleza del malestar de Levin: que las mónadas sólo tengan propiedades representacionales; rechazar de plano la concepción de un universo monista no-materialista sólo por su carácter contra-intuitivo da muestra de un prejuicio cartesiano profundo, que es igualmente discutible. Además, Levin no reconoce la función lingüística de la metáfora como figura simbólica y le exige al recurso leibniziano de la perspectiva artística que coincida punto a punto con el correlato del símil, lo cual contradice la idea misma de equivalencia metafórica. Por último, Levin parece desconocer la concepción leibniziana del espacio como relación y los múltiples usos de la metáfora del espejo, que aparece también en la *Monadología* pero puede rastrearse desde finales de la década de 1670, donde Leibniz habla de reflejos inter-especulares. Levin (1980), pp.221-228. Sobre la metáfora del espejo: cf. AA VI 1 464; Herrera Castillo (2012), pp.89-108.

<sup>48</sup> Cf. OFC 2 175-176 (AA VI 4 1550).

pero son limitadas y se distinguen por los grados de las percepciones distintas”.<sup>49</sup> De ahí se sigue que no hay tantos universos como sustancias sino uno mismo que es visto de distintas maneras; se trata de una apariencia: es *como si* hubiera tantos universos como sustancias. Antes bien, así como la anamorfosis logra construir imágenes distorsionadas de una imagen inicial pero que contienen dentro de sí la ley para su reconstrucción en la imagen correcta, las infinitas perspectivas monádicas se corresponden todas entre sí y cada una lo hace siguiendo sus propias leyes.<sup>50</sup>

Una no-correspondencia de todas las percepciones contradiría la sabiduría del autor y tampoco sería la solución más simple con los recursos mínimos, que es uno de los requisitos de la creación. Antes bien, todo está perfectamente regulado, nada hay sin razón y no hay nada que se dé por mero azar. Como sostiene Leibniz en *Discurso de metafísica*, §6, incluso si alguien dibujara al azar varios puntos sobre un papel, sería “posible encontrar una línea geométrica cuya noción sea constante y uniforme según una cierta regla, de suerte que esta línea pase por todos esos puntos y en el mismo orden en que la mano los había marcado”.<sup>51</sup> Eso es así porque Dios ha elegido el mundo más

---

<sup>49</sup> GP VI 617 (OFC 2 336, §60).

<sup>50</sup> AA VI 4 1550 (OFC 2 176, §14). En términos de Leibniz: “il est tres vray que les perceptions ou expressions de toutes les substances s’entreprennent, en sorte que chacun suivant avec soin certaines raisons ou loix qu’il a observées, se rencontre avec l’autre qui en fait autant [...]”.

<sup>51</sup> OFC 2 167 / AA VI 4 1538. El texto completo en Leibniz: “supongamos, por ejemplo que alguien dibuje al azar multitud de puntos sobre un papel, como hacen los que practican el ridículo arte de la geomancia. Sostengo que es posible encontrar una línea geométrica cuya noción sea constante y uniforme según una cierta regla, de suerte que esta línea pase por todos esos puntos y en el mismo orden en que la mano los había marcado. Y si alguien dibuja de un solo trazo una línea que resulte o bien recta, bien circular, o bien de otra naturaleza, es posible encontrar una noción, regla o ecuación común a todos los puntos de esa línea, en virtud de la cual deban producirse esos mismos cambios. Y, por ejemplo, no hay rostro alguno

perfecto para ser creado y tal es el que con el menor esfuerzo produce el mayor efecto. En ese universo nuestro, el más simple en hipótesis y rico en fenómenos, todo debe coincidir con todo en virtud de la armonía preestablecida, que no consiste en otra cosa que en la congregación de la multitud en la unidad, sin eliminar la particularidad de cada elemento de la multitud. En suma, como sostiene Leibniz en su *Théodicée*:

Es cierto que la misma cosa puede ser representada de distintas maneras; pero debe haber siempre una relación exacta entre la representación y la cosa y, por consiguiente, entre las diferentes representaciones de una misma cosa. Las proyecciones de perspectiva, que en el círculo vienen a ser secciones cónicas, hacen ver que un mismo círculo puede ser representado por una elipse, por una parábola, por una hipérbola y hasta por otro círculo y por una línea recta, y por un punto. Nada parece tan diferente, ni tan desemejante, como estas figuras; y, sin embargo, hay una relación exacta de cada punto con cada punto. De igual manera es necesario reconocer que cada alma se representa el universo según su punto de vista y mediante una relación que le es propia; pero en ella subsiste siempre una perfecta armonía. Y, al querer hacer representar Dios la solución de continuidad del cuerpo mediante un sentimiento agradable en el alma, no habría dejado de hacer que esta misma solución hubiera servido a alguna perfección en el cuerpo, al darle algún nuevo desempeño, como cuando nos descargamos de algún peso, o nos separamos de algún lugar. Pero esta clase de cuerpos organizados, aunque posibles, no se encuentran sobre nuestro globo, que carece, sin duda, de una infinidad de invenciones que Dios puede haber realizado en otros lugares; sin embargo, es suficiente que, a la vista del lugar que nuestra tierra ocupa en el universo, no se pueda hacer por ella más que lo que ha hecho Dios. Él usa lo mejor posible las leyes de la naturaleza que ha establecido, y (como ha reconocido también el señor Regis en el mismo

---

cuyo contorno no forme parte de una línea geométrica y no pueda proyectarse de un solo trazo mediante cierto movimiento reglado. Pero cuando una regla es muy compleja, lo que es conforme a ella pasa por irregular. De esta manera puede decirse que sea cual fuere el modo en que Dios hubiera creado el mundo, siempre habría sido regular y con un cierto orden general. Pero Dios ha elegido el más perfecto, es decir, aquél que es al mismo tiempo más simple en hipótesis y más rico en fenómenos, como podría serlo una línea geométrica cuya construcción fuera fácil y sus propiedades y efectos fueran muy admirables y de gran extensión".

pasaje) *las leyes que Dios ha establecido en la naturaleza son las más excelentes que es posible concebir*.<sup>52</sup>

Lo que está en juego con la idea de la perspectiva es la validez simultánea de dos tesis leibnizianas: la definición de la mónada como ser capaz de acción y de la acción monádica como expresión. De ahí que a la metáfora de la ciudad le sea necesaria la metáfora del espejo y viceversa. Si con la metáfora de la ciudad se presenta la idea del punto de vista, con la del espejo se subraya el aspecto representativo del conocimiento monádico. Como una suerte de espejo viviente, la mónada refleja, esto es, re-presenta el mundo tal y como se le presenta, esto es, como lo capta según su punto de vista. Si el término *representar* incluye en sí la idea de una puesta de la cosa ante sí – de la transformación del fenómeno en objeto –, la consideración de la mónada a la luz de la idea de la noción completa recuerda que todo conocimiento monádico no se trata más que de un *despliegue* de sus contenidos. Esta tensión entre la puesta-ante-sí objetivadora y el simultáneo desenvolvimiento-desde-sí<sup>53</sup> da cuenta de un aspecto central de la filosofía de Leibniz: la expresión en cuanto tal no puede pensarse en términos del *objectum*, pues no se encuentra fuera del sujeto pensante<sup>54</sup>. En este sentido, señala Michelangelo Ghio que la expresión o

---

<sup>52</sup> OFC 10 334; §357 (GP VI 327).

<sup>53</sup> Sobre la tensión entre el objeto como lo puesto-ante-sí y el objeto como despliegue interno, véase Herrera Castillo 92015), p.144 ss.

<sup>54</sup> Ghio (1979), p.118. A nuestro parecer, la necesidad de una clasificación de la filosofía leibniziana como bien idealista o realista es una reducción que no le hace justicia. La justificación de esta posición es, sin embargo, tema por sí suficiente para otro artículo.



representación leibniziana no equivale meramente a la *Vorstellung* moderna sino que recuerda, más bien, en términos de Giorgio Colli, al significado primitivo de un *haver aparecer de frente*.<sup>55</sup> La expresión leibniziana se trata de un desenvolvimiento de algo que está oculto dentro de sí y que la mónada *tenga* un punto de vista no quiere decir otra cosa que ella *consiste en* un punto de vista del universo, pues no hay nada que a la mónada no le provenga de su propio fondo y según sus propias leyes.<sup>56</sup> La oposición entre mónada y mundo es una abstracción artificial<sup>57</sup> que, psicologizando la metafísica, ignora una tesis puesta de antemano por Leibniz: la expresión desde un punto de vista constituye una sustancia del mundo. Justamente esto es lo que se sigue de la idea de la mónada como visión divina del mundo desde una perspectiva: que no hay mundo fuera de las mónadas y la consideración de las mismas en cuanto sujetos pensantes indica sólo uno de sus aspectos. Por eso Leibniz se aleja de la teoría cartesiana de las dos sustancias. Más que infinitivo, la mónada leibniziana es un gerundio: su ser es un *siendo*. Por eso nos parece más acertada la definición de la sustancia que Leibniz mismo ofrece en escritos de madurez como ser capaz de acción, siendo la acción la expresión y ésta una ley de la serie para todos los acontecimientos monádicos. La idea de la totalidad se mantiene, pero la serie, como una ecuación, incluye a la vez tanto un aspecto de totalidad, de completitud, como de movimiento. Una sustancia dinámica.

---

<sup>55</sup> Paráfrasis de Ghio (1979), p.119. La referencia de Ghio en este punto es: Colli (1969).

<sup>56</sup> Cf. AA II, 2, 259, 260, nota 131 (OFC 14, 140).

<sup>57</sup> Podríamos decir: un vicio kantiano.

### **Consideraciones finales**

El símil entre perspectiva pictórica y perspectiva metafísica es útil en la medida en la que con él se puede explicar la apariencia multifacética del mundo y, con él, la singularidad de cada mónada en tanto que visión particular del mismo. Esta visión no es un mero espejismo, pues, a la manera de la teoría de la perspectiva cónica, la visión corresponde al mundo y hay criterios que permiten establecer esta correspondencia de manera exacta. En el arte se trata de las herramientas geométricas para calcular la proyección de las ortogonales en el plano; en metafísica, el criterio es el de la armonía preestablecida, que a la vez sirve de garante para la correspondencia como de ley para la reunión del todo en la unidad (armonización de las sustancias). Así como en el punto de vista monádico se da una reunión de lo múltiple en lo uno, de acuerdo con la idea pictórica del cono visual, en el ojo se da la reunión de los infinitos rayos que se proyectan desde el objeto hacia el punto central. En este orden de ideas, puede resaltarse el componente de correspondencia atendida a leyes que se da en la expresión e inter-expresión monádica, lo que permitiría lecturas de la misma como función.<sup>58</sup>

Pero no ha de olvidarse que la mónada, si bien espejo del universo, es un espejo *viviente*, es decir, *expresante*. Así como un apego exagerado al modelo

---

<sup>58</sup> Para las lecturas de la expresión como correspondencia funcional, véase: a) En la línea de la expresión como una función en sentido de la matemática y lógica contemporáneas: Mugnai (1976), p.37; Kulstad (1977); Swoyer (1995); Debuiche (2009); sobre este debate: Esquisabel (2016). b) La expresión como función en sentido amplio de correspondencia regular: Cassirer (1922-1926), p.156 (original Ausgabe: 189); Rombach (19650 pp.299-394; Herrera Castillo (2015), cap. II.

geométrico puede producir imágenes que tampoco dan cuenta de nuestra experiencia visual (el problema de Leonardo), una explicación solo matemática de la perspectiva no puede dar cuenta de su riqueza metafísica. No debe ignorarse el hecho fundamental y la premisa inicial de la teoría metafísica de la perspectiva para Leibniz: estamos tratando con sustancias que, lejos de ser estáticas, están siempre percibiendo. La mera imagen matemática del mundo no es más que una radiografía suya: una fórmula matemática podrá expresar el orden de los acontecimientos, pero así como no hay ecuaciones suficientes para expresar la esencia de la experiencia, la fórmula no puede dar cuenta de la intensidad del acontecimiento mismo. Aquí se muestran los límites del modelo artístico-geométrico de la perspectiva para comprender el significado del término *perspectiva* en la metafísica de Leibniz. En la medida en la que ella es una relación de expresión, la expresión misma, en su polisemia y riqueza, escapa a dicho modelo.

Tomada como sustantivo, la expresión es, por una parte, la clase cuyos géneros son el pensamiento, la sensación animal y la percepción;<sup>59</sup> por otra parte, tiene también el carácter de una representación (también ella tomada como sustantivo) o de un símbolo. Tomada como una relación, la expresión comprende el carácter de una cierta analogía de tipo estructural o relación de semejanza, entabla una correspondencia entre respectos.<sup>60</sup> Es el mismo sentido

---

<sup>59</sup> AA II 2 231.10; A II 2 240.

<sup>60</sup> Cf. Mugnai (1976), p.54 para el carácter analógico de la relación entre cosa y palabra; 62-63, sobre la concepción leibniziana del lenguaje situado dentro de una teoría más general de la expresión.

en el que, de cierta manera, puede comprenderse la relación expresiva como funcional. Si en el plano ontológico constituye la acción y esencia de las mónadas, en el plano epistemológico consiste a la vez en su acceso *al mundo* como en la manera en la que se da dicho acceso; es en este sentido que la expresión se acerca a la perspectiva y, en cuanto la percepción del mundo consiste en un despliegue de significados, en cierto modo consistiría el proceso expresivo en una suerte de análisis. Y, sin embargo, esta cartografía de la expresión seguiría dejando por fuera el carácter dinámico fundamental de la mónada, su *siendo*. Quizá en esto radique un punto fundamental de la actualidad de Leibniz o, dicho de otro modo, de la pertinencia del pensamiento leibniziano en nuestro momento actual. La aproximación matematizante al mundo de la vida puede tener sus beneficios en la medida en que nos posibilita conocer científicamente los objetos, hacer pronósticos, explicar y predecir fenómenos naturales, construir cosas. Pero esta relación instrumental con la naturaleza y la consiguiente reducción de toda experiencia a su cuantificación científicista para su aprovechamiento, es insuficiente para dar cuenta de la variedad del fenómeno y niega uno de sus aspectos más importantes: el hecho de que todo mostrarse ocurre siempre de una determinada manera y en un cierto sentido, y que es, por así decirlo, limitado a sus aspectos. El abuso del modo objetualizante de acercamiento al mundo puede verse en la universalidad de la perspectiva por la que el mundo se reduce a una herramienta para su explotación. Quizá por la vía de la vuelta al sentido pre-objetualizador de la expresión como

desenvolvimiento podría pensarse, de la mano de Leibniz, otros tipos relación con el mundo más allá de lo instrumental.

### **Ediciones de los escritos de Leibniz**

LEIBNIZ, G.W. (1875). *Die philosophischen Schriften*. GERHARDT, C. I. (hrsg) 7 Bände, Berlin.

\_\_\_\_\_ (1923-), *Sämtliche Schriften und Briefe*. Herausgegeben von der Deutschen Akademie der Wissenschaften. Darmstadt: 1923; Leipzig: 1938; Berlin: 1950 y prosigue.

\_\_\_\_\_ (2007-). *Obras filosóficas y científicas*. Sociedad Española Leibniz (ed.) Juan Antonio NICOLÁS, J. (director). Granada: Comares.

### **REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

ALBERTI, L.B. (1996). *De la pintura*. México: Editorial de la Facultad de Ciencias de la UNAM.

ANDERSEN, K. (2007). *The Geometry of an Art*. Copenhagen: Springer.

BOEHM, G. (1969). *Studien zur Perspektivität*. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag.

BORSCHÉ, T. (2010). “Der ‘freie Spiegel’ des Cusanus“. En: BORSCHÉ und BOCKEN (eds.) *Kann das Denken malen?* Munich: Fink: 111-124.

BREDEKAMP, H. (2004). *Die Fenster der Monade. Gottfried Wilhelm Leibniz’ Theater der Natur und Kunst*. Berlin: Akademie Verlag.

BREGER, H. (1994), “Die Schönheit”, *Revue Internationale de Philosophie*, vol. 48, N°188, 2: 128-129.

CASSIRER, E. (1922-1926). *Gesamte Werke Hamburger Ausgabe*. RECKI, B. (hrsg.) Bd. 3: *Das Erkenntnisproblem in der Philosophie und Wissenschaft der Neueren Zeit* (=Bd. II).

COLLI, G. (1969). *Filosofia dell’espressione*. Milano: Adelphi.

DEBUICHE, V. (2009). “La notion d’expression et ses origines mathématiques”. *Studia Leibnitiana* XLI/1: 88-117.

\_\_\_\_\_ (2013). “Perspective in Leibniz’s invention of *Characteristica Geometrica*: The problema of Desargues’ influence”. *Historia Mathematica* 40: 359-385.

ESQUISABEL, O. M. (2016). “Perspectivism, Expression and Logic in Leibniz. A Foundational Essay”, en Wenchao Li; Beckmann, Ute; Erdner, Sven; Errulat, Esther-Maria; Herbst, Jürgen; Iwasinski, Helena y Noreik, Simona (comps.),

Vorträge des X. Internationalen Leibniz-Kongresses "Für unser Glück oder das Glück anderer". Hildesheim-Zürich-New York, Georg Olms, 2016, Band III, 73-87.

FIELD, J. V. (1996). "Introducción". En: ALBERTI, L. B. (1996).

GHIO, M. (1979). *Il concetto di espressione in Leibniz e nella tradizione platonico-cristiana*. Torino: Filosofia

HECHT, H. "Einleitung". En: AA VIII 1 xxix ss.

HEMPEL, E. (1953). "Nikolaus von Cues in seinen Beziehungen zur bildenden Kunst". *Berichte der sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig*, Bd. 100/3, Berlin.

HERRERA CASTILLO, L. E. (2012). "Funcionalidad y reflejo. Una nueva interpretación del concepto de expresión en G. W. Leibniz". *Diálogo filosófico*, 84: 89-108.

\_\_\_\_\_ (2015). *Curvas y espejos. El carácter funcional de la metafísica leibniziana*, Granada: Comares.

KAMBARTEL, W. (1989). "Perspektive, Perspektivismus, perspektivisch – II.". En: RITTER, J. y GRÜNDER, K. (eds.). *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Tomo 7. Basel: Schwabe & Co., AG Verlag.

KAULBACH, F. (1990). *Philosophie des Perspektivismus. 1. Teil: Wahrheit und Perspektive bei Kant, Hegel und Nietzsche*. Tübingen: Mohr Siebeck.

KERN, G. J., (1937). “Die Entwicklung der zentralperspektivischen Konstruktion in der europäischen Malerei”. *Forschungen und Fortschritte*: 13.

KÖNIG, G. (1989). “Perspektive, Perspektivismus, perspektivisch – I”. En: RITTER, J. y GRÜNDER, K. (eds.). *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Tomo 7, Basel: Schwabe & Co., AG Verlag

KULSTAD, M. (1977). “Leibniz’s Conception of Expression”. *Studia Leibnitiana* IX/1: 55-76.

LEVIN, M. (1980). “Leibniz’ Concept of Point of View”. En: *Studia Leibnitiana*, XII/2 (1980): 221-228.

MUGNAI, M. (1976). *Astrazione e Realtà. Saggio su Leibniz*. Milan, Feltrinelli.

NICOLÁS DE CUSA, *De visione Dei*. DIETLIND-DUPRÉ (ed.), f. 101v.; accesible en: <http://www.cusanus-portal.de/> (fecha de última consulta: 28.04.16).

ORIO DE MIGUEL, B. (2011). *Leibniz. Crítica de la razón simbólica*. Granada: Comares.



PANOFSKY, E. (1980). “Die Perspektive als Symbolische Form”. En: *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*. Berlin: Verlag Volker Spiess.

PAPE, H. (1994). “Über einen semantischen Zusammenhang von projektiver Geometrie und Ontologie in Leibniz’Begriff der Perspektive”. En: *Akten des VI. Internationalen Leibniz Kongreß*.

ROMBACH, H. (1965). *Substanz System Struktur. Die Hauptepochen der europäischen Geistesgeschichte*, Tomo 2. Munich – Friburgo: Alber.

RÜHLE, V. (2010). “Der Blick des Bildes”. En: T. BORSCHKE und BOCKEN, I. (eds.), *Kann das Denken malen?*. Munich: Fink.

SCHMID, G. (1999). *Illusionsräume* (Tesis doctoral), Berlin, en: <http://www.gabrieleschmid.de/>. Consultado en: 27.04.2016.

SWOYER, C. (1995). “Leibnizian Expression”. En: *Journal of the History of Philosophy*, XXXIII/1: 65-99.

E-mail: [laura.herreracastillo@yahoo.com](mailto:laura.herreracastillo@yahoo.com)