

## PRESENTACIÓN

En las grandes obras de la literatura los personajes viven en mundos en los que soportan todo y donde es posible infligirlo todo, procurando placer e instrucción, e informando y elevando la vida imaginaria del lector. La gran literatura nos instruye en la compleja decisión de saber qué honrar, qué despreciar, qué amar, qué odiar, porque en ella se habla de lo noble y lo ruin, de las alegrías y dolores de los humanos, los cuales están mucho más determinados por las opciones y decisiones que los accidentes que afligen a los demás animales. En la indagación del espíritu humano la literatura y el arte igualan y muchas veces superan a la reflexión filosófica. En este sentido, literatura, arte y filosofía se ven hermanados en la tarea de poner a prueba todo aserto sobre las diferentes dimensiones de la existencia humana y buscar constantemente medios para acercar algún esclarecimiento.

Los trabajos publicados en este número 28 de *Estudios de Filosofía* están particularmente interesados por las preguntas concernientes a la relación entre filosofía, arte, literatura y política: Jean Maurel reflexiona aquí sobre el origen del sentido de la democracia en la filosofía y la literatura. Kathia Hanza propone el tema de la metáfora de la sublimación para pensar la cercanía de Freud y Nietzsche. Jean Paul Margot considera los avatares de la reflexión sobre la noción moral del carácter desde Aristóteles a Foucault. Javier Domínguez desarrolla su interpretación de la crítica hegeliana al Romanticismo, citando como ejemplo privilegiado para sus análisis a la llamada escuela alemana de los Nazarenos. Por otro lado, bajo el título de **Lo imposible de presenciar** Jorge Mario Mejía ofrece una reflexión sobre el nocturno de Paul Celan *Du liegst*. Eufrasio Guzmán se pregunta por la relación de la literatura con la vida a propósito de la obra de Fernando Vallejo. Juan Pablo Pino analiza el estilo sentencioso del *Zarathustra* de Nietzsche. Finalmente, y sin apelación a la literatura o a las formas literarias, Ángela Uribe presenta sus reflexiones sobre el caso de los indígenas U'wa en Colombia. Estos trabajos ponen de manifiesto las razones por las cuales no se puede concebir la actividad del pensamiento sin la presencia en su horizonte de la idea de una sociedad libre de cualquier forma de dominio, violencia y resentimiento.

**Lucy Carrillo Castillo**  
Universidad de Antioquia  
Medellín, septiembre de 2003

# ACERCA DEL CARÁCTER

Jean-Paul Margot  
Universidad del Valle

**Resumen.** *Cuando, en el horizonte de un seminario truncado por la muerte sobre el artículo de Kant: Respuesta a la pregunta: ¿qué es la Ilustración?, Habermas plantea el problema de la modernidad en términos de la conciencia de la discontinuidad del tiempo, Foucault lo hace en términos de êthos, reanudando así una vieja tradición que se enraiza en Aristóteles y Teofrasto, y que culmina, de alguna manera, en La Bruyère.*

**Palabras claves:** *carácter, êthos, Foucault, Aristóteles, Teofrasto, La Bruyère.*

## ON CHARACTER

**Summary.** *In a seminar on Kant's article Answer to the question: what is Enlightenment?, Habermas puts the problem of modernity in terms of consciousness of the discontinuity of time whereas Foucault does so in terms of êthos, thus resuming a long tradition rooted in Aristotle and Theophrastus that ends, in a way, with La Bruyère.*

**Key words:** *character, êthos, Foucault, Aristotle, Theophrastus, La Bruyère.*

*Quiconque n'a pas de caractère n'est pas un homme, c'est une chose  
Chamfort, Maximes et pensées*

*Un caractère bien fade est celui de n'en avoir aucun  
Jean de La Bruyère, Les Caractères*

A partir de esta "otra división (*séparation*)", que es el efecto producido por la voluntad expresada en 1978 de volver a fundar sobre unas bases enteramente nuevas "la manera de dividir lo verdadero y lo falso y la manera de gobernarse a sí mismo y a los demás",<sup>1</sup> Foucault muestra cómo las nociones de poder, de estado y de sociedad civil resultan inadecuadas para pensar la modernidad. La definición de la "espiritualidad política" anuncia un trabajo histórico-filosófico, que contrasta con el "discurso esencialmente histórico-filosófico" de la época de *Vigilar y castigar*, en el que el hilo director ya no es la noción de poder, tan insistente hasta entonces, sino la noción de "gobierno", de "arte de

---

1 FOUCAULT, M. *Table ronde avec A. Farge, A. Fontana, J. Léonard, M. Perrot, et al., du 20 mai 1978*, en: *L'impossible prison*. Paris: Le Seuil, 1980, p. 51.

gobernar". En el curso que dictara durante el año 1977-1978 sobre *Seguridad, territorio y población*, afirma: "Lo que es importante para la modernidad, es decir, para nuestro presente, no es tanto la estatalización de la sociedad cuanto la 'gubernamentalización' del Estado".<sup>2</sup> Además, no sólo anuncia "una modificación de la relación entre gobernantes y gobernados"<sup>3</sup> sino también otra manera de "gobernarse a sí mismo" que conduce a una profunda reorganización del proyecto inicial de la *Historia de la sexualidad* (1976) en torno al estudio de la formación, durante la Antigüedad, de una "hermenéutica de sí mismo", y del desarrollo de unas técnicas de la existencia o, más bien, de "una estética de la existencia" concebida como ese deseo de hacer de la vida una obra de arte.<sup>4</sup> Síntoma de la contradicción insuperable que encierra el ejercicio de la filosofía como práctica de la historia efectiva, anuncia igualmente la urgente necesidad de someter a prueba las relaciones entre historiadores y filósofos. Bien vale la pena recordar el último párrafo del postfacio de *La imposible prisión*, libro publicado en 1980, en el que Foucault indica lo que espera de esta gran investigación acerca de la *Aufklärung*, y de la relación extremadamente rica y compleja que Europa mantiene a lo largo de los siglos XIX y XX con este "acontecimiento" sobre el cual Kant y Mendelssohn se interrogaban en 1784: "Podría ser un trabajo 'histórico-filosófico' interesante. En él, las relaciones entre historiadores y filósofos podrían ser 'sometidas a prueba (*épreuves*)'".<sup>5</sup> Pese a su intención manifiesta de invertir los valores tradicionales de la inteligibilidad histórica del presente y de exorcizar la quimera del origen para poner fin al mito de las grandes filosofías de la historia, las de Hegel y de Marx, y purificarlas de cualquier trascendencia o de cualquier referencia a una naturaleza, el filósofo-genealogista elabora en la década de los años setenta un discurso histórico-filosófico "oscuramente crítico e intensamente mítico": una forma metafísica de historia que reintroduce —y supone siempre— el punto de vista suprahistórico y "heroiza" el presente. Con el descubrimiento mitológico, a nuestro juicio, de lo político, que convierte el análisis de las relaciones de poder en nuestra sociedad en el principio de inteligibilidad de la "historia del presente", de nuestra identidad o modernidad, la genealogía todavía desempeña el rol de una filosofía de las filosofías, como lo quería en el siglo XIX un historicismo que tendía a conferir a la historia el papel legislador y crítico de la filosofía.

---

2 **La gubernamentalidad** (curso inédito en el *Collège de France*, el 10 de febrero de 1978; editado y traducido al italiano por P. Pasquino y publicado en la revista *Aut Aut*, No. 167-168, septiembre-diciembre de 1978, p. 12-29), en: FOUCAULT, M. *et al.* *Los espacios de poder*. Madrid: La piqueta, 1981, p. 25.

3 FOUCAULT, M. **Est-il important de penser?** (Entretien avec Didier Eribon), en: *Libération*, 30-31, mai 1981, p. 21.

4 Véanse, *L'usage des plaisirs* y *Le souci de soi*, (Paris: Gallimard, 1984).

5 FOUCAULT, M. *L'impossible prison*. *Op. cit.*, p. 318. Sobre el "debate" entre Habermas y Foucault, el lector puede consultar de Habermas: **Una flecha en el corazón del presente: acerca de la lectura de Foucault de ¿Qué es la Ilustración?** (1980) y los capítulos 9 y 10 de *El discurso filosófico de la modernidad* (1985). Para una visión más amplia del debate, véase: *Critique and Power. Recasting the Habermas/Foucault Debate*. Edited and with an introduction by Michael Kelly, Cambridge, Massachusetts and London: The MIT Press, 1994.

En 1784, Kant se propone responder a la pregunta: “¿Qué es la Ilustración?”. Lo que le interesa a Foucault rescatar de esta “Respuesta” es la causa (*Ursache*) de esa “condición de menor” de la que el hombre mismo es “culpable (*aus seiner —vb. gr., “die Ausgang”—selbstverschuldeten Unmündigkeit*). Ahora bien, esta causa, o culpabilidad, que traduce el término alemán “*die Schuld*”, no radica en una “falta de entendimiento (*am Mangel des Verstandes*)”, sino en la falta de **decisión** (*Entschliessung*) y de “valor (*Mut*)” para servirse de él con independencia (*ohne Leitung*), sin la dirección de otro. Sabemos muy bien que la divisa de la Ilustración está contenida en la famosa expresión de Kant: “*¡Sapere aude!*”. Sin embargo, esta afirmación: “*¡Ten valor de servirte de tu propio entendimiento!*”<sup>6</sup> es una respuesta apresurada e incompleta a la pregunta que nos ocupa. No se trata de reactivar una filosofía crítica, cuya necesidad está vinculada a la presencia de un “hay conocimiento”, que se ofrece como reafirmación de una analítica postmoderna de la verdad en general, ni tampoco de repetir el intento malogrado de hallar la necesidad de la crítica, y su posibilidad, en la presencia, de raíz nietzscheana, de un “hay lenguaje”. Se trata de **decidirse** por un pensamiento “crítico” que toma la forma de lo que M. Foucault llamaba en 1983, precisamente en su interpretación del texto de Kant, una “ontología del presente”, “una ontología de nosotros mismos, una ontología de la actualidad”.<sup>7</sup> Si bien inscrito en la tradición crítica fundada por Kant, que plantea la cuestión de las condiciones formales bajo las cuales un conocimiento verdadero es posible, el problema, hoy en día, sólo puede llegar a una solución en otra tradición crítica, igualmente fundada por Kant, la que pregunta: **¿cuál es el campo actual de nuestras experiencias posibles?** Es a partir de esta pregunta que las verdaderas **decisiones** acerca de lo que determina la posición de nuestra modernidad van a ser tomadas; decisiones que son otras tantas rupturas en las que queda abolido definitivamente el lazo del hombre moderno con su conciencia de la discontinuidad del tiempo, con la concepción tradicional de la modernidad expresada en la conciencia de la discontinuidad del tiempo. De lo que se trata, pues, con esta actitud, o *éthos*, es de emanciparse del gran supuesto de la “época moderna”, que consiste en dar por supuesto que las rupturas del **presente** sólo se pueden pensar volviéndolas indefinidamente accesibles a nuevos **discursos** abiertos a la tarea permanente asignada desde Hegel a la filosofía de pensar su época para lograr por fin transformarla. Si la filosofía es, como la definiera Hegel, “el pensamiento de su época”, tiene que reflexionar nuestra situación haciéndole frente por referencia al debate actual sobre la llamada postmodernidad; pero hoy podemos pensar que la cuestión de la

6 KANT, Immanuel. **Respuesta a la pregunta: ¿Qué es la Ilustración?** (*Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?*), en: *Argumentos*, Bogotá, 1986, Nos. 14/15/16/17, traducción de Rubén Jaramillo V., p. 28-29. *Kants Werke*. Berlin: Walter de Gruyter & Co., 1968, Band VIII, 35. Dos años después, en 1786, Kant escribe en: *Was heisst: sich im Denken orientiren?*: “Pensar por sí mismo significa buscar en sí mismo (es decir, en su propia razón [*in seiner eigenen Vernunft*]) la suprema piedra de toque de la verdad; y la máxima de pensar por sí mismo en cualquier circunstancia es la *Aufklärung* (*und die Maxime, jederzeit selbst zu denken, ist die Aufklärung*)”. *Kants Werke*. Berlin: Walter de Gruyter & Co., 1968, Band VIII, 146-147.

7 FOUCAULT, M. **Qu'est-ce que les Lumières?** (Extracto del primer curso del año de 1984 en el Collège de France —5 de enero— donde Foucault interpreta el texto de I. Kant: *Was ist Aufklärung?*), en: *Magazine littéraire*, n.º 207, mai 1984, p. 35-39. *Dits et écrits*. Paris: Gallimard, 1994, Tomo IV, p. 687-688.

filosofía ya no es la cuestión de ese presente que somos nosotros mismos. Desde luego, la importancia decisiva del tema del presente para el pensamiento que intenta determinar su situación se vislumbraba en los albores de la “época moderna”; sólo que, si bien iniciado en la tradición decimonónica de la tarea asignada a la filosofía por Hegel de “aprehender su tiempo en pensamientos”,<sup>8</sup> el debate actual se ha transformado en una cuestión **ético-estética** que encuentra la posibilidad misma de la formulación del problema de la “modernidad” en la denuncia de la solemnidad con la que el discurso filosófico, desde Hegel, reflexiona su propio tiempo. Es en la perspectiva abierta por un nuevo análisis del presente, que exige reconocer y asumir, con todo lo que contiene y sugiere, que el tiempo en que vivimos hoy no es el único, ni el fundamental, ni el punto de ruptura en la historia donde y cuando todo está terminado y comenzado de nuevo, que tiene sentido el término “postmoderno”, o sea, que cabe hablar de postmodernidad. Ahora, para poder hablar de postmodernidad es preciso adoptar otra actitud frente a la modernidad, es decir, liberarse definitivamente de aquella manera de considerarla como el intento de pensar la totalidad, y en la que la descripción de lo “real” tiene un valor prescriptivo cuyo fin no es otro que la legitimación del presente a través de su heroización. Pero la amplitud de la liquidación nietzscheana resulta ser tan grande que el intento de superar la exégesis de la modernidad introducida por Hegel ha supuesto una recaída en la *epistème* decimonónica. Entendida la crítica hegeliana a la *Aufklärung* como la posibilidad de acceder al “más alto nivel de abstracción” correspondiente a la complejidad de la experiencia moderna, la crítica nietzscheana a la misma se expresa en la intención de mostrar la lógica mistificante de la autoconciencia, su incapacidad de resolver efectivamente las contradicciones de lo real —es decir, de resolver las exigencias contradictorias de la modernidad—, al tiempo que el carácter ilusorio de las síntesis que realiza, identificando así los elementos que permanecen irreductibles al orden de sus supuestos y al sistema de sus garantías, y abriendo el experimento nihilista. Las consecuencias que de él se derivan, respecto a la validación del discurso idealista de la modernidad, ciertamente nos permiten advertir otra aproximación a la problemática de la modernidad que afecta principalmente a las estructuras teóricas fundamentales de la tradición filosófica moderna, en tanto que posibilitaron la construcción del orden decimonónico del saber. Estas consecuencias dejan, sin embargo, incólume el esquema de la filosofía de la historia. En la perspectiva revelada por la “espiritualidad política” y la gran investigación sobre nuestro más “actual pasado”, para utilizar una expresión de G. Canguilhem, la tarea de la filosofía sigue siendo la de diagnosticar la naturaleza del presente.<sup>9</sup> Pero la función crítica de esta forma de análisis, que Foucault retrotrae a la

---

8 La filosofía es “su tiempo aprehendido en pensamientos (*ihre Zeit in Gedanken errfasst*)”. HEGEL, G.W.F. *Principios de la filosofía del derecho*. Barcelona: Edhasa, 1988, Prefacio, p. 52; *Grundlinien der Philosophie des Rechts*. Stuttgart: Philipp Reclam Jun., 1970, Vorrede, p. 58.

9 Véase *Conversazione con Michel Foucault*, en: CARUSO, P. *Conversazioni con Claude Lévi-Strauss, Michel Foucault, Jacques Lacan*. Milán: Mursia, 1969, p. 91-131, donde Foucault retrotrae a Nietzsche la misión de la filosofía de “diagnosticar el presente” y su tarea entendida como “la labor de excavación bajo nuestros pies”.

pregunta kantiana: *Was ist Aufklärung?*.<sup>10</sup> y no a Nietzsche como en las décadas del sesenta y el setenta, ya no consiste en una simple caracterización de lo que somos, en la que la cuestión de la filosofía es la cuestión de este presente que es nosotros mismos, sino que es el intento de entender, siguiendo las “líneas de fragilidad” en el presente, por qué y cómo lo-que-es podría dejar de ser lo-que-es, donde la filosofía describe la naturaleza del presente y de “nosotros en el presente”.

La aparición, hacia 1978, del campo (*domaine*) de la experiencia que es “la conducta individual” y los efectos que produce la gran investigación histórica en el “trabajo histórico-filosófico” pone al descubierto un nuevo tipo de pregunta en la filosofía moderna y contemporánea, otro modo de interrogación crítica: se trata de “una ontología de nosotros mismos” en el presente, de un *êthos* o “crítica permanente de nuestra era histórica”<sup>11</sup> donde la descripción de lo real no tiene nunca un valor prescriptivo.

Refiriéndome al texto de Kant —dice Foucault— me pregunto si no se puede considerar la modernidad más como una actitud que como un periodo de la historia. Por actitud, quiero decir un modo de relación con respecto a la actualidad; una elección voluntaria hecha por algunos; en últimas, una manera de pensar y de sentir, una manera también de actuar que, al mismo tiempo, señala una pertenencia y se presenta como una tarea. Un poco, sin duda, como lo que los Griegos llamaban un *êthos*. Por consiguiente, más que querer distinguir el “periodo moderno”, creo que convendría mejor buscar cómo la actitud de modernidad, desde que se formó, se ha encontrado en lucha con actitudes de “contra-modernidad”.<sup>12</sup>

Por ello, la filosofía no recurre a la historia sino en la medida en que ésta muestra que lo-que-es no siempre ha sido y “abre el espacio de libertad entendido como un espacio de libertad concreta, es decir, de posible transformación”<sup>13</sup> de uno mismo, que lleva a una **ética del pensamiento libre**. Al fin emancipada de la sacralización de lo social como única instancia de lo real, la crítica consiste ahora en desocultar algo tan esencial en la vida humana y en las relaciones humanas que se esconde a menudo, pero anima siempre las conductas cotidianas: el **pensamiento**. Trabajo del pensamiento sobre sí mismo, la **crítica** muestra que las cosas no son tan evidentes como se cree, hace que lo que damos por sentado deje de serlo, y es absolutamente indispensable para cualquier transformación. En efecto, una **transformación** que permanecería en el mismo modo de pensamiento, que no sería más que una cierta manera de ajustar mejor el mismo pensamiento a la realidad de las cosas, sólo sería una transformación superficial. En cambio, a partir del momento en que ya

---

10 Véase, por ejemplo, FOUCAULT, M. *Structuralism and post-structuralism* (Entrevista con G. Raulet), en: *Telos*, n.º 55, vol. 16, primavera, p. 206.

11 FOUCAULT, M. *Qu'est-ce que les Lumières?* *Art. cit.*; y *What is Enlightenment?* (Traducción por Catherine Porter), en: *The Foucault Reader*. Edited by Paul Rabinow, New York: Pantheon Books, 1984, p. 42.

12 FOUCAULT, M. *What is Enlightenment?* *Art. cit.*, p. 39.

13 FOUCAULT, M. *Structuralism and post-structuralism*. *Art. cit.*, p. 206.

no es posible pensar las cosas como se las piensa, la transformación se vuelve urgente y los cambios en los modos de pensamiento, es decir, en los modos de acción, se inscriben profundamente en lo real. Criticar, en la década de los años ochenta, es poner al descubierto el pensamiento que anima los modos de comportamientos y de instituciones, y decide acerca de nuestras luchas, pero también impone sus propios límites a la función crítica de diagnosticar la naturaleza del presente, deduciendo de la simple caracterización de lo que somos lo que no podemos decir, pensar y hacer. En los años ochenta el **criticismo** consiste en analizar y reflexionar sobre los límites: es una experiencia filosófica en la cual la crítica de lo que somos es, al mismo tiempo, el análisis histórico de los límites que nos son impuestos, y una actitud práctica que ve en el trabajo del pensamiento sobre sí mismo la posibilidad de ir más allá de estos límites. Lo esencial del trabajo histórico-filosófico consiste en “transformar la crítica hecha en términos de limitación necesaria (*conducted in the form of necessary limitation*) en una crítica práctica que toma la forma de una posible transgresión” y “da forma a nuestra impaciencia por la libertad (*giving form to our impatience for liberty*)”.<sup>14</sup> Ahora, la libertad, para Foucault, no es ni liberación, ni proceso de emancipación orientado hacia un fin, ni descubrimiento de una nueva verdad o de una nueva autenticidad: no es, ni siquiera, el atributo de cada individuo o licencia individual dada a todos. “Ética del intelectual”, que Foucault formula como la capacidad permanente de “desprenderse de sí mismo”,<sup>15</sup> de repensar constantemente la verdad de su reflexión y de su ser, la libertad es la exigencia de transformarse a sí mismo en el pensamiento como en la vida. Es la ética de una **modernidad** entendida no como Habermas, como conciencia de la discontinuidad del tiempo, como la conciencia de una época que, frente al pasado, se comprende a sí misma como resultado de la transición de lo antiguo a lo nuevo, sino como “una actitud”,<sup>16</sup> un **êthos filosófico** que consiste en una crítica permanente de lo que decimos, pensamos y hacemos, a través de una ontología histórica de nosotros mismos en el presente. **La modernidad, en la década de los ochenta, es la ética del pensamiento libre:** “Ser a la vez un universitario y un intelectual es tratar de hacer jugar un tipo de saber y de análisis que es enseñado y recibido en la universidad, con el fin de modificar no solamente el pensamiento de los demás, sino también el suyo propio. Este trabajo de modificación de su propio pensamiento y del pensamiento de los demás es, me parece —escribe Michel Foucault en 1984—, la razón de ser de los intelectuales”.<sup>17</sup> Impugnación sin fin y sin tregua de la experiencia constituida, y de esta forma contemporánea del optimismo que consiste en decir: de todas formas, esto no podía ser mejor, la libertad es el motor del “escepticismo” foucaultiano.<sup>18</sup> Transformación de uno

---

14 FOUCAULT, M. **What is Enlightenment?** *Art. cit.*, p. 45 y 50.

15 FOUCAULT, M. **Le souci de la vérité** (Entretien avec François Ewald), en: *Magazine littéraire*, n.º 207, mai 1984, p. 22.

16 FOUCAULT, M. **What is Enlightenment?** *Art. cit.*, p. 39.

17 FOUCAULT, M. **Le souci de la vérité.** *Art. cit.*, p. 22.

18 FOUCAULT, M. **Le retour de la morale** (Entretien avec Gilles Barbedette et André Scala, 29 mai 1984), en: *Les nouvelles littéraires*, 28 juin-5 juillet 1984, p. 41.

mismo por uno mismo, el *êthos* filosófico es una estética de la existencia y no una estética del objeto, una manera de pensar más radicalmente la experiencia filosófica en términos de lo que se podría llamar “esteticismo”.<sup>19</sup> A título de ilustración moderna de este trabajo sobre sí mismo, Foucault evoca “el ascetismo del dandy que hace de su cuerpo, de su conducta, de sus sentimientos y de sus pasiones, de su existencia misma, una obra de arte”.<sup>20</sup> De hecho, a semejanza de Baudelaire, la modernidad foucaultiana es un ejercicio en el cual una extrema atención a lo que es real es confrontada con una práctica de la libertad que, al mismo tiempo, respeta y viola esta realidad. De Baudelaire Foucault toma la “heroización” irónica de la vida moderna y de su belleza —“La belleza absoluta y eterna no existe o, más bien, no es más que una abstracción desnataada (*écrémée*) en la superficie general de las diversas bellezas. El elemento particular de cada belleza viene de las pasiones, y como tenemos nuestras pasiones, tenemos nuestra belleza”— y la actitud de la modernidad tan magistralmente expuesta en *El pintor de la vida moderna*:

Así va, corre, busca. ¿Qué busca? De seguro que este hombre, tal como lo he dibujado, este solitario dotado de una imaginación activa, moviéndose siempre de un extremo a otro del **gran desierto de los hombres**, tiene una meta más elevada que la del simple paseante (*flâneur*), un designio más general, diferente del placer fugitivo de la circunstancia. Busca ese algo que se nos permitirá llamar **modernidad**, pues no encuentro palabra más adecuada para expresar la idea en cuestión. Se trata, para él, de extraer de la moda lo que pueda contener de poético dentro de lo histórico, de extraer lo eterno de lo transitorio... La modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable.<sup>21</sup>

Pero, esta palabra “modernidad”, que Baudelaire contribuyó a incorporar en el léxico de la lengua francesa dice no sólo para Foucault ese intento de “comprender el carácter de la belleza presente” y de transformar la realidad, sino también, y sobre todo, de transformar nuestra propia realidad.

Durante la segunda hora de su clase del 10 de febrero de 1982 en el Colegio de Francia, Foucault recuerda que el problema que quería plantear este año —y, retrospectivamente, en toda su obra, pero que ahora, a partir de los volúmenes dos y tres de su *Historia de la sexualidad*, quería plantear de otra manera— es “¿cómo se ligan y

---

19 FOUCAULT, M. *An interview by Stephen Riggins*, en: *Ethos* 1, n.º 2 (otoño, 1983), p. 8. Entrevista realizada en Toronto el 22 de junio de 1982. Para Baudelaire, Barbey d'Aurevilly, Théophile Gautier, Mallarmé y otros escritores franceses del siglo XIX, dandismo y escritura participaban de una misma voluntad de ser estético. Véase, LEMAIRE, M. *Le dandysme de Baudelaire à Mallarmé*. Montreal: Les Presses de l'Université de Montréal / Paris: Éditions Klincksieck, 1978.

20 FOUCAULT, M. *What is Enlightenment?* *Art. cit.*, p. 41-42.

21 Respectivamente. *De l'héroïsme de la vie moderne* (Salón de 1846) y *Le peintre de la vie moderne*, en: BAUDELAIRE. *Oeuvres complètes*. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris: Gallimard, Bibliothèque de la pléiade, II, 1976, p. 493-496 y 694-695. Sobre la historia de la palabra “modernidad”, véase *ibid.* p. 1418-1420. Utilizamos la traducción de Álvaro Rodríguez Torres de *El pintor de la vida moderna*. Bogotá: El Áncora Editores, 1995, p. 43-44.



articulan uno al otro decir veraz y gobernar (a sí mismo y a los otros)?”<sup>22</sup> Se trata de plantear “esta cuestión de la relación entre el decir veraz y el gobierno del sujeto en el pensamiento antiguo, aun antes del Cristianismo. Querría plantearla también, dice, con la forma y en el marco de la constitución de una relación de sí consigo, para mostrar que, en esa relación de sí consigo, pudo formarse cierto tipo de experiencia de sí que es, me parece, característica de la experiencia occidental”.<sup>23</sup> Para ello acude a una serie de textos de la época helenística y romana. Teniendo en cuenta el propósito de este artículo, me limitaré a presentar y comentar lo que él dice de los cínicos, dejando de lado a los epicúreos y a los estoicos, de quienes habla en la clase siguiente, no por una elección arbitraria o una preferencia caprichosa, sino porque el análisis que hace de un texto del filósofo cínico Demetrio citado por Séneca en el libro VII de *De beneficiis* lleva a Foucault al tema que nos interesa, el del carácter. Su argumento fundamental es que la distinción que opera Demetrio entre los conocimientos útiles y los conocimientos inútiles no tiene que ver con el contenido sino con la forma de saber. No se trata de oponer el conocimiento útil de lo que uno es, de lo que se llamará en la espiritualidad cristiana, *arcana conscientiae* (los secretos de la conciencia), al conocimiento inútil de las cosas exteriores. Demetrio opone dos modos de saber, un saber de las cosas por las causas y que las hace inútiles, y “un modo de saber relacional” en el cual lo que importa es la relación entre las cosas del mundo por una parte y nosotros por la otra. Además, una vez que poseemos estos conocimientos de las relaciones del sujeto con todo lo que lo rodea, “el modo de ser del sujeto se transforma”.<sup>24</sup> En Demetrio, Foucault halla lo que le parece ser característico de la experiencia occidental o, de manera más precisa, halla en ese modo de saber relacional capaz de transformar al sujeto humano “(...) un rasgo general en toda esta ética del saber y la verdad que vamos a reencontrar en las otras escuelas filosóficas, a saber, que lo que se descarta, el punto de distinción, la frontera establecida, no implica, digámoslo otra vez, diferenciar entre cosas del mundo y cosas de la naturaleza humana: es una distinción en el modo de saber y la manera como aquello que conocemos, sobre los dioses, los hombres, el mundo, va a poder tener efecto sobre la naturaleza; quiero decir: sobre la manera de actuar, el *êthos* del sujeto”.<sup>25</sup>

La noción moral de carácter<sup>26</sup> juega un papel esencial en la filosofía antigua, y quisiéramos mostrar ahora, por un lado, que la elaboración filosófica de la noción de *êthos*

---

22 FOUCAULT, M. *L'herméneutique du sujet. Cours au Collège de France. 1981-1982*. Paris: Gallimard/Seuil 2001, p. 220. (*La hermenéutica del sujeto. México et alia: Fondo de Cultura Económica, 2002*).

23 *Ibid.*, p. 220-221.

24 *Ibid.*, p. 221-227.

25 *Ibid.*, p. 227: “Los griegos tenían una palabra que encontramos en Plutarco y también en Dionisio de Halicarnaso, que es una palabra muy interesante. La encontramos con la forma del sustantivo, el verbo y el adjetivo. Es la expresión o la serie de expresiones, de palabras: *êthopoiein*, *êthopoiia*, *êthopoiios*.... Conservemos, si quieren, el sentido que encontramos en Plutarco, es decir: hacer el *êthos*, formar el *êthos* (*êthopoiein*); capaz de formar el *êthos* (*êthopoiios*); formación del *êthos* (*êthopoiia*)”.

26 La palabra griega *χαρακτήρ* designa la misma cosa, una huella, un signo distintivo que permite distinguir una realidad de todas las demás. Según Elisa Ruiz García, “el término griego *kharaktér* servía

se debe a Aristóteles y, por otro lado, que de Teofrasto hasta La Bruyère, en el siglo XVII, esta noción tendrá una fortuna considerable. Es bien conocida la etimología que el Estagirita propone de la virtud moral<sup>27</sup> al inicio del segundo libro de su *Ética Nicomaquea*: a diferencia de la virtud intelectual (διανοητική) que nace y crece, en gran medida de la enseñanza (ἐκ διδασκαλίας), y por ello necesita de experiencia y tiempo, “la virtud moral (*scil.*, la del carácter) procede de la costumbre (ἐξ ἔθους), de la cual ha tomado su nombre (ἠθική) por una ligera modificación de la palabra ἔθος (costumbre)”.<sup>28</sup> Así, el término ético (*ethikós*) procedería de *êthos*, “carácter”, que a su vez Aristóteles relaciona con *éthos*, “hábito o costumbre”. Al margen del parentesco lingüístico que existe entre las dos voces, o de que se trata aquí de dos etimologías que son ingeniosos ejercicios de paronomasia, es innegable la relación que existe entre la costumbre y el carácter, es decir, toda disposición de carácter procede de la costumbre. Un texto paralelo de la *Ética Eudemia* resulta al respecto muy esclarecedor:

Está claro, pues, que la virtud moral (ἠθική ἀρετή) tiene que ver con placeres y dolores. El carácter moral (τὸ ἦθος) (*êthos*) se desarrolla, como su nombre lo indica, por obra de la costumbre (ἀπὸ ἔθους ἔχει) (*éthos*) y el hábito se forma en nosotros por la dirección que un hábito no innato nos imprime para movernos reiteradamente en cierto sentido, donde acaba por ser operativo (ἐνεργητικόν); lo cual no vemos en los seres inanimados, donde aunque arrojáramos mil y mil veces una piedra a lo alto, no lo hará ella jamás sin la fuerza que la impele. Quede sentado, pues, que el carácter moral (τὸ ἦθος), relativamente a la razón que debe mandar, será la cualidad de aquella parte del alma que, aun siendo

---

originalmente para designar el instrumento que deja una huella o graba, por ejemplo, el troquel y, también, el efecto de esta acción, esto es, la impronta marcadora. El uso metafórico del vocablo lo llevó a significar ‘señal’, ‘distintivo’. Probablemente bajo esta acepción lo utilizó Teofrasto, quien, tal vez, introdujo la novedad de aplicarlo al alma humana”, en: *Caracteres*. Introducción, traducción y notas de Elisa Ruiz García, Madrid: Planeta DeAgostini, 1995, p. 32.

27 Durante mucho tiempo el término *areté* (ἀρετή), que solemos traducir por “virtud”, ha significado, con respecto a cualquier orden de realidad o de actividad, “una disposición permanente para producir ciertos efectos, una perfección cualitativa definida y especial, una excelencia profunda con relación a lo que está en cuestión...” L. Robin señala que la clasificación de estas “excelencias” corresponde probablemente a los Sofistas e incidirá en los estudios de caracteres que encontramos en el libro II de la *Retórica* de Aristóteles o en los *Caracteres* de Teofrasto (*La morale antique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1963 (1938), p. 72-73 y 140). En *La fragilidad del bien. Fortuna y ética en la tragedia y la filosofía griega* (*The fragility of goodness. Luck and ethics in Greek tragedy and philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986), Martha C. Nussbaum aclara que “(...) como mínimo, la excelencia (*areté*) comprende, por una parte, lo que Aristóteles llama las ‘excelencias del carácter’ (conjunto no equivalente a las ‘virtudes morales’, pese a que ésta sea la traducción más común —*cfr.* el capítulo 11—) y, por otra, lo que el filósofo de Estagira denominaría las ‘excelencias del intelecto’” (Madrid: Visor, p. 33, nota 11). Aclaremos que cuando Aristóteles define la *eudaimonia* —felicidad— como lo que “consiste en la actividad acorde con la/s excelencia/s” (M. Nussbaum, *loc. cit.*), lo hace en el contexto del texto fundamental al que se refiere Nussbaum sin citar la fuente, y que aparece al final del libro I de la *Ética Nicomaquea*, 1103a3-11: las virtudes morales (ἠθικαὶ ἀρεταί) [las virtudes éticas], son las que tienen como objeto los actos de la vida práctica: justicia, magnanimidad, liberalidad, valor, amistad; las virtudes intelectuales (διανοητικαὶ ἀρεταί) son las que tienen como objeto el saber y la contemplación.

28 ARISTOTLE. *The Nicomachean Ethics*. With an English translation by H. Rackham, Cambridge/London: Loeb Classical Library, 1982. III, 1103a, 17-18.

irracional, es capaz de obedecer a la razón, y digamos en seguida con respecto a qué parte del alma nuestros caracteres son tales o cuales. Pues será en función de las facultades pasionales, por cuya virtud dicese de los hombres que son capaces de tales o cuales pasiones, y también con referencia a los hábitos, de acuerdo con los cuales y siempre con respecto a las pasiones, reciben los hombres tal o cual denominación según que las comparten de cierta manera o que, por el contrario, son apáticos.<sup>29</sup>

La virtud moral no es innata y no tiene el carácter de necesidad que tienen las leyes físicas: ella es una elaboración consciente que exige nuestra constante participación. Ello no quiere decir que la virtud pueda realizarse “contrariamente a la naturaleza (παρὰ φύσιν)”: es preciso que exista una disposición natural que las costumbres perfeccionarán en nosotros:

Algunos creen que los hombres llegan a ser buenos por naturaleza, otros por el hábito, otros por la enseñanza. Ahora bien, está claro que la parte de la naturaleza no está en nuestras manos, sino que está presente en aquellos que son verdaderamente afortunados por alguna causa divina. El razonamiento y la enseñanza no tienen, quizá, fuerza en todos los casos, sino que el alma del discípulo, como tierra que ha de nutrir la semilla, debe primero ser cultivada por los hábitos para deleitarse u odiar las cosas propiamente, pues el que vive según sus pasiones no escuchará la razón que intente disuadirlo ni la comprenderá, y si él está así dispuesto ¿cómo puede ser persuadido a cambiar? En general, la pasión parece ceder no al argumento sino a la fuerza; así el carácter debe estar de alguna manera predispuesto para la virtud (δεῖ δὴ τὸ ἦθος προϋπάρχειν πῶς οἰκεῖον τῆς ἀρετῆς) amando lo que es noble y teniendo aversión a lo vergonzoso.<sup>30</sup>

La virtud, pues, es una disposición (ἕξις), que tiene su origen en la práctica previa de actos virtuosos. Una vez constituida, ella pasa al acto realizando precisamente, pero ya con conocimiento, los mismos actos que la originaron. Es a través de la repetición de actos iguales como se va forjando el carácter. El fin de la actividad moral es el que está conforme con las disposiciones del carácter de las que procede, pero nuestras acciones determinan también el carácter de nuestras disposiciones morales. De modo que si el carácter se construye mediante el hábito, o costumbre, el carácter también es fuente de nuestros actos. “La virtud, pues, es una disposición para obrar de manera deliberada (ἕξις προαιρετική), que consiste en un término medio relativo a nosotros, determinado por la razón y por aquello por lo que decidiría el hombre prudente (φρόνιμος)”.<sup>31</sup> Enraizada en el deseo (ὄρεξις) inicialmente demasiado general y, por lo tanto, ineficaz, la virtud (ἀρετή) es la constante actividad voluntaria de un hombre que, combinando virtudes morales y virtudes intelectuales y deliberando acerca de los medios relativos a nosotros (πρὸς ἡμᾶς), **juzga** con rectitud y

---

29 ARISTÓTELES. *Ética Eudemia*. Traducción, introducción y notas de Antonio Gómez Robledo, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1994, II. 1020b1-10. Ya Platón había hablado de la manera como se implanta en nosotros nuestro carácter (*êthos*) por el efecto de la costumbre (*êthos*): “τὸ πᾶν ἦθος διὰ ἔθους”, *Leyes*, VII, 792c.

30 ARISTÓTELES. *Ética Nicomaquea*. Traducción y notas por Julio Palli Bonet, Madrid: Gredos, 1995, X, 9, 1179b 21-32.

31 *Ibid.*, II, 6, 1106b 36-1107a 1.

actúa con rectitud.<sup>32</sup> Es de la combinación del deseo y de la inteligencia (νοῦς), pero también de la combinación del *êthos*, es decir, de nuestras disposiciones (ἔξεις) y de la inteligencia (διάνοια – pensamiento discursivo), que nace la acción (πρᾶξις). Si la combinación es buena, la acción será buena,<sup>33</sup> y si no lo es, o falta una virtud, la acción será mala. En todo caso, como bien lo afirma Aristóteles, “el hombre es principio de sus propias acciones (ἄνθρωπος εἶναι ἀρχὴ τῶν πράξεων)”,<sup>34</sup> y en ello radica el principio de la moralidad. En el hecho de que “el hombre es principio y generador de sus acciones, como lo es de sus hijos”,<sup>35</sup> radica la posibilidad misma del discurso filosófico —pero también literario de los moralistas— de Aristóteles acerca del carácter y, por ende, de la descripción de los rasgos de carácter bueno o malo que hace desde el final del libro III hasta el libro V de su *Ética Nicomaquea*. Al hacer de la prudencia la virtud cardinal de su moral, Aristóteles le imprime un sello intelectualista que limita su análisis del carácter. De hecho, más que por el *êthos*, Aristóteles se interesa por la noción de virtud o de excelencia del carácter (ἠθικὴ ἀρετή), a saber, la mejor disposición, el estado óptimo del carácter que encuentra en el hombre prudente, aquel cuya *praxis* es buena porque se basa en una buena elección que es la síntesis de un deseo recto (ὀρθὴ ὄρεξις) y de una razón verdadera (ἀληθὴς λόγος). Recordemos cómo al principio de su *Ética Nicomaquea* Aristóteles, usando la imagen del arquero, decía que muchas son las maneras de errar, pero una sola la de dar en el blanco.

A diferencia de su maestro, Teofrasto se interesa menos por “la” virtud, o excelencia, moral que por “las” virtudes, o excelencias, morales, por sus variedades en relación con las diversas formas de la actividad humana. Teofrasto clasifica estas “excelencias”. Ya se

---

32 *Ibid.*, II, 6 y el análisis del deseo razonado βούλησις. “El hombre bueno, en efecto, juzga todas las cosas con rectitud (ὁ σπουδαῖος γὰρ ἕκαστα κρίνει ὀρθῶς) y en cada una de ellas se le muestra la verdad. Pues, para cada modo de ser (para cada disposición de nuestra naturaleza), hay cosas bellas y agradables, y, sin duda, en lo que más se distingue el hombre bueno es en ver la verdad en todas las cosas, siendo como el canon y la medida de ellas (ὥσπερ κανῶν καὶ μέτρον)”, III, 4, 1113a 29-34.

33 *Ibid.*, VI, 2, 1139a, 22-25: “...puesto que la virtud moral (ἠθικὴ ἀρετή) es una disposición capaz de elección (ἔξις προαιρετικὴ), y que la elección es un deseo deliberado (ὄρεξις βουλευτικὴ), es menester, por estos motivos, que la razón sea verdadera (ἀληθὴς λόγος) y el deseo recto (ὀρθὴ ὄρεξις), si la elección ha de ser buena, y que las mismas cosas ha de aprobar la razón y perseguir el deseo”. Tal es la elección del hombre prudente que Aristóteles analiza en el libro VI. Ahora, si la virtud es un hábito selectivo (*proairesis* - προαίρεσις) consistente en una posición intermedia para nosotros (πρὸς ἡμᾶς), ésta no es determinada únicamente por la recta deliberación, sino por el recto deseo, es decir, la templanza (*sophrosyne* - σωφροσύνη), pues ésta asegura los juicios prácticos de la prudencia: “la templanza (o moderación) (σωφροσύνη) salvaguarda la prudencia (σώζουσα τὴν φρόνησιν) y lo que salvaguarda es el juicio (ὑπόληψις) cuya naturaleza indicamos...”, a saber, el juicio práctico de la prudencia, *ibid.*, VI, 5, 12-13. Véase también, *ibid.*, III, 10-11, 1117b 23-1119a 21 y la conclusión del libro III, 1119b 15-18: “Por ello, los apetitos del hombre moderado deben estar en armonía con la razón, pues el fin de ambos es lo bueno, y el hombre moderado apetece lo que debe y como y cuando debe, y esa es la manera de ordenarlo la razón”. Sobre la posición intermedia de la *sophrosyne* entre placeres y penas, véase *ibid.*, II, 11, 7, 1107b 6-8.

34 *Ibid.*, III, 3, 1112b 22-23.

35 *Ibid.*, III, 5, 1113b 17-18.

advierten unas disposiciones cuya presencia o ausencia califican el “carácter”, el *êthos* de una persona, le hacen merecedora de alabanza o censura, y le dan su fisonomía propia según predomine en ella tal o cual disposición. Asistimos con los *Caracteres* de Teofrasto a un desplazamiento de interés por una filosofía del carácter que unifica a los hombres en la figura bastante teórica del prudente a otra que, al igual que las pasiones (πάθη), diferencia a los hombres y los individualiza.

Muchas veces en el pasado —escribe Teofrasto—, al reflexionar sobre esta cuestión, me he preguntado con extrañeza —y quizá nunca deje de preguntarme— por qué razón, en última instancia, acontece que, aun gozando Grecia de un mismo clima y habiendo recibido todos los griegos una idéntica educación, no tengamos una misma forma de comportamiento. Pues bien, Policles, desde hace mucho tiempo yo vengo observando la naturaleza humana:... En consecuencia, tras una minuciosa comparación entre seres buenos y malos, he considerado un deber describir cuáles son sus respectivas conductas en la vida. Yo te voy a exponer, de una manera ordenada, los diferentes tipos de caracteres que a éstos les corresponden y la manera que ellos tienen de regirse.<sup>36</sup>

Por más ligado que esté a la descripción de un individuo singular, el carácter también puede servir para definir un **tipo** de hombre: el avaro, el vanidoso o el ambicioso, por ejemplo, presentan de manera hipertrofiada el carácter de acuerdo con el cual son llamados. La ejemplaridad de estos tipos humanos se debe al hecho de que los pensamientos, razonamientos, deseos, actitudes o sentimientos de la persona son labrados y orientados por su carácter. Existe una fuerte tradición en el seno de la literatura moral dedicada a la descripción y al estudio de estas encarnaciones vivas de un rasgo del carácter. La primera realización de este género literario son los *Caracteres* de Teofrasto, obra en la que cada tipo está colocado en una taxonomía que hace inteligibles a la vez el tipo mismo y el conjunto del que hace parte.

Fiel a uno de los principios de los “clásicos” del siglo XVII, La Bruyère imita a uno de los antiguos, Teofrasto. Sus *Caracteres* —cuya primera edición aparece en 1688 y la novena, y última, en 1696— concluyen de alguna manera este género, tomando al mismo tiempo sus distancias. Por un lado, en su **Discurso sobre Teofrasto** que, con la traducción del griego de la obra de quien Aristóteles apodó “*Theo-phrastein* (hablando divinamente)”, acompaña su libro, La Bruyère describe precisamente lo que lo distingue de su modelo:

Nos dedicamos más a los vicios del espíritu, a los recovecos del corazón y a todo lo que concierne el interior del ser humano de lo que lo hizo Teophrasto; y se puede decir que así como sus *Caracteres*, por mil cosas exteriores que hacen notar en el hombre, por sus acciones, por sus palabras y sus maneras de actuar, enseñan cuál es su fondo, y hacen remontar hasta la fuente de todo desbordamiento (*dérèglement*), por el contrario, los nuevos *Caracteres*, desplegando primero los pensamientos, los sentimientos y los movimientos de los hombres, descubren el principio de su malicia y de sus debilidades,

---

36 TEOFRASTO (Circa 372-287). *Caracteres*. *Op. cit.*, p. 45-46.

hacen que se anticipe fácilmente todo lo que son capaces de decir o de hacer, y que no nos dejemos de extrañar por más de mil acciones viciosas o frívolas, de las cuales su vida está llena.<sup>37</sup>

Imitación de los Antiguos,<sup>38</sup> sí, pero con la convicción de que uno puede pensar “una cosa verdadera”. En el siglo XVII, con los Moralistas —usado a partir de 1762 en el *Diccionario de la Academia*, el término “moralista” designa a cualquier escritor que “*traite des mœurs* (trata acerca de las costumbres)” y medita sobre la naturaleza humana— la noción antropológica y cultural de carácter, tan formadora de la cultura literaria y moral europea, parece próxima a deshacerse. Así, en el libro XI, 7, **Del hombre**, Menalque, el hombre distraído, es menos un carácter particular que una colección de hechos y distracciones. Más que pintar, como Montaigne, “la forma entera de la humana condición”, se trata ahora con La Bruyère de pintar las contradicciones universales de los hombres y sus motivaciones ocultas, se trata de estudiar a los hombres en la diversidad de sus condiciones. La Bruyère quiere aprehender a los hombres “*d’après nature* (según la naturaleza)” y “*décrire les mœurs de ce siècle* (describir las costumbres de este siglo)”. Así, cada carácter da un ángulo diferente sobre el mundo social.

La razón participa de la verdad, es una verdad; sólo por un camino se llega, mientras se pierde uno por mil; el estudio de la sensatez ofrece menos extensión que el que pudiera hacerse de los tontos y de los impertinentes: el que sólo ha visto hombres educados y razonables no conoce al hombre o no lo conoce sino a medias; por mucha que sea la diversidad de los Caracteres y de las costumbres, el trato de la sociedad y la educación producen las mismas apariencias, hacen parecerse los unos a los otros por maneras externas que agradan recíprocamente, que parecen comunes a todos, y que hacen creer que no hay nada distinto; el que se mezcla con el pueblo y en la provincia, si tiene ojos, hace muy pronto descubrimientos extraños, ve cosas nuevas para él, inesperadas, de las que no podía tener ni la menor sospecha; avanza, mediante experiencias continuas, en el conocimiento de la humanidad, llega casi a calcular el número de maneras diferentes con que el hombre puede hacerse insoportable.<sup>39</sup>

De Aristóteles a Foucault, con rupturas y discontinuidades, con cierto pesimismo o relativo optimismo, la reflexión sobre la noción moral de carácter nos enseña que, estructura fundamental —mas no natural— y constante del comportamiento, fruto de experiencias positivas y negativas a lo largo de los años, permeable a la educación, el carácter se puede modificar y corregir con nuevas experiencias para bien de uno y, por ende, para bien de la sociedad.

---

37 LA BRUYÈRE, Jean de. *Les caractères ou les mœurs de ce siècle, précédés de Les caractères de Théophraste traduits du grec*. Texte établi, présenté et annoté par Patrice Soler, en: *Moralistes du XVIIe siècle*. Édition établie sous la direction de Jean Lafond, Paris: Robert Laffont, Bouquins, Paris, 1992, p. 667.

38 *Ibid.*, Libro I, 1, p. 696: “Todo está dicho ya, y hemos llegado demasiado tarde al cabo de más de siete mil años que el hombre existe y piensa. En cuanto a las costumbres, lo más hermoso y lo mejor ha sido cosechado ya; no hacemos sino espigar (*l'on ne fait que glaner*) entre los antiguos y en los más hábiles de entre los modernos”.

39 *Ibid.*, Libro XI, 156.

# LO IMPOSIBLE DE PRESENCIAR

## Sobre un nocturno de Paul Celan

Por: Jorge Mario Mejía Toro  
Universidad de Antioquia

**Resumen.** El escrito *Lo imposible de presenciar* ofrece una interpretación del nocturno de Paul Celan *Du liegst* por parte de un lector que no se presupone destinatario del poema. En consecuencia, el primer momento de la lectura sigue el consejo del propio poeta de alejar la pretensión de creer que el sentido de una palabra consiste en el significado que conocemos de ella. El segundo momento busca las coordenadas del sentido en la puntuación del poema, y su estratificación, en la rima, para penetrar en lo desconocido de la palabra por medio de una música desconocida. El tercer momento habla del presente del poema y de su segunda persona como signos de una poesía que no se hace ilusiones ni tampoco las proporciona.

**Palabras claves:** Celan, Szondi, Bollack, Gadamer, Edén, asesinato, ejecución, navidad, poesía, significado, sentido, rima, tiempo.

### THE IMPOSIBLE TO WITNESS

**Summary.** The writing *The impossible to witness* offers an interpretation of Paul Celan's nocturne *Du liegst* by a reader who is not assumed as an addressee of the poem. In consequence, the first moment of the reading follows the advice of the poet himself about keeping away the pretension of believing that a word's sense lies in the meaning that we know. The second moment looks for the coordinates of sense in the punctuation of the poem, and its stratification in rime, to penetrate into the unknown of speech through an unknown music. The third moment talks about the poem's present and about its second person as signs of a poetry that does not offer nor have any hopes.

**Key words:** Celan, Szondi, Bollack, Gadamer, Eden, assassination, execution, Christmas, poetry, meaning, sense, rime, time.

El nocturno dice:

*Du liegst im grossen Gelausche,  
umbuscht, umflockt.*

*Geh du zur Spree, geh zur Havel,  
geh zu den Fleischerhaken,  
zu den roten Äppelstaken  
aus Schweden —*

*Es kommt der Tisch mit den Gaben,  
er biegt um ein Eden —*

*Der Mann ward zum Sieb, die Frau  
musste schwimmen, die Sau,  
für sich, für keinen, für jeden —*

*Der Landwehrkanal wird nicht rauschen.  
Nichts  
stockt!*

Una traducción tentativa podría decir:

Yaces en intensa escucha,  
rodeado de arbustos, rodeado de copos.

Ve al Spree, ve al Havel,  
ve a los ganchos de carnicero,  
a las rojas sartas de manzanas  
de Suecia —

Viene la mesa con los dones,  
da la vuelta en un Edén —

El hombre quedó como un colador, la mujer  
tuvo que nadar, la marrana,  
por ella, por nadie, por todos —

El Canal Landwehr no hará ruido.  
Nada  
obstruye.

## I. Las palabras

*Du liegst im grossen Gelausche,  
umbuscht, umflockt.*

La primera palabra del poema es el pronombre que llama a la “segunda persona”. No se sabe a quién reemplaza ni quién recurre a él para su interpelación. Oímos que alguien yace y que la escucha es su lecho nocturno. Si ya el verbo de la escucha (*lauschen*) significa aguzar el oído, entonces el adjetivo (*gross*) deja oír una especie de ironía: oh la escucha, la gran escucha. Que en la vecindad se encuentre un renombrado epíteto —retirado, solitario, apacible (*lauschig*)—, no es, entonces, algo que lleve a la escucha a creer que tiene asegurado

---

1 CELAN, Paul. *Gedichte*, II. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975, p. 334.



su recogimiento (*Gelausche*). Sabe que está hecha de idas y venidas (*Gelaufe*), un vaivén como tantos otros, menos prestigiosos.

Arbustos y copos circundan la escucha (*umbuscht, umflockt*). El oído que deambula está protegido, la escucha misma lo protege, afuera de toda intemperie. Sólo que (como el prefijo *um-*, alrededor de, en torno a, equivale también a trans-), en lugar de rodeado de arbustos y de copos, podría oírse trans-arbustado, trans-encopado, o rearbustado, reencopado. O, simplemente, arbustado, encopado. Si los sustantivos que participan en esta nueva adjetivación (*Busch* y *Flocke*) hacen pensar en protección, es por contraste: tú estás aquí dentro, afuera está la noche invernal. Pero has de saber que ese afuera te atraviesa en la misma medida en que te refugias de él. La protección está hecha de aquello de lo que protege. De la nieve te abriga la nieve. Estás rodeado. Estás emboscado, eres emboscado. Al que yace al abrigo de la nieve lo espera **lecho de nieve**.<sup>2</sup>

El retraído es llevado y traído por la escucha. Al abrigo de la noche invernal, el vasto lecho de la escucha puede volverse estrecho, cada vez más estrecho, a tal punto que el yacente no esté ya acostado, sino echado, echado de la cama, echado por lo que oye en el vaivén de la escucha. Al aguzar el oído, oye que no basta tenderse en la intensa atención, que no se expone a nada, que deje ya de merodear en su sábana de **copos negros**<sup>3</sup> y vaya adonde tiene que ir. La tensa escucha le dice: no escuches más, escucha sólo aquello que lleva más allá de la escucha.

*Geh du zur Spree, geh zur Havel,  
geh zu den Fleischerhaken,  
zu den roten Äppelstaken  
aus Schweden —*

Tal vez la autoironía de la escucha era el modo como el poema, traspasado por el tiempo, ponía en entredicho su pretensión de hablar de un momento a otro. Ahora empieza por invertir su anterior comienzo: ¡tú, que yaces, levántate y ve! A la segunda persona, que no tiene nombre, se le habla de ciertos nombres. No se le informa nada sobre lo que nombran. Más que hablarle, se la llama a ir donde tales nombres hacen gala de su renombre. Vaya uno a saber qué sea eso de ir a unos garfios, a unas sartas. Sin embargo, oído tan aguzado habrá notado que no le hablan de unos garfios y unas sartas sino de los garfios y las sartas, como si fuera imposible confundirlos con otros. Habrá notado también su chocante coexistencia, y cómo la impresión que producen los garfios de carnicero no resulta atenuada por la inmediata proximidad de las manzanas, sino que, a la inversa, el rojo de éstas aparece bajo otra luz por el temor que producen los garfios, la oscura amenaza de colgar de ellos como animal desollado. Los garfios (*Haken*) están involucrados en la cruz gamada (*Hakenkreuz*):

---

2 Véase el poema *Schneebett*, en: *Íd. Obras completas*. Madrid: Trotta, 2000, p. 128.

3 Véase el poema *Schwarze Flocken*, en: *Ibid.*, p. 402.

los palillos (*Staken*) que ensartan las manzanas se vuelven picotas (*Pranger = Stange = Staken*) que delatan la complicidad de los predicadores de la otra Cruz.

El llamado tal vez llama a dejar el amparo de la escucha y enfrentar el desamparo de ver. Pero no hay desamparo de ver en quien todavía tiene párpados. Ir a ver, en cualquier sentido, atenúa la desnudez de ir.<sup>4</sup> Tal vez lo llaman a presenciar de un modo todavía desconocido. Tal vez lo llaman a que asista. Pero nada de eso se oye. No se oye otra cosa que el llamado a ir a los garfios y a las sartas. Frente al anterior ir y venir del oído, un apremiante ir sin retorno.

*Es kommt der Tisch mit den Gaben,  
er biegt um ein Eden —*

Al segundo intento de comienzo del poema (*Geh du*), que trastocaba el primero (*Du liegst*), replica lo que viene (*Es kommt*). Tal vez la urgencia del llamado se debe a la inminencia de lo que viene. Tal vez haya que ir para oponerle resistencia.

El don (*Gabe*) tiene sus matices: el regalo y el obsequio; la dádiva; la ofrenda; y hasta la dosis. No en vano estuvo emparentado en otro tiempo con el veneno (*Gift*). En cuanto a la mesa (*Tisch*), su procedencia (viene del latín *discus*, y éste del griego *diskos*) la envía del disco de lanzamiento al plato y a la fuente, en el sentido de recipiente que ofrece. Pero la mesa puede ofrecer sin ofrendar. El poema descompone la palabra “mesa con los regalos” (*Gabentisch*), no sólo para que el verso no cojee allí donde habla de lo que viene, sino, sobre todo, porque es necesario que los regalos rematen este verso. Viene, pues, la mesa de los regalos. Pero podría traer su dosis de veneno, lo que ofrece podría estar manchado de carnicería.

No bien oímos la palabra Edén, su nombre resuena. Porque el Edén tiene su historia. Pero si antes no podíamos confundir los garfios del Havel con unos garfios de cualquier carnicero, ahora no podemos asimilar, sin más, el renombrado Edén y este Edén en el que la mesa de los regalos da la vuelta. El verbo doblar, dar la vuelta (*biegen*) es de esos que quisieran eludir a sus parientes. Huir; rehuir; evitar (*fliehen*), en el sentido de volverse, apartarse (*sich abwenden*), están en su linaje, y su sangre acaso también traduzca o trasluzca la palidez del asustarse, sobrecogerse, aterrarse, espantarse (*erschrecken*). ¿Qué alberga este Edén, que la mesa de los regalos lo rehúye y se aparta de ahí, aterrada? ¿También en él enrojecen las manzanas? Un hombre y una mujer vuelven a estar ahí.

*Der Mann ward zum Sieb, die Frau  
musste schwimmen, die Sau,  
für sich, für keinen, für jeden —*

---

4 Cfr. GADAMER, Hans-Georg. “¿Qué debe saber el lector?”, en: *Poema y diálogo*. Barcelona: Gedisa, 1993, y el Epílogo a *¿Quién soy yo y quién eres tú?* Barcelona: Herder, 1999.

No se trata de cualquier hombre ni cualquier mujer. Si se dice el hombre, la mujer, se sabe de quiénes se trata. El modo de referirse a ellos, nada “poético”, delata a gente involucrada en los hechos. Sólo que, al repetir las designaciones generales, el poeta fuerza en ellas su sentido abstracto y con ello las hace hablar del trato diferente que los asesinos saben dar a hombres y mujeres: al hombre lo acribillan; el cadáver de la mujer lo tiran al agua —y para imaginar los ultrajes que anteceden a su muerte basta ser... humano—. Además, al llamarla puerca (o marrana, o cerda), hacen saber lo que piensan de su procedencia.

Y se oye todavía algo más: **por ella, por nadie, por todos**. Es, sin duda, un lenguaje diferente del anterior. Los asesinos pueden decir: “para que coman...”. Los llamados autores intelectuales dirán: “para que escarmienten”, refiriéndose a cualquiera que tenga las mismas ideas de aquellos dos o que sea como ellos, y que para estos “superiores” es nadie o lo mismo que nada —nada a la que, sin embargo, se debe aniquilar—. No lo dirían nunca con palabras como las del poema. Separadas, sí, pueden decirlas, pero juntarlas sería demasiado para su “inteligencia”. El que las junta es el poeta, es su modo de interpretar las razones de los asesinos, el hecho de que crean tener la razón y piensen, incluso, que el hombre y la mujer se hicieron matar por nada. El poeta recoge las palabras para indicar que las razones del crimen encubren el deseo de matar sin razón, de matar por nada.

La mesa de los regalos retrocede ante ese Edén que expulsa, según el caso, por la puerta o por las cloacas. ¿Tras recoger los regalos de la carnicería, ahora, sobrecogida, recoge los de este Edén y regresa por donde vino? De los garfios de carnicero a las sartas de manzanas, de la mesa de los regalos al Edén, el terror y la fiesta parecen intercambiar sus lugares en la indiferencia del tiempo.

*Der Landwehrkanal wird nicht rauschen.  
Nichts  
stockt.*

Corriente de agua, vía, conducto, frecuencia radial, el *Kanal* se remonta (pasando por el italiano *canale*, tubo, cánula, válvula, cañería, que viene del latín *canalis*, tubular, de *canna*, junquillo) hasta la *kánna* griega y debe atravesar aún la procedencia semítica de esta palabra. La lengua alemana salta por encima del foso y traduce *kánna* por *Rohr*, caña, junco, cañón, caño, cañería, pariente probable de *rauschen*, en cuanto lo que rumora o susurra o murmura o cruje (*rauschende*), o en cuanto lo que se desliza rápidamente con un ligero ruido (*raschelnde*).<sup>5</sup> Contrario a esto, oímos ahora de un *Kanal* “discreto”. Es evidente que no habla de su linaje, cree que viene de sí mismo, que sólo va, que va sin venir: oculta que el renombrado salto del origen es, en realidad, asalto. Canalizando otras aguas, las mismas, las del lenguaje, viene del mundo que él niega, de un modesto junquillo, una caña, una

---

5 Véase el poema ... *rauscht der Brunnen*, en: CELAN, Paul. *Op. cit.*, p. 169: ... *cuchillos / de mi silencio*.

cañada. Pero también es evidente que su prioridad no es acallar su procedencia, eso lo consigue sin siquiera proponérselo, por el simple hecho de transcurrir. Nada impedirá que siga su curso hacia la grandeza, probablemente hacia un reino de mil años, porque sus aguas no se deben a nada.

En cambio, este *Kanal* sí es muy “discreto” con lo que sus aguas llevan. Debe cuidar su nombre. Y, además, cuidarse de su nombre que, a diferencia de otros nombres de lugares, neutros, como Havel, o irónicos, como Edén, podría echar a perder su “discreción”. Pero el poema no lo encubre, el poema dice que el Canal de la Milicia Nacional (*Landwehrkanal*) no delatará a los asesinos porque se delataría a sí mismo y debe, en consecuencia, cuidarse de que nada se atasque en sus aguas, nada las detenga en su huída, nada las estanque, nada forme coágulo (*stockt*). Nada, extraña palabra. ¿Es sujeto, es objeto, es ambas cosas? ¿Qué dicen las últimas palabras del poema? ¿Nada se detiene, todo sigue su curso? El verbo que va con nada (*stocken*), es sinónimo del verbo quedar inmóvil, paralizado, atónito (*stillstehen*), y también del verbo ponerse rígido y estar aterido (*steif werden*), que, además, participa en la expresión aguzar el oído (*die Ohren steif halten*). Del lecho de la escucha al lecho de las aguas, del Canal de la Milicia Nacional al canal auricular, ¿todo se repetirá por siempre? Nada cesa. Punto muerto de la muerte. Nada anonada. ¿Por eso tienes que ir allá, para decirlo? ¿Hay que decir lo que no sirve de nada decir, y decirlo cuantas veces sea inútil decirlo? El Canal no estanca la sangre derramada. El poema, tampoco. Nada coagula.<sup>6</sup> Y, sin embargo, el poema no tiene —ni pretende— el renombre del Canal.

## II. Los sonidos

El poema articula su sentido mediante la rima, pero ya la puntuación proporciona una orientación previa. Mientras que el punto indica la relación de las estrofas primera y quinta, las estrofas segunda a cuarta vienen relacionadas por guiones, que trazan entre ellas una secuencia recíproca que parece tener su eje en la tercera estrofa. El punto aparte marca una dura ruptura entre la primera estrofa y la segunda, así como entre los dos momentos de la quinta estrofa, de modo que, tras la fluidez cortante de los dos últimos versos, el punto final devuelve bruscamente al inicio del poema.

Para llegar a los puntos y a los guiones hay que pasar por unas comas que parecen limitarse a la corrección idiomática, pero que, en realidad, al dejar estar la respiración, al dejar que crea respirar a su ritmo habitual, la van llevando paso a paso a lo irrespirable, y en tal sentido son decisivas en esta especie de partitura de la desesperanza.

Si los signos de puntuación trazan ya las coordenadas del sentido, la rima lleva a cabo su estratificación. El propósito de Celan al rimar el poema no es ponerle música al

---

6 Véase el poema *Coagula*, en: *Ibid.*, p. 242: *También tu / herida*, Rosa.

horror, sino componer un sistema de señales que dan la pauta de su interpretación anticoral de los hechos y comprometen sin miramientos el desciframiento de su aprendiz, es decir, de aquel que **no** se presupone oyente.

La rima del oído abierto y la boca sellada (*Gelausche* y *rauschen*) dice que el vaivén de la escucha, que oye el llamado que la sobrepasa, se estrella contra la sorda complicidad de lo que, en cada tiempo, sonríe burlón ante la solidaridad, ante la poesía. Y la rima de la emboscada y el anonadamiento (*umflockt* y *stockt*) dice que el oído recibe el golpe de gracia de la nada, su garrotazo (*Stock*, en el sentido de *Knüppel*, como en el poema **Todtnauberg**).<sup>7</sup>

La mitad de los versos del poema terminan en el sonido *en*, pero la relación entre ellos se estratifica según la sonoridad más amplia que presente o contenga dicha terminación. Así, los garfios de carnicero (*Fleischerhaken*) y las sartas de manzanas (*Äppelstaken*) se relacionan entre sí, antes que relacionarse, por ejemplo, con Suecia (*Schweden*), por más que el nombre de este país sirva para identificar las manzanas como adorno navideño. *Gaben* hace pensar en los aguinaldos por su cercanía sonora con *Äppelstaken*, pero igual cercanía tiene con *Fleischerhaken*, de modo que la ironía sale a flote. Cierta Iglesia, indigna del Crucificado por su complicidad con la picota antijudía, preside los actos: el Nacimiento se celebra a costa de la muerte; el Recuerdo, a costa del olvido. Aquel cuyo lejano corazón esté del lado de las víctimas olvidadas no recibirá el mismo presente que el “prójimo”: los garfios del Carnicero son lo que viene para él con la mesa de los regalos (Celan se vale de una peculiaridad de la lengua alemana para decirlo: *Es kommt*).

El modo como el nombre *Eden* resuena en las otras dos palabras (*Schweden - jeden*), además de provocar la diferencia frente a las demás terminaciones que presentan el sonido *en*, dice desde dónde hay que escuchar semejante trinidad. Las manzanas no remiten solamente a la navidad: ahora la serpiente —cómplice del águila— tienta con la inclusión en el Paraíso de la reconciliación, bajo la forma de Paraíso de las Letras. *Jeden* habla de la sinrazón de los asesinos ante el cadáver de un judío que, para ellos, es **cualquier** judío y **todos** los judíos, es decir, **nadie**. Pero habla también de la perversión de la culpa: *für sich, für keinen, für jeden*: por su culpa, por su culpa, por su grandísima culpa. Y el Cobrador tocaba ya a la puerta: *für... für... für... Führer. Jeden* habla, en fin, de aquello que se predica **para todos** y siempre está excluyendo a alguien. *Jeden* tiene incrustado aquello que lo niega, *Eden*. La expulsión del Paraíso, como tal vez dijo Kafka, no cesa de cumplirse.

La rima del oído abierto y la boca sellada (*Gelausche* y *rauschen*) quisiera hacer un ligero ruido, provocar un susurro, un rumor, un cuchicheo. Pero la rima de la emboscada y el anonadamiento (*umflockt* y *stockt*) es palada de nieve sobre fosa común, es latigazo como el que los nazis llamaban intérprete (*Dolmetscher*). La rima de los garfios del Carnicero y las picotas de manzanas (*Fleischerhaken* y *Äppelstaken*) es un taco —una estaca— en la garganta,

---

7 BOLLACK, Jean. **El monte de la muerte**, en: *Quimera*. Barcelona, n.º 191, mayo de 2000, y *La Grecia de nadie*. México: Siglo XXI, 1999.

que hace que el olvido del *Havel* sea un ahogo en la despreocupada alegría de los presentes (*Gaben*). Pero la rima de Suecia, Edén y todos (*Schweden - Eden - jeden*) es un tambor que redobla lo que aquí se termina para este hombre y esta mujer, y para los que sean como ellos.

En medio de todas las terminaciones que machacan el mismo sonido *en* (o que le son similares, como *e* y *el*, o que le replican, como *ockt*), hay una rima aislada, solitaria: *Frau - Sau*: mujer - puerca. Está diciendo que las diferencias políticas o raciales son sólo un pretexto cuando la víctima es una mujer. Está diciendo que el deseo de esos hombres es matar a la mujer como tal. Ensañarse con una mujer judía o comunista, tirar su cadáver al agua, habla de la sinrazón de estos hombres ante el cuerpo de la mujer: habla, a fin de cuentas, de la impotencia que levanta su sexo.

Hay, por último, una terminación que no rima con ninguna otra de final de verso, la terminación de la nada, *Nichts*, pero que rima con el verbo inicial, (*Du*) *liegst*, para corroer el poema desde dentro afectando todos los sonidos semejantes: *umbuscht, kommt, biegt, musste*. El echado sabe que el cerco se cierra cada vez más. Lo que viene con el más sangriento de los presentes se preparaba de tiempo atrás, pero todo será negado: a lo que pasó entonces, lo llamarán suceso único. Otros hablarán de paranoia. Un día, él deberá nadar, también eso lo deberá, lo habrá prestado como debió prestar la sombra, y su cuerpo, como el de ella —Rosa de nadie—, será tumba vacía.

### III. El tiempo

El poema alude a la noche invernal (versos 1-2); a la tortura y muerte de quienes fallaron en el atentado del 20 de julio de 1944 contra Hitler (versos 3-4); al Adviento (versos 5-7); al Paraíso Terrenal, al antiguo hotel Edén y al nuevo Edén, edificio de apartamentos que yergue su lujo insultante en el mismo lugar que ocupara aquel hotel (verso 8); al asesinato, en enero de 1919, de los comunistas Rosa Luxemburg y Karl Liebknecht a manos del *Freikorps*, organización paramilitar ultranacionalista; al juicio de fachada que condenó a los asesinos a penas de las que se rieron desde la instrucción (versos 8-11); alude a la complicidad del gobierno socialista y a la imposible compañía que el poeta brinda a la mujer muerta al recorrer de noche el Canal (verso 12); y, finalmente, alude el poema a la contumacia de semejante estado de cosas (versos 13-14).<sup>8</sup>

---

8 Cfr. SZONDI, Peter. *Edén*, en: *Hora de poesía*, Barcelona, n.º 5, 85/86/87, enero-junio de 1993. Otra traducción, con el título *Un poema de invierno de Paul Celan*, en: *Quimera*, No. 137, junio de 1995. Véase la consideración polémica de Bollack sobre lo "biográfico", que defiende los derechos de lo singular frente al pretendido acceso universal que invoca la hermenéutica gadameriana, en: *La Grecia de nadie*. *Op. cit.*, p. 410, y, sobre todo, en: *L'écrit. Une poétique dans l'oeuvre de Celan*. Paris: PUF, 2003, especialmente el capítulo 1, *La mainmise sur le sujet*, apartado *L'incidence du particulier*.

Saber a qué alude el poema no borra su carácter alusivo. ¿Por qué es alusivo? ¿Qué dice, con ello, de los hechos aludidos? ¿Qué dice, con ello, de la poesía misma, de su posibilidad, de su imposibilidad?

Durante los pocos días de su permanencia en Berlín, Paul Antschel tomó la **negra leche** del “pecado original”. Pero Paul Celan no escribe: Fui a los garfios, fui a las sartas, fui al Edén... Estuvo allí, pero no escribe de ese modo. Ni primera persona ni pretérito. Una voz llama a un tú anónimo, y lo hace en un presente que inunda todo el poema. Los lugares y los medios del terror tienen nombre propio en el poema, no así las víctimas, ni las del Edén ni las del nazismo, si es que hay diferencia, y tampoco los verdugos, ni los que implementaron el método del asesinato selectivo ni los que lo perfeccionaron para la consolidación de la situación que les permitió poner en práctica el asesinato colectivo. El poema no identifica ni a unos ni a otros para indicar la continuidad de los hechos, su “eterno retorno” y, sobre todo, el olvido del que parecen estar constituidos.<sup>9</sup> El presente del poema no se hace cómplice del presente interminable de la crueldad, y tampoco se resigna a cohabitar con él, pero está lejos de soñar ingenuamente con interrumpir o conjurar su asedio perpetuo. El presente del poema es la conciencia del límite de la poesía. También por esta razón —acaso su única razón frente a la sinrazón— es alusivo el poema.

Pero, ¿cuál es el tiempo de un llamado? Llamada a ir, la escucha no queda relegada, su presente se tensa en la medida en que ella presta atención a lo que la deja sin asidero. La tensión no ocurre entre oír y ver, tampoco entre estar acostado e ir, sino entre el estar aquí a la escucha y el oír que llama a ir allá no se sabe a qué. Seguramente no es lo mismo estar acostado sin oír el llamado, que oírlo, pero oírlo no es ningún **destino**. Acatarlo es, dolorosamente, lo mismo que seguir tendido, apenas sí es ir del estar echado al ser echado. Expulsado del lecho de la escucha, el poeta va al poema, que lo expulsa con su llamado inexorable.

Cuando el poeta pretende dar testimonio de lo que hay en los lugares adonde ha ido, el poema le dice que vaya. Cuando vuelva, el poema vuelve y le dice que vaya. ¿A qué, pues? ¿A ver, a fin de cuentas? No puede ser a ver, ya lo llevaron a mostrarle todo eso. El llamado no habla de ir mañana, cuando sea de día, cuando haya luz. Llama a ir ahora mismo, ir allá de noche. Ver es poco, ver no es nada. Que se encuentre con eso de noche, cuando todo está cerrado, empezando por la noche misma, cuando todo está del otro lado. Que lo diga así, que viva en carne propia lo que ha presentido en otro tiempo, la **reja del lenguaje**.<sup>10</sup>

---

9 Gadamer dice que el poeta instaura memoria con un poema que exige que uno sepa, experimente y aprenda todo cuanto él sabe y nunca jamás lo olvide. Pero, ¿qué mayor olvido que hablar del asesinato de 1919 en términos de “suceso único” (“*ein einmaliges Geschehen*”). cuando el poema mismo no sólo habla de otro crimen semejante (la ejecución de 1944), sino que, sobre todo, denuncia la perversa relación que hay entre ambos?

10 Véase el poema *Sprachgitter*, en: CELAN, Paul. *Op. cit.*, p. 128: **Redondez del ojo entre los barrotes**.

Implacable es la imposibilidad de ir allá. Aunque no se haga otra cosa que volver. Con el llamado a ir, la línea del presente se comba hacia la circularidad de la ausencia de salida. La totalidad del poema gira en círculo, gira sobre los goznes de la ambigua puerta del Edén. **Yaces... emboscado en nieve** (*Du liegst... umflockt*) lleva a **Nada / anonada** (*Nichts / stockt*) y viceversa: el poema es circular porque se expone al tiempo de lo interminable y de lo que no tiene fin, en los dos sentidos de la palabra. Así pues, la voz que llama no sólo dirá, siempre, **ve, ve, ve**, sino también, siempre, **estás echado**. La voz —que no se dirige, por supuesto, a quien pretenda hacer de la segunda persona, del tú, un lugar común de reconciliaciones o de responsabilidades retóricas— pone en cuestión el sentido mismo de la poesía.

Otro tanto puede decirse desde el punto de vista del autor. Con la “autoridad” que le viene de haber ido allá, exhorta al poema a dejar su recogido canal auricular y exponerse, hacerse de aquello que lo expulsa de sí mismo. Va, pues, a escribir para que el poema vaya al lugar del terror, pero escribe el poema que lo llama allá. Decir la aporía desde el poema o decirlo desde el poeta da igual, y no porque se valgan uno del otro para eludir su compromiso, mucho menos porque haya entre ambos una fusión ideal. Aun más que por el hecho de que cada uno sea el límite para el otro, poeta y poema están igualmente inermes debido a que el llamado —que los hace oído y palabra— viene de los muertos.

No sabemos nada de la voz de los muertos. Nada permite pensar que yazca en el mutismo de la escritura o en el doblez de la propia voz cuando leemos el poema en silencio o hablamos de él con nosotros mismos. De la voz de los muertos no sabemos qué es, de dónde viene, adónde se dirige; si existe de antes, o si comienza a existir cuando llama a la segunda persona. No sabemos por qué empieza a hablar, por qué precisamente ahora, por qué habla, si es que habla. Podríamos estar oyendo —si oír es eso— el eco de su silencio. Una voz que se hace de no hablarnos. De ella nada sabemos: imágenes que atraviesan el tiempo atravesadas por él y nos llevan a decir que el llamado es como la sombra de la madre, en el poema de Homero, que se desvanece en cuanto Ulises quiere abrazarla. O como cuando Hermes, en el poema de Rilke, triste dice a Eurídice que Orfeo se volvió y ella pregunta: **¿quién?** Sólo que, en el poema de Celan, los muertos no están felices de estar muertos. Pero tampoco mendigan sangre. Y cuando el poeta va a llamar por su nombre a los desaparecidos, el río del olvido ahoga su palabra con sus aguas atestadas de víctimas anónimas.

Lo más propio del poema, su apremiante imposibilidad de presenciar el ensañamiento del presente, se revela cada vez que el poema vuelve. Lo biográfico es el presente incesante del poema que paga el precio de reconocer y recorrer su propio límite, para denunciar la destrucción sin límite. El presente del poema es la imposibilidad de presenciar lo que no terminará de pasar. El presente del poema es el pasar atroz que lo sobrepasa. El poema se hace diciendo el acaecimiento que lo vuelve imposible. Sólo que sin la impotencia de la poesía seríamos más impotentes.

\*\*\*



A partir de lo que hemos podido oír en el poema de Celan, y en ausencia de analogías de la cristalización que en él se logra, proponemos la siguiente versión:

Estás echado en el gran canal auricular,  
emboscado por nieve.

Ve al Spree, ve al Havel,  
ve a los garfios del Carnicero,  
a las rojas picotas de manzanas  
de Suecia —

Viene la mesa con los presentes,  
retrocede en un Edén —

El tipo quedó hecho un colador, la vieja  
tuvo que nadar, la puerca,  
por su culpa, por su culpa, por su grandísima culpa —

El Canal de la Milicia Nacional no delatará.  
Nada  
anonada.

\*\*\*

**Nota.** Presenté el anterior ensayo en el Coloquio Internacional sobre Filosofía y Literatura que organizó el Instituto de Filosofía de la Universidad de Antioquia y se llevó a cabo en la Biblioteca Pública Piloto de Medellín a finales del mes de mayo de 2003. Entretanto he podido leer la interpretación de Jean Bollack en el capítulo **Biographismes** de su libro *Poésie contre poésie. Celan et la littérature*. Las coincidencias entre mi lectura y la suya son notables y, por ello, tanto más notables las diferencias.

Mi agradecimiento a la profesora de francés Jöelle Gallimard, quien con amable diligencia trajo de París el citado libro el día 20 de julio del mismo año, y a la estudiante de filosofía Natalia Guarín Hincapié, por su delicada intermediación. Mi gratitud también para mi amigo y colega Carlos Másmela, quien sacó dos fotocopias en Heidelberg, con una larga fila de profesores y estudiantes a sus espaldas. Las condiciones de trabajo en el llamado Tercer Mundo son, en efecto, singulares. J. M. M. T.

# **NEC DOCERE NEQUE DELECTARE SED SUBLIMARE**

## **Sobre la metáfora de la literatura como sublimación en Freud y Nietzsche**

**Por: Kathia Hanza**

Pontificia Universidad Católica del Perú

**Resumen.** *El artículo investiga las distancias o cercanías entre literatura, filosofía y psicoanálisis estudiando la metáfora de la sublimación. En primer lugar, traza los vínculos de Nietzsche y Freud con la Retórica de Aristóteles, es decir, los muestra deudores de aquella tradición literaria y retórica que, según Aristóteles, se sirve de un tipo de discurso afin a las cuestiones humanas, signadas por la posibilidad y la deliberación, antes que por la necesidad y la demostración. En segundo lugar, especifica cómo para Nietzsche y para Freud la literatura no puede ser entendida ya bajo el paradigma que el propio Aristóteles comparte, esto es, la idea de que la literatura enseña o place. Tanto en Nietzsche como en Freud la literatura es una forma de sublimación y no un discurso que puede ser visto a la luz de los modelos tradicionales de la enseñanza moral o de la restringida esfera del deleite estético. Ahora bien, al servirse ambos de esa metáfora para dar cuenta del proceso que la literatura pone en obra, radicalizan, de distinta manera, una experiencia moderna: la conciencia de la paulatina elaboración de las construcciones culturales. Y entienden que dichas construcciones suponen un complejo proceso de transformación de determinados elementos, más específicos y delineados en Freud, más abiertos y dúctiles en Nietzsche. En especial se destaca la concordancia con Aristóteles para tomar la literatura como un discurso afin a las acciones humanas, pero se señala el significativo giro que la experiencia moderna comporta, pues la metáfora elegida subraya comprender el ámbito de lo humano bajo el signo de la transformación.*

**Palabras claves:** *metáfora, sublimación, tradición retórica, modernidad, filosofía del arte.*

### **NEC DOCERE NEQUE DELECTARE SED SUBLIMARE. ON THE METAPHOR OF LITERATURE AS SUBLIMATION IN FREUD AND NIETZSCHE**

**Summary.** *The article inquires into the distances or proximities among literature, philosophy and psychoanalysis by studying the metaphor of sublimation. In the first place, it outlines the links of both Nietzsche and Freud with Aristotle's Rhetoric, i.e., it shows them as debtors of the literary and rhetorical tradition that, according to Aristotle, uses a discourse kindred to those human matters dealing with possibility and deliberation rather than necessity and demonstration. In the second place, it specifies how, according to Nietzsche and Freud, literature can no longer be understood under the paradigm that Aristotle himself holds, i.e., the idea that literature educates or delights. For both Nietzsche and Freud, literature is a way of sublimation, not a discourse that can be seen from the point of view of traditional models of moral education or the restricted field of esthetic delight. However, since both thinkers use this metaphor to account for the process carried out by literature, they radicalize, in a different way, a modern experience: the consciousness of the gradual production of cultural constructions. They also understand that these constructions presumed a complex transformation process of certain elements, more specified and outlined in Freud, more open and ductile in Nietzsche. There is an outstanding agreement with Aristotle concerning the way literature is seen as a discourse kindred to human actions, but modern experience entails a meaningful turnabout since the chosen metaphor highlights the understanding of the human sphere through the sign of transformation.*

**Key words:** *metaphor, sublimation, rhetorical tradition, modernity, philosophy of art.*

Son muchas las voces que, en los últimos años, han venido haciendo suya la tesis de que, por muchas y variadas razones, la literatura tiene no solamente rasgos afines a la filosofía, sino que incluso, a la par que ella, es imprescindible para la comprensión de nosotros mismos. Y, precisamente, con respecto a esta cuestión —cómo comprender mejor los complejos asuntos humanos— el psicoanálisis se ha ido convirtiendo también —pese a crisis y cuestionamientos— en un referente indispensable.

Tomemos en cuenta que las dos grandes tradiciones de la filosofía del siglo XX se han ocupado, de una u otra manera y con mayor o menor énfasis, de la cercanía o inevitable distancia que existiría entre la filosofía, la literatura y el psicoanálisis, entre esta sugestiva confluencia de intereses o, en cambio, entre las dificultades y confusiones que se generan al pasar por alto las diferencias entre estas disciplinas. Por un lado, la filosofía analítica ha explorado acuciosamente la relación entre mente, significado y lenguaje, y, por otro lado, la filosofía continental, con la hermenéutica, nos ha familiarizado con la idea de que, sean cuales fueren los asuntos humanos, el problema del sentido es primordial, y este sería justamente el nexo que une a la filosofía, la literatura y el psicoanálisis. Pero, además, ambas corrientes no han permanecido impasibles a las transformaciones que la “deconstrucción” ejerce sobre sus propias tradiciones y también sobre las relaciones entre literatura y filosofía.<sup>1</sup>

Mi intención es abordar la cuestión sobre las distancias o cercanías entre literatura, filosofía y psicoanálisis investigando una metáfora en especial: la metáfora de la sublimación. Con ello busco limitarme también a dos autores, ciertamente muy relevantes para tratar de dar una respuesta al problema planteado, y para quienes los dominios de la literatura, la filosofía y el psicoanálisis eran fluidos y plenos de vasos comunicantes. Me refiero, claro está, a Freud y Nietzsche. Qué significa la metáfora de la sublimación para ellos será pues el hilo conductor de este ensayo.

Pero, ¿por qué sostengo que estos autores son particularmente relevantes con respecto al tema que nos ocupa? Simplemente, porque nos sería imposible pensar en el psicoanálisis sin tomar en cuenta la literatura, obviando, por ejemplo, el complejo de Edipo o la figura de Narciso. La literatura ocupa ciertamente un lugar privilegiado en el psicoanálisis, pero no simplemente porque Freud buscase en las intuiciones de poetas y literatos verdades

---

1 En palabras de John Brenkman: “On the one hand, deconstruction treats the philosophical discourse as a text, a signifying production to be read with an eye to its metaphoricity, its stratifications, and the economy of its contradictions. And, on the other hand, in marking philosophy’s repression of the concepts and effects of writing, Derrida has allowed the violence of literary writing to disturb the serenity and security of philosophical reflection”. **The Other and the One: Psychoanalysis, Reading the Symposium**, en: FELMAN, S. (ed). *Literature and Psychoanalysis. The Question of Reading: Otherwise*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press 1982, p. 396-456, p. 397. Véase también DERRIDA, Jacques. *Résistances de la psychanalyse*. Paris: Galilée, 1996.

que haría explícitas con el psicoanálisis. Sería correcto afirmar más bien que desde un comienzo la literatura significó para el psicoanálisis la textura constitutiva de su armazón conceptual,<sup>2</sup> pero justamente lo que habría que explicar es cómo y por qué. Con mayor razón aún si, no obstante dicho lugar de privilegio, la literatura está sometida a distintas interpretaciones dentro de la obra de Freud, hasta el punto de que se despiertan las sospechas de paradojas y contradicciones.<sup>3</sup> Bastante diferente es, en cambio, la relación de Freud con la filosofía, pues, como sabemos, tuvo que realizar buena parte de su investigación sobre la vida anímica resistiéndose, rechazando a la filosofía. No estaba de acuerdo, en efecto, con los argumentos formales que objetaban cómo podría hacerse, de alguna manera, consciente el "inconsciente" y se resistía a aquella versión de este último, palpable en uno de sus primeros mentores, Schopenhauer, que lo convertía en un más allá inaccesible, simplemente enigmático y oscuro.<sup>4</sup>

Por otras razones, el pensamiento de Nietzsche sería también, a su vez, incomprendible sin el modelo de la literatura. En toda su obra la literatura es un referente imprescindible, por cuestiones que atañen tanto a la forma como al contenido. Sea porque hace suya con maestría una prosa ensayística más afín a la riqueza literaria que a la sequedad del concepto, sea porque recorre muchos y variados géneros, desde el ensayo hasta la poesía, sea porque en su obra una y otra vez vuelve a ejemplos literarios, sea porque a la larga nos propone quizá comprender la realidad en su conjunto como un texto, sujeto a las interpretaciones coherentes o arbitrarias que constituyen la tradición misma del pensamiento occidental. Y, por otro lado, deudor de Schopenhauer, también exploró a su manera las ambigüedades de los impulsos y de la vida inconsciente, sin concentrarse, sin embargo, exclusivamente en la vida anímica, sino más bien develando los intereses ocultos, soslayados, negados en los grandes temas filosóficos: la moral, el conocimiento, el arte.

Pero ya es tiempo de que trate de justificar el pomposo título que le he dado a este artículo. *Nec docere neque delectare sed sublimare*. Seguramente habrán advertido que se trata de una variación y un añadido a una frase de Horacio<sup>5</sup> quien alude a la vieja disputa (*pálaia diaphorá*) entre literatura y filosofía, disputa tan antigua como la literatura y la filosofía mismas. Que haya escogido una frase latina obedece a un motivo específico. Trataré

---

2 Cfr. el Prefacio de Soshana Felman, *op. cit.*, p. 9.

3 Cfr. REY, Jean-Michel. *Freud's Writing on Writing*, en: FELMAN, S. *Op. cit.*, p. 301-328, p. 301.

4 Sobre la relación de Freud con la filosofía, véase ASSOUN, Paul-Laurent. *Freud. La filosofía y los filósofos*. Barcelona: Paidós, 1982. Sobre la contribución de Freud al problema de la irracionalidad desde la perspectiva de la filosofía analítica véase DAVIDSON, Donald. *Paradoxes of irrationality*, en: WOLLHEIM, R. y HOPKINS, J. (eds). *Philosophical Essays on Freud*. London: Cambridge University Press, 1982, p. 289-305; también CAVELL, Marcia. *La mente psicoanalítica. De Freud a la filosofía*. México: Paidós, 2000.

5 HORACIO. *Arte poética*. 333 s. Ed. de Tarsicio Herrera, México: UNAM, 1970; allí se sostiene que los poetas *aut prodesse uolunt aut delectare aut simul et jucunda et idonea dicere uitae*, esto es, que ellos quieren enseñar o deleitar o ambas cosas a la vez.

de hacer plausible la tesis, y a ello me dedicaré en la primera parte de mi investigación, de que Freud y Nietzsche son, en mayor o menor medida y por distintos caminos, deudores de la tradición retórica que, como explicó Aristóteles en la *Retórica*, se sirve de un tipo de discurso afín a las cuestiones humanas, signadas por la posibilidad y la deliberación, antes que por la necesidad y la demostración. Una tradición que, por lo demás, se nutre históricamente de motivos y recursos literarios. El añadido *sed sublimare*, a su vez, ofrece una pista para considerar cómo específicamente Freud y Nietzsche se sitúan ante aquella vieja contienda. El no menos presuntuoso subtítulo, **Sobre la metáfora de la literatura como sublimación en Freud y Nietzsche**, alude precisamente a la peculiar manera como ambos comprenden, pese a resquicios, diferencias y ambigüedades, la literatura. Ello será tema de la segunda parte de mi trabajo.

## I

Comencemos trayendo a la memoria los rasgos principales de la comprensión aristotélica de la retórica. “La retórica —nos dice— es la facultad (*dýnamis*) de discernir (*theorésai*) en cada circunstancia lo admisiblemente creíble (*tó endechómenon pithanón*)”.<sup>6</sup> Bajo dos aspectos es relevante considerar esta definición. El primero concierne a los objetos de los que se ocupa la retórica. Objeto de la retórica es lo que puede ser de otra manera,<sup>7</sup> esto es, lo posible (*dýnaton*) y no lo necesario. Esto último es, más bien, objeto de la ciencia que se sirve de un procedimiento epistémico-apodíctico. La retórica, en cambio, da cuenta de las razones de lo posible y, en tal sentido, las toma como plausibles. Ahora bien, lo plausible es justamente aquello que es creíble (*pithanón*) y, como el propio Aristóteles señala, es motivo de deliberación (*bouleuómetha*).<sup>8</sup> El segundo aspecto concierne principalmente a la intención de la retórica: proponer argumentos o razones con respecto a aquellas cosas sobre las que cabe deliberar. Por su objeto mismo, la retórica es la facultad de procurar razones<sup>9</sup> para aquellas cosas que las requieren.<sup>10</sup> Su procedimiento no es demostrativo, sino que busca convencer (*peíthein*) y se sirve para ello de razones proclives a los afectos.<sup>11</sup> Por el hecho mismo de que debe encontrar lo admisible, lo plausible, su estrategia no podría ser la de excluir los diferentes puntos de vista, sino, por el contrario,

---

6 ARISTÓTELES. *El arte de la retórica (=Ret)* I, 2, 1355 b 32-34. Ed. de Ignacio Granero, Buenos Aires: Eudeba, 1966.

7 *Ret.* I, 2, 1357 a 5-7.

8 *Ret.* I, 2, 1357 a 1.

9 *Ret.* I, 2, 1356 a 35.

10 *Ret.* I, 2, 1356 b 37.

11 Las pasiones son un tema principal de la *Retórica* de Aristóteles. A ellas dedica del capítulo 2 al 17 del libro II.

tomarlos muy en cuenta. Sus resultados tampoco podrían conducir a nivelar los distintos pareceres, sino, en todo caso, a hacer valer el que resulte mejor.

Los rasgos delineados de la retórica hablan en favor de una comprensión de la razón más amplia, dialogante, que difiere de aquella basada en las certezas y demostraciones de la ciencia. Es, por supuesto, un lugar común inscribir la obra de Freud y Nietzsche en el *tópos* de una exploración de la razón que la libera de las convicciones y corsés de su época. Pero, más allá de dicho lugar común, conviene prestar atención a la pregunta de si, en realidad, sus esfuerzos reanimaban, de modo especial, en cada caso, una larga tradición menospreciada y olvidada, incompatible con las expectativas triunfalistas de una era que se comprendía a sí misma como científica.

Los nexos entre Nietzsche y la tradición retórica saltan a la vista. El joven profesor de filología clásica de la universidad de Basilea no sólo debía, por su propia formación, conocerla, sino que impartió lecciones sobre retórica.<sup>12</sup> Con todo, dicha consideración es simplemente externa si no se reconoce que “Nietzsche fue el primero —en palabras de Foucault— en concertar la tarea filosófica con su reflexión radical sobre el lenguaje”.<sup>13</sup> Justamente a la par que se ocupa de la retórica propone una comprensión del lenguaje cuya radicalidad se advierte al sostener que éste es fundamentalmente metafórico. Enunciemos brevemente las tesis principales de Nietzsche sobre el lenguaje, a fin de hacer explícita la conmoción<sup>14</sup> que la retórica ejerce en su pensamiento. Como veremos, será necesario detenernos en la cuestión de la metáfora.

Dichas tesis pueden extraerse de sus escritos sobre retórica<sup>15</sup> y del ensayo *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* y consisten en proponer que el lenguaje es una

---

12 Luis Enrique de Santiago Guervós señala con razón un giro en el pensamiento de Nietzsche, a partir de 1872, luego de la publicación de *El nacimiento de la tragedia*, plasmado en el breve escrito *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Cfr. de SANTIAGO GUERVÓS, L.E. “Introducción” a *Friedrich Nietzsche*, en: *Escritos sobre retórica*. Madrid: Trotta, 2000, p. 12.

13 FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas*. Barcelona: Planeta-Agostini, 1985, p. 297. Cfr. también CRAWFORD, Claudia. *The Beginnings of Nietzsche's Theory of Language*. Berlín: Walter de Gruyter, 1988.

14 En tal sentido se expresa LACOUE-LABARTHE, Philippe. *Le détour*, en: *Poétique* 5 (1971), p. 53-76, p. 67 y 74.

15 Se trata de la *Darstellung der antiken Rhetorik* (1872), *Abriss der Geschichte der Beredsamkeit, Geschichte der griechischen Beredsamkeit* (1872-1873), *Einleitung zur Rhetorik des Aristoteles*. Estos apuntes para las clases han sido publicados en NIETZSCHE, Friedrich. *Werke. Kritische Gesamtausgabe*, Abt. 2, Bd. 4: *Vorlesungsaufzeichnungen: WS 1871/72-WS 1874/75*, en 1995, que forma parte de la edición de G. Colli y M. Montinari (Munich/Nueva York: Walter de Gruyter, 1967s., 33 tomos). En adelante, esta edición será citada con las siglas *KGW*; también emplearé la edición: NIETZSCHE, Friedrich. *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*. Ed. por G. Colli y M. Montinari. Munich/Nueva York: Walter de Gruyter/dtv, 1980, 15 tomos. Utilizaré para tal efecto la abreviatura *KSA*. Los textos indicados anteriormente, junto con notas de la misma época (del así llamado *Philosophenbuch*), han sido traducidos por L. E. de Santiago Guervós: NIETZSCHE, Friedrich. *Escritos sobre retórica*. *Op. cit.*

suerte de arte, cuyas raíces se hunden en una trama inconsciente,<sup>16</sup> que la génesis del lenguaje nos remonta a imágenes, que las palabras son inicialmente *trópos*, que el proceso de constitución del lenguaje es fundamentalmente metafórico, y que el lenguaje tiene una función muy distinta de la de la mera descripción de la realidad.<sup>17</sup>

Cada una de estas tesis merecería un análisis y una explicación *in extenso*.<sup>18</sup> pero es preciso que me concentre en lo que considero fundamental, esto es, la comprensión del lenguaje como un proceso metafórico. En *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* formula Nietzsche dicho proceso en los siguientes términos: “¡En primer lugar, un impulso nervioso trasladado (*übertragen*)<sup>19</sup> a una imagen! Primera metáfora. ¡La imagen transformada en un sonido! Segunda metáfora. Y en cada caso un salto total desde una esfera a otra completamente distinta”.<sup>20</sup>

La palabra es un sonido<sup>21</sup> que ha transformado, esto es, convertido en otra cosa, una imagen que a su vez consiste en una extrapolación de un impulso nervioso. Para referirse a esos “saltos” entre impulso nervioso, imagen y palabra Nietzsche encuentra el término común “metáfora”. Ella consiste, desde Aristóteles, en “trasladar” (*epiphora*) a una cosa un nombre que designa otra.<sup>22</sup> Pero mientras Aristóteles vincula la metáfora a la palabra, Nietzsche radicaliza el movimiento (el “trasladar”, que está presente en Aristóteles) en niveles más básicos y primarios que el de la palabra. De esta forma, el vínculo que existía en Aristóteles entre metáfora y palabra (o concepto como expresado en la palabra), se inserta

---

16 Véase también, p. ej., el siguiente pasaje de los escritos sobre retórica, donde Nietzsche se refiere a la conexión entre el lenguaje y la retórica: “Sin embargo, no es difícil probar con la clara luz del entendimiento, que lo que se llama ‘retórico’, como medio de un arte consciente, había sido activo como medio de un arte inconsciente en el lenguaje y en su desarrollo, e incluso que la retórica es un perfeccionamiento de los artificios presentes ya en el lenguaje”. *KGW*. II. 4, p. 425. La traducción corresponde a L. E. de Santiago Guervós, NIETZSCHE, Friedrich. *Escritos sobre retórica*. *Op. cit.*, p. 91.

17 Véase *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral (=WL)*. *KSA* 1, p. 875-890, en especial, p. 878-884.

18 Precisamente la línea de interpretación del pensamiento de Nietzsche que siguen algunos autores franceses (J. Derrida, S. Kofman, P. Lacoue-Labarthe, B. Pautrat) podría verse como concentrada principalmente en el análisis y desarrollo de dichas tesis. Desde esa perspectiva, la retórica constituiría una estrategia de Nietzsche para deconstruir el discurso de la metafísica. Una selección de sus trabajos puede verse en HAMACHER, Werner (ed). *Nietzsche aus Frankreich*. Frankfurt a. M.: Ullstein, 1986; también: KOFMAN, Sara. *Nietzsche et la métaphore*. Paris: Payot, 1973.

19 *Übertragung* es la traducción alemana para *epiphora*.

20 *WL*. *KSA* 1, 879.

21 El siguiente pasaje de los apuntes de la misma época especifica: “la palabra no contiene más que una imagen, de la que se deriva el concepto”. *KSA* 7, 19 [67], p. 441 = verano de 1872-comienzos de 1873.

22 Según Aristóteles, “la metáfora es la traslación (*epiphora*) de un nombre ajeno, o desde el género a la especie, o desde la especie al género, o desde una especie a otra especie, o según una analogía”. ARISTÓTELES. *Poética*. 1457 b 6-9. Ed. de V. García Yebra, Madrid: Gredos, 1974.

en Nietzsche en una nueva constelación, para la cual el sentido aristotélico de metáfora sólo nos da una idea aproximada. En efecto, Nietzsche conserva de Aristóteles la noción de que en la metáfora tiene lugar un "trasladar", esto es, un movimiento; pero, a diferencia de Aristóteles, quien entiende que dicho movimiento tiene lugar dentro de un mismo orden de cosas (palabras y conceptos), Nietzsche propone que ese movimiento se da, incluso inicialmente, entre esferas radicalmente diferentes.<sup>23</sup> El lenguaje mismo es este proceso de "trasladar", es este movimiento de continuas transposiciones, signado por lo que Nietzsche llama la creación artística de metáforas.<sup>24</sup> El lenguaje, el *lógos*, aquel rasgo específico del ser humano es visto como una capacidad para "trasladar", más exactamente aún, para "sublimar": "Todo lo que distingue al hombre del animal depende de esta capacidad de sublimar (*verflüchtigen*) las metáforas visuales (*anschauliche Metaphern*) en un esquema, es decir, disolver (*auflösen*) una imagen en un concepto".<sup>25</sup>

---

23 Justamente porque se trata de órdenes diferentes (impulsos nerviosos, imágenes, conceptos o palabras) Nietzsche propondrá que entre esas esferas sólo puede darse una "relación estética", es decir, algo distinto a suponer una correspondencia con la realidad. *Cfr. WL. KSA 1, 884.*

24 *WL. KSA 1, 886.*

25 *WL. KSA 1, 881.* Vale la pena considerar una cuestión unida a esta concepción de Nietzsche sobre la metáfora, a saber, si existe un sentido propio y otro figurado. Tal problema, que se desprende del planteamiento aristotélico, podría establecerse, en realidad, sólo dentro de un lenguaje ya constituido y considerado *sub specie aeternitatis*. Nietzsche expresamente sostiene: "no hay pues ningunas expresiones 'propias' ni ningún conocimiento propiamente sin metáforas". (*KSA 7, 19 [228]*, p. 491 = verano de 1872-comienzos de 1873). Desde la perspectiva que Nietzsche nos propone, hay que entender la transposición, el movimiento mismo de creación de metáforas, no bajo la órbita del proceso más bien posterior y, hasta cierto punto, secundario del concepto, sino bajo la órbita de aquello que Nietzsche una y otra vez nombra ambiciosa y enfáticamente como la vida y que justamente está marcada por el tiempo y el devenir. Ahora bien, he sostenido que sólo hasta cierto punto la creación de metáforas puede entenderse a partir de la órbita del concepto porque, pese a que Nietzsche califica los conceptos como "descoloridos" y "fríos", pese a que ellos suponen una "volatilización" o "sublimación" (*Verflüchtigung*) de las imágenes vividas, la formación de los conceptos se sostiene en el mismo proceso que en el de la creación de metáforas. "Todo concepto surge —nos dice— al poner como idéntico lo que no es idéntico". (*WL. KSA 1, 880*). El concepto "pasa por alto", "olvida" las "diferencias", lo "individual" (*ibid.*), pero con ello no hace otra cosa sino operar como lo hace la metáfora, a saber: "considerar algo como idéntico que ha sido conocido como semejante en un punto". (*KSA 7, 19 [249]*, p. 498 = verano de 1872-comienzos de 1873).

Ahora bien, mencioné líneas arriba que la constelación bajo la cual Nietzsche busca comprender el proceso de creación de metáforas, el horizonte que daría sentido a la tesis radical de que, en suma, el lenguaje es fundamentalmente metafórico, lo constituye la vida. Sea lo que esta expresión signifique en el pensamiento de Nietzsche, es necesario evitar un posible malentendido que suele surgir justamente cuando se trata de dar cuenta de la relación que guardarían los conceptos con la vida. Normalmente se asume que Nietzsche criticaría el lenguaje conceptual por ser meramente abstracto y que reivindicaría el lenguaje metafórico por ofrecer una versión más originaria (esto es, correcta) de la realidad. Como si existiese pues un sentido originario al que, en última instancia, pudiese retrotraerse la vida. Sin embargo, de acuerdo con lo que hemos visto, hay una íntima correlación entre concepto y metáfora. Nietzsche sostiene que el concepto es el "residuo de una metáfora" (*WL. KSA 1, 882*), residuo, es cierto, pero metáfora al fin. Lo decisivo está en advertir que la metáfora sólo es posible al establecer una semejanza (o al reconocer lo idéntico) y ello supone, a su vez, emplear un esquema conceptual; no



Me he detenido a considerar la comprensión de Nietzsche sobre el lenguaje y la metáfora porque los aspectos tratados me servirán para especificar, como anuncié, en qué sentido para Nietzsche la literatura es “sublimación”. Ahora bien, más allá de los detalles expuestos, resulta imprescindible poner de manifiesto, aunque sea en sus rasgos más saltantes, qué giro le imprime la retórica a la filosofía de Nietzsche. Hemos visto que, ante todo, la retórica se dirige al ámbito de lo posible, para lo cual lo plausible y la “creencia” son decisivas. A la larga, dirá Nietzsche, la constitución misma del lenguaje es básicamente afín a la retórica pues él sólo recoge metáforas que nos serán, en mayor o menor medida, plausibles y creíbles. La retórica servirá a su filosofía como estrategia para sugerir nuevos giros, puntos de vista, y también para desintegrar determinadas certezas o creencias que no se sustentan en criterios admisibles. Nietzsche hace suya la tradición de la retórica de una manera particular: radicaliza la función de la metáfora como el modo específico en que se configura el lenguaje.

Los nexos de Freud con la retórica son, en cambio, a primera vista, menos directos y menos obvios. Para trazarlos me apoyaré fundamentalmente en un esclarecedor artículo de Gonsalv K. Mainberger.<sup>26</sup> En el caso de Freud, es preciso partir de la dirección contraria, esto es, del conjunto de su obra pues él no se ocupa directamente de la retórica. Ahora bien, anteriormente destacué dos aspectos de la retórica que quisiera ahora retomar: la naturaleza de su objeto —lo creíble y plausible— y su intención —procurar razones que, por la propia naturaleza de sus objetos, no están disponibles—. Ambos aspectos calzan en la tarea del psicoanálisis. En efecto, el psicoanálisis podría ser caracterizado como el esfuerzo por tratar de encontrar las razones que puedan dar cuenta de la compleja vida anímica. Y justamente los motivos que animan la trama de los procesos psíquicos se encuentran en la gama de las creencias y de lo plausible.

Sin embargo, el nexo esbozado entre el psicoanálisis y la retórica es aún demasiado vago y general. Para tratar de precisarlo traigamos a colación algunos rasgos de la definición que ofrece Freud del psicoanálisis. El psicoanálisis es, nos dice, “el nombre para un procedimiento de investigación de procesos psíquicos, que de otra manera apenas serían accesibles”; además, es “un tratamiento de trastornos neuróticos, que se funda en esta

---

puede haber metáfora de lo único *stricto sensu*. Es decir, por lo menos en el nivel de la palabra, la metáfora requiere el concepto y viceversa.

Sobre la relación entre metáfora y concepto véase ZUNJIC, Slobodan. *Begrifflichkeit und Metapher*, en: *Nietzsche-Studien* 16 (1987), p. 149-163. Con respecto a la relación entre imagen y concepto advierte el autor que pese a que Nietzsche, en ocasiones, valora la imagen por encima de lo conceptual, intenta también mostrar que toda metaforización es una transposición en el sentido de la abstracción, unificación, y lejanía con respecto a lo que se nombra (Cfr. p. 156).

26 MAINBERGER, Gonsalv K. *Rhetorische Techne (Nietzsche) in der psychoanalytischen Technik (Freud). Prolegomena zur Rationalität der Psychoanalyse*, en: FIGL, Johann (ed). *Von Nietzsche zu Freud. Übereinstimmungen und Differenzen von Denkmotiven*. Viena: WUV-Universitätsverlag, 1996, p. 69-95.

investigación”.<sup>27</sup> Resulta significativo que, de acuerdo a esta definición, el psicoanálisis no sea una ciencia, sino un procedimiento, esto es, una técnica. Freud estaba ciertamente familiarizado por su formación con la distinción entre *epistème*, *scientia*, y *téchne*, *ars*, pues ella constituía una noción común en el contexto del saber y la práctica médicos de su época. Como la retórica, el psicoanálisis es una *téchne*, que, otra vez de acuerdo con Aristóteles, es un procedimiento que busca establecer de manera metódica y reflexiva lo que algunos alcanzan por casualidad y otros con base en un determinado saber o competencia.<sup>28</sup> Lo específico del procedimiento psicoanalítico sería buscar y ofrecer argumentativamente el esclarecimiento de procesos anímicos de alguna forma ocultos y, además, sustentar y probar el procedimiento mismo. La marcha del psicoanálisis es impensable sin el recurso a un tipo de racionalidad, afin a la retórica, que debe buscar las razones o argumentos plausibles (en el amplio sentido de criterios de explicación) para dar cuenta de fenómenos velados o sumamente intrincados por diversos factores. Es importante destacar cuán necesaria es, en este procedimiento, la búsqueda de determinadas razones que, en el sentido antes indicado, sólo pueden tomarse como simplemente plausibles o probables, para cuestiones que, sin este esfuerzo, quedarían sin palabras.

Podría objetarse que estos nexos son todavía demasiado generales, pues no atienden suficientemente al núcleo de la doctrina y la técnica psicoanalíticas, a saber, la interpretación. Ahora bien, ella juega en la Antigüedad un rol preponderante sobre todo como vaticinio o adivinación, es decir, orientada hacia el futuro, mientras que en Freud se refiere fundamentalmente a sucesos pasados de la vida anímica. Cuando se trata de la interpretación, Aristóteles emplea el verbo *eikázein* (conjeturar) y llama a los objetos propios de tal actividad *eikóta* (lo verosímil o presumible). Justamente para Freud la trama individual de los sucesos anímicos no puede explicarse con base en determinados principios fijos e irrecusables, mecánicamente, sino que forma parte de aquello que en el lenguaje aristotélico “puede ser de otra manera”, vale decir, es motivo de conjetura o de verosimilitud.

Mi intención no podría haber sido sustentar exhaustivamente los nexos entre el psicoanálisis y la retórica, a lo sumo, me propuse delinear ciertos rasgos que acercan de una manera insospechada el psicoanálisis a la gran tradición de la retórica. Las referencias a Aristóteles han sido, en tal sentido, imprescindibles, y confío en haber trazado una pista de interpretación sugerente.

---

27 Cito de acuerdo con la siguiente edición: FREUD, Sigmund. *Gesammelte Werke*. Londres: Imago, 1940-1952, 18 tomos. Utilizo para tal efecto la abreviatura *GW*. Esta primera cita se encuentra en *GW* XIII, 211; “*Psychoanalyse*” und “*Libidotheorie*” (1923). Ocasionalmente también citaré *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Ed. por James Strachey, Londres: Hogarth: 1953-1966, 24 tomos, con la sigla *SE*, y de las *Obras Completas de Sigmund Freud*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1958-1968, 3 tomos, con la sigla *OC*.

28 ARISTÓTELES. *Ret.* I, 1, 1354 a 1-11.

## II

Prestemos atención ahora a la metáfora de la “sublimación”. La palabra, en su raíz latina, recoge dos sentidos, fundamentales para Nietzsche y Freud. Pese a que dichos sentidos son bastante conocidos, desearía, con todo, traerlos a la memoria. En primer lugar, tenemos la acepción más antigua que quiere decir ‘elevar’ y que es el sentido recogido por Pseudo-Longino en *Sobre lo sublime*, un trabajo excepcional de crítica literaria.<sup>29</sup> La segunda acepción, muy posterior y del latín tardío, proviene de la química y se refiere al proceso de transformación del estado sólido en gaseoso. Frecuentemente se asocia la palabra “sublimación” con las investigaciones sexuales de Freud y se desconoce que Nietzsche la emplea con relativa frecuencia, en especial en su obra intermedia y tardía.<sup>30</sup> Ahora bien, Nietzsche muy probablemente la tomó de la literatura clásica alemana. Quizá nos sorprenda saber que Goethe propone en un aforismo que no se deben presentar en escena los “sentimientos [y] sucesos humanos” en su “naturalidad originaria”, sino que “deben ser trabajados, preparados, sublimados”.<sup>31</sup> El puente que une a Goethe con el significado que, hoy por hoy, todos asumimos son, por supuesto, Freud y Nietzsche. Sobre el papel que cumple Freud a este respecto no nos cabe ninguna duda, pero no está de más mencionar un par de expresiones para reconocer que también Nietzsche le imprimió a la palabra el sentido moderno que todos conocemos y para conducirnos, además, al terreno que me interesa, la literatura. Nietzsche nos habla, en efecto de la “sexualidad sublimada”,<sup>32</sup> nos explica que el *éros* platónico como aspiración a la sabiduría es un “instinto sexual sublimado”<sup>33</sup> y se pregunta finalmente también “¿qué instintos sublima el artista?”<sup>34</sup>

¿Qué tiene, podríamos preguntarnos nosotros, de sugestiva la metáfora de la sublimación para que la combinación de sus dos sentidos, el más antiguo, como traducción latina de *perí hypsous*, “sublime”, y el medieval de la transformación química, aluda en Goethe, Nietzsche y Freud a lo “originario”, “instintivo” y “artístico”? Los tres autores, es preciso recordarlo, tienen además una especial predilección o cercanía al poder y las energías de la química (piénsese en el gabinete de Fausto, en la “química de los conceptos y

---

29 “Lo sublime —se nos dice en el tratado— es como una elevación y una excelencia en el lenguaje”. ‘LONGINO’. *Sobre lo sublime*. Intr., tr. y notas de José García López, Madrid: Gredos 1979, 1, 3. Pero al Pseudo-Longino no le interesa del lenguaje la relación retórica con la persuasión, sino el asombro (*thaumásaion*) y el éxtasis (*éktasis*). Cfr. 1, 4. Véase al respecto el artículo de DEGUY, Michel. *Le Grand-Dire*, en: COURTINE, J.-F. *et alia. Du Sublime*. Alençon: Belin, 1988, p. 11-35.

30 La observación la hace GASSER, Reinhard. *Nietzsche und Freud*. Berlín: Walter de Gruyter, 1997, p. 313. Allí se indica un buen número de pasajes donde se encuentra la expresión en Nietzsche.

31 Citado por KAUFMANN, Walter. *Nietzsche. Philosoph-Psychologe-Antichrist*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1982, p. 254.

32 *Humano, demasiado humano (=MA)*, KSA 2, 415 (aforismo 95).

33 KSA 9, 11 [124], p. 486 = primavera-verano de 1881.

34 KSA 12, 7 [3], p. 256 = finales de 1886-primavera de 1887.

sentimientos” de la primera parte de *Humano demasiado humano*, en la palabra clave de Freud, el “análisis”<sup>35</sup>). Lo que acoge la metáfora de la sublimación en todos esos autores y que permite su uso en términos de lo artístico, originario, instintivo es la imagen plástica, transformadora, dúctil que convierte elementos que podrían calificarse como burdos y bastos o, de forma no peyorativa, como carentes por sí mismos de sentido, en sorprendentes configuraciones sutiles y complejas.

La sugestión de la metáfora radica pues en su poder para dar cuenta de la capacidad de transformación de determinados elementos (*elementum*, del griego *stoicheion*, literalmente “letra”, es decir, los signos empleados para fijar con la escritura la palabra hablada, la inmensidad del *lógos*, o también, entre los viejos pluralistas griegos, Demócrito, Empédocles, para reducir la compleja pluralidad de la realidad a determinados “átomos”, “raíces”, es decir, justamente en elementos cognoscibles que pueden enseñarse y aprenderse como las letras del abecedario). Los elementos de Freud y Nietzsche son a todas luces los “impulsos”, los “instintos”, aunque no exclusivamente, y cabría preguntarse si sólo algunos de ellos, como el sexual, o todos son susceptibles de tal transformación. Además, cuáles son y dónde comienza dicha transformación, cuál es el límite a partir del cual el trabajo de “volatilización” va configurándose. También, entre otras muchas preguntas pertinentes, cómo y por qué para ambos autores dichos procesos pueden tomar formas patológicas.<sup>36</sup>

Ciertamente Nietzsche y Freud no concuerdan en cuántos y cuáles son los impulsos susceptibles de sublimación. Freud focalizará sus estudios en la función del impulso sexual,<sup>37</sup> mientras que Nietzsche adoptará una perspectiva más amplia al plantear que la propia determinación y cristalización de los impulsos, entre los que destacan *grosso modo* los sexuales, de conservación y destructivos, obedece a largos y complejos procesos históricos y psicológicos.<sup>38</sup> Esta diferencia básica entre ambos señalará también los caminos que

---

35 Esa constelación nos remite a otro imprescindible autor moderno, Marx, cuya frase del *Manifiesto comunista*, “todo lo sólido se desvanece en el aire”, es recogida en el título del libro de Marshall Berman (México: Siglo XXI 1988) como clave de interpretación de la experiencia de la modernidad. El propio Marx emplea la metáfora de la sublimación en, por ejemplo, *La ideología alemana*. Montevideo: Pueblos Unidos, 1968, p. 26. Sobre el “análisis” véase GRANEL, G. y RIGAL, E. *La notion d'analyse*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1992, en especial: REY DE CASTRO, Álvaro. *La notion d'analyse dans la psychanalyse: chimie d'un oubli*, p. 229-248, donde se investigan los orígenes del término en el paradigma de la química.

36 Tomo algunas de las preguntas de GAISER, Reinhard. *Nietzsche und Freud*. Berlin: Walter de Gruyter, 1997, p. 315. Gaiser le dedica un amplio, detallado y esclarecedor capítulo al problema de la sublimación.

37 “La pulsión sexual pone a disposición del trabajo cultural cantidades de fuerza extraordinariamente grandes, en virtud de la particularidad, singularmente marcada en dicha pulsión, de poder desplazar su fin sin perder en esencia en intensidad. Esta capacidad de reemplazar la meta sexual por otro fin, que ya no es sexual pero se le halla psíquicamente emparentada, la denominamos capacidad de sublimación”. *GW VII*, 150; *SE IX*, 187; *OC I*, 957.

38 Varios autores coinciden en señalar que el interés que tiene Nietzsche por la cuestión de los impulsos se debe a la lectura de F. A. Lange y Schopenhauer, cuyos planteamientos fisiológicos constituyen una particular revisión de la filosofía trascendental de Kant. He intentado dar cuenta de esta cuestión,

siguen en sus demás respuestas, cuya explicitación no puede ser mi propósito aquí. Pero también hay importantes coincidencias en su planteamiento de conjunto. Resulta, en efecto, para ambos claro que la cultura, entendida en un amplio sentido, en el que habría que destacar fundamentalmente la posibilidad misma de la comunicación, sería imposible sin ese lento trabajo de sublimación, de paulatina transformación, refinamiento (o “elevación”) de necesidades más bien bastas y gruesas.

Ahora bien, el mismo hecho de que Freud y Nietzsche no concuerden en la determinación y el número de impulsos sujetos a “sublimación”, guarda una íntima relación con los aspectos que ellos privilegian de las dos acepciones de la metáfora de la “sublimación”. Para Freud, como veíamos, el impulso sexual es el llamado a adoptar diversas transformaciones operadas por la sublimación. Prima en Freud la consideración de un proceso de transformación debido a una “economización” de las energías de la libido. Aquí “sublimación” se apoya principalmente en la acepción ofrecida por la química, en el sentido de transformaciones de las potencias de los elementos. Nietzsche, en cambio, en la medida en que adopta una perspectiva más amplia y menos determinada, atiende a la volatilización de elementos que pueden refinarse, es decir, que apenas puede reconocerse la materia prima de la cual surgen. Algunas veces la volatilización se cristaliza de tal manera que los elementos aparecen transformados como sus opuestos,<sup>39</sup> o, como veíamos a propósito de su reflexión

---

contemplando precisamente los inconvenientes que Nietzsche observa para determinar una estructura de impulsos fija y plenamente determinada en mi disertación doctoral, en especial en el primer capítulo. Allí podrá encontrarse también la bibliografía específica. Cfr. HANZA, K. *'Singuläres Werthmaß'. Zur Problematik des Geschmacks in Nietzsches mittleren Werken*. Frankfurt a. M., 1999. En contraste con este horizonte abierto de la interpretación nietzscheana de los impulsos, los pensamientos fundamentales de Freud, como señala R. Gaiser (*op. cit.*, p. 322) ofrecen una imagen más clara y delineada, pues el trasfondo teórico de los impulsos y la cultura aparece suficientemente explicado; es decir, la posibilidad de sublimación es atribuida principalmente al impulso sexual o a las pulsiones parciales. La sublimación es definida como la capacidad de modificar los fines originales de los impulsos de forma tal que, en colaboración con la interiorización de los componentes agresivos, permita la superación del complejo de Edipo. La sublimación transforma así los fines originales de los impulsos en fines sociales y hace posible la socialización. El psicoanálisis ofrece de esta forma una investigación detallada del rol y la función de los impulsos parciales y en especial de la sexualidad infantil, temas que no forman parte del pensar de Nietzsche. Ahora bien, una investigación detallada del significado que en conjunto tiene la sublimación en las teorías de Freud y Nietzsche debería dar cuenta de algunos problemas que ahora me limito a señalar. En primer lugar, si acaso Nietzsche aplica el concepto de “sublimación” a todo tipo de impulsos, es decir, tanto a los sexuales como a los de supervivencia y destrucción, pues los entiende como diversas formas de una misma “voluntad de poder”, un tema predominante de su obra tardía. Sin embargo, la “voluntad de poder” no debiera ser comprendida a partir de una teoría psicológica de los impulsos, pues Nietzsche la concibe en términos más amplios y ambiciosos, quizá como un principio regulativo de interpretación. Y, con respecto a Freud, habría que tomar en cuenta también la evolución de su pensamiento, es decir, cómo incide su tardía teoría dualista de los impulsos en el afianzamiento de su concepción sobre la “sublimación”.

39 Véase al respecto el primer apartado de *Humano, demasiado humano*, donde alude Nietzsche a la “química de los conceptos y sensaciones” y al pensar en oposiciones. *MA, KSA 2, 23* (aforismo 1).

sobre los orígenes del lenguaje en la metáfora, dicha volatilización significa el movimiento o “traslación” de una esfera a otra completamente distinta. En este caso se acentúa más el rasgo de “sublimación” como “elevación”.

Con este trasfondo intentaré dar cuenta del significado especial que tiene la metáfora de la sublimación en ambos autores en el ámbito de la creación estética que nos interesa: la literatura. Mi intención será mostrar cómo desde la perspectiva que cada uno de ellos propone, ella ya no puede ser vista a la luz de los modelos tradicionales de la enseñanza moral o de la restringida esfera del deleite estético. No obstante, ella aún guarda una estrecha conexión con la antigua tradición de la retórica, por lo menos en el sentido de que la literatura acoge el universo humano de lo verosímil y lo plausible.

Consideremos primero las reflexiones de Freud sobre las producciones artísticas. De acuerdo con las condiciones generales del psicoanálisis, el artista constituye una suerte de caso de excepción en la transición entre el principio de realidad y el principio de placer, próximo a la neurosis y salvaguardado de ella por el valor social concedido al arte:

El artista, como el neurótico, se ha replegado de la realidad insatisfactoria en el mundo de la fantasía, pero a diferencia del neurótico sabe cómo encontrar el camino de regreso y arraigarse de nuevo y firmemente en la realidad. Sus creaciones, las obras de arte, son satisfacciones fantasiosas (*Phantasiebefriedigung*) de deseos inconscientes, enteramente como los sueños, con los cuales tienen en común el carácter de compromiso, pues ellas también tienen que evitar el conflicto abierto con las fuerzas de la represión. Sin embargo, a diferencia de las producciones oníricas asociales, narcisistas, aquellas consideran la participación de otros hombres, pueden satisfacer y vivificar en ellos los arranques de deseo inconscientes.<sup>40</sup>

Aunque Freud se sienta en la obligación de confesar que la “esencia de la función artística nos es inaccesible psicoanalíticamente”,<sup>41</sup> resulta claro que el psicoanálisis, según él, puede aportar al esclarecimiento del arte y del artista. El artista resuelve de manera especial los conflictos generados entre la satisfacción del placer y el principio de realidad. Y la manera específica como el artista los resuelve se trasluce en sus creaciones: elaboraciones artísticas de deseos, pulsiones sexuales que, reprimidas, se subliman. En sus estudios sobre Leonardo da Vinci,<sup>42</sup> sobre la *Gradiva* de W. Jensen,<sup>43</sup> sobre el recuerdo infantil de Goethe en *Poesía y verdad* destaca Freud cuán importantes son en la infancia las experiencias de

---

40 “Selbstdarstellung”. *GW* 14, 90. Véase también *Un recuerdo infantil de Leonardo*, en: *Psicoanálisis del Arte*. Madrid: Alianza, 1985, p. 7-74.

41 *Ibid.*, p. 73.

42 *Ibid.*, p. 20. Aquí sostiene Freud expresamente que las fuerzas instintivas sexuales son susceptibles de sublimación.

43 *El delirio y los sueños en la Gradiva de W. Jensen*, en: FREUD. *Psicoanálisis del arte*. *Op. cit.*, p. 105-199, p. 131.

naturaleza erótica para la vida y creaciones de los artistas. Todas ellas reaparecen sublimadas en las producciones estéticas.

Bajo esta perspectiva la literatura no es, pues, sino una forma de "sublimación". Pero esta gruesa tesis no tendría ningún interés si no le asociamos aquello que esta concepción sobre la literatura desplaza indefectiblemente. Me refiero a la idea que ha capturado durante largo tiempo a la tradición occidental y, que sostenida en la noción de *mimesis*, propone que la literatura nos enseña o nos deleita, o también puede hacer ambas cosas a la vez. Desde el momento en que Freud convierte el polo de la realidad (el principio de realidad) en uno de los momentos de la lógica de las creaciones estéticas y pone como contraparte otro, el de la pulsión sexual, su aproximación a la literatura no se sirve del principio de "representación" de la realidad. Que en la literatura se exprese ante todo el peculiar trabajo de "sublimación", esto es, de elaboración de un material psíquico propio del artista, a la manera de la solución de conflictos que a él le atañen, nos coloca en un ámbito muy distinto del de la mera correspondencia con la realidad. En contraste, el eje en torno al cual gira la posibilidad de que la literatura nos deleite o nos enseñe es, efectivamente, que ella nos distraiga de la cruda realidad, o que la metamorfosee —ya sea en términos de ilusión o de distancia estética— para hacémosla agradable, o que podamos aprender de ella para nuestras vidas. No quiero decir que, de acuerdo a la concepción freudiana, ninguna de estas aproximaciones a la literatura sea ya posible. Me interesa destacar simplemente que el núcleo de la consideración psicoanalítica de la literatura no toma la realidad como pauta para la representación, sino en todo caso, como fuente de conflicto para la satisfacción de los deseos.

Es importante advertir que para Freud las creaciones artísticas, a diferencia de los sueños, "consideran la participación de otros hombres y pueden satisfacer y vivificar sus arranques de deseo inconscientes". Intentar esclarecer en qué sentido las manifestaciones artísticas involucran a otras personas nos llevaría muy lejos. Sin embargo, no debemos pasar por alto que, en términos generales, la comprensión de la literatura como sublimación explicaría, sostiene Freud, por qué ciertas obras literarias, como el *Edipo rey* de Sófocles, conciernen a todos. No hay aquí otra cosa sino la elaboración artística, esto es, la "sublimación" de energías constitutivas de nuestra *psique* y, en tal sentido, algo que concierne a todos. Una vez más, el terreno en el que se da cuenta de lo específico de la creación literaria no es simplemente la enseñanza moral ni la complacencia estética, sino energías propias de nuestra vida anímica que compartimos con otras personas.

Veamos ahora cómo se presenta la metáfora de la sublimación aplicada a la literatura en el caso de Nietzsche. Con respecto a esta cuestión, nos vemos ahora obligados a recorrer el camino inverso, esto es, debemos partir de sus planteamientos iniciales sobre el lenguaje y sobre la exploración de la paulatina elaboración de las construcciones culturales como formas de "sublimación", pues aunque esta metáfora recorre buena parte de su obra, no trata Nietzsche tan expresamente como Freud la literatura como sublimación.

Ante todo, es preciso tomar en cuenta que Nietzsche propone que las formas culturales son, en último término, complejas elaboraciones de sentidos. Su propuesta anima la

exploración aforística sobre el amplio espectro de lo *Humano, demasiado humano*, cuyo programa se anuncia en la expresión “química de los conceptos y sensaciones”<sup>44</sup> y que consiste en el análisis de las cristalizaciones que conceptos y sensaciones toman, a lo largo de la historia, como fenómenos culturales. El análisis se sostiene también en sus investigaciones sobre el origen del lenguaje en la metáfora, en las cuales, como veíamos, se sostiene que hay “saltos” entre las esferas de los impulsos nerviosos, las imágenes, las palabras. Siempre opera una “volatilización”, una metáfora, un giro (recordemos el sentido original de metáfora para Aristóteles: *ephiphorá*). Desde este punto de vista, la literatura, como compleja cristalización del mundo humano, no hace sino poner de manifiesto la función esencial del *lógos*: establecer un nexo fundamentalmente estético con una realidad que es, por sí misma, sin sentido y totalmente indeterminada.

Si para Freud el arte y el artista eran más bien un caso excepcional en el empleo de las energías necesarias para sobreponerse a las necesidades de la existencia, una forma, pues, a la larga reactiva de superar conflictos, y sólo por derivación se trasluciría en la “sublimación” creativa, el arte toma en Nietzsche un rol mucho más fundamental y ambicioso. “El arte y nada más que el arte” —leemos— “[é]l es el gran posibilitador (*die große Ermöglicherin*) de la vida, el gran seductor para la vida, el gran estimulante para la vida”.<sup>45</sup> Es decir, Nietzsche entiende que la relación del arte con la vida es a tal punto fundamental que todas las formaciones culturales son creaciones que alientan o desfavorecen la vida. Bajo esta perspectiva el arte exhibe gozosamente su “buena voluntad de apariencia”.<sup>46</sup>

Que Nietzsche hable de “apariencia” tiene un matiz lúdico y polémico, pues no significa que esté tomando como criterio para el arte su relación con la realidad, antes bien, la relación fundamental del hombre con ella es estética. En tal sentido, también para Nietzsche la literatura es una forma de “sublimación”, de volatilización de elementos que en sus esferas más básicas son inasibles para el hombre, pues siempre está en juego la “traslación” entre distintos órdenes de cosas de las esferas y con ello la acuñación de metáforas, esto es, la creación de sentido. Nuevamente la literatura no aparece vista bajo la órbita de la “representación” de la realidad, sino más bien de la creación del hombre mismo. En efecto, justamente la metáfora de la “química de los conceptos y sensaciones” debe ayudarnos a desestimar la idea del ser humano como una verdad eterna y hacernos comprender cómo él “ha devenido”.<sup>47</sup>

Los modelos acuñados en la frase latina de Horacio, que recogen la vieja disputa entre filosofía y literatura, para preguntarse si la literatura enseña o deleita, tienen una intención distinta de aquella que anima el interés de Nietzsche o de Freud por la literatura.

---

44 *Cfr. supra* nota 39.

45 *KSA* 13, 11 [415], p. 194 = noviembre 1887-marzo 1888.

46 *La ciencia jovial*, *KSA* 3, 464 (aforismo 107).

47 *MA. KSA* 2, 23 (aforismo 1).



No se trata, para ellos, exclusiva ni principalmente de si la literatura pueda simplemente deleitarnos con la creación de una esfera estética, de alguna forma superpuesta a la realidad, o si pueda enseñarnos bajo la suposición de caracteres eternos y destinos ejemplares. La comprensión de la literatura en el psicoanálisis o en la filosofía de Nietzsche es, como espero haber mostrado, radicalmente innovadora al haberse servido ambos de la metáfora de la sublimación para dar cuenta de lo específico de la creación artística. Por supuesto, mi enfoque deja de lado muchos aspectos importantes de la literatura; no he abordado los problemas propiamente estéticos que comprometen tanto la elaboración de las obras como su apreciación. Tampoco he discutido finalmente qué concepto de arte ambos nos proponen.<sup>48</sup> Me he limitado a rastrear lo que la metáfora de la sublimación significa para el pensamiento de ambos autores y cómo ella coloca la literatura en una nueva posición, distinta de la contemplada desde antiguo.

Quisiera terminar retomando mi tesis anterior, de la primera parte de este artículo, sobre el nexo de ambos autores con la tradición retórica. Entonces propuse que, por distintas razones, su pensamiento podía ser acogido en aquel uso ampliado de la razón que la exime de los postulados epistémicos y que habla en favor de la frondosa, compleja relación entre la literatura, la filosofía y el psicoanálisis. De ella se ha ocupado también Richard Rorty al esclarecer en qué medida ambos autores han transformando radicalmente nuestro lenguaje de deliberación, pues han aportado las herramientas necesarias para otorgarnos un vocabulario capaz de dar cuenta de nuestra contingencia e idiosincrasia.<sup>49</sup> Ni para Freud ni para Nietzsche existiría —tal es la tesis de Rorty— un verdadero “sí mismo” que sustentase el “verdadero relato sobre cómo son las cosas”. Al desacreditar esas nociones dichos autores nos ayudan a abandonar la necesidad de “ver las cosas uniformemente”.<sup>50</sup> La filosofía, como la entiende Nietzsche, el psicoanálisis, como lo entiende Freud, y con mayor razón la literatura, no serían, pues otra cosa sino relatos que pueden dar cuenta de nuestra contingencia, esto es, de nuestra peculiar manera de ver las cosas. Una manera que, lejos de postular la identidad entre nosotros o lo idéntico del mundo, se sostiene simplemente en las semejanzas que podamos encontrar con otros.

## Siglas y referencias bibliográficas

### Siglas

ARISTÓTELES. *Poética*. Ed. trilingüe de Valentín García Yebra, Madrid: Gredos 1974 = *Poet.*

---

48 En tal sentido cabría, por ejemplo, traer a colación la crítica que Adorno hace a la estética psicoanalítica en su *Ästhetische Theorie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1989, p. 14s.

49 Véase RORTY, Richard. *Contingency, irony and solidarity*. Cambridge: University Press, 1989.

50 RORTY, Richard. **Freud y la reflexión moral**, en: *Ensayos sobre Heidegger y otros pensadores contemporáneos. Escritos filosóficos 2*. Barcelona: Paidós, 1993, p. 201-228, p. 213.

- \_\_\_\_\_. *El arte de la retórica*. Tr., intr. y notas de E. Ignacio Granero, Buenos Aires: Eudeba, 1966 = *Ret.*
- FREUD, Sigmund. *Gesammelte Werke*. Londres: Imago, 1940-1952, 18 tomos = *GW*
- \_\_\_\_\_. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Ed. por James Strachey, Londres: Hogarth, 1953-1966, 24 tomos = *SE*
- \_\_\_\_\_. *Obras Completas de Sigmund Freud*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1958-1968, 3 tomos = *OC*
- NIETZSCHE, Friedrich. *Werke. Kritische Gesamtausgabe*. Ed. por G. Colli y M. Montinari Munich/Nueva York: Walter de Gruyter, 1967s., 33 tomos = *KGW*
- \_\_\_\_\_. *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*. Ed. por G. Colli y M. Montinari, Munich/Nueva York: Walter de Gruyter/dtv, 1980, 15 tomos = *KSA*
- \_\_\_\_\_. *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* = *WL*
- \_\_\_\_\_. *Humano, demasiado humano* = *MA*

### Bibliografía

- ADORNO, Theodor W. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1989.
- ARISTÓTELES. *El arte de la retórica*. Tr., intr. y notas de E. Ignacio Granero, Buenos Aires: Eudeba 1966.
- \_\_\_\_\_. *Poética*. Ed. trilingüe de Valentín García Yebra, Madrid: Gredos, 1974.
- ASSOUN, Paul-Laurent. *Freud. La filosofía y los filósofos*. Barcelona: Paidós, 1982.
- BERMAN, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. México: Siglo XXI, 1988.
- CAVELL, Marcia. *La mente psicoanalítica. De Freud a la filosofía*. México: Paidós, 2000.
- COURTINE, Jean-François et alia. *Du Sublime*. Alençon: Belin, 1988.
- CRAWFORD, Claudia. *The Beginnings of Nietzsche's Theory of Language*. Berlin: Walter de Gruyter, 1988.
- DAVIDSON, Donald. **Paradoxes of irrationality**, en: WOLLHEIM, R. y HOPKINS, J. (eds). *Philosophical Essays on Freud*. London: Cambridge University Press, 1982, p. 289-305.
- DEGUY, Michel. **Le Grand-Dire**, en: COURTINE, Jean-François et alia. *Du Sublime*. Alençon: Belin, 1988, p. 11-35.

- DERRIDA, Jacques. *Résistances de la psychanalyse*. Paris: Galilée, 1996.
- FIGL, Johann (ed). *Von Nietzsche zu Freud. Übereinstimmungen und Differenzen von Denkmotiven*. Viena: WUV-Universitätsverlag, 1996, p. 69-95.
- FELMAN, Soshana (ed). *Literature and Psychoanalysis. The Question of Reading: Otherwise*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1982.
- FREUD, Sigmund. *Gesammelte Werke*. Londres: Imago, 1940-1952, 18 tomos.
- \_\_\_\_\_. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Ed. por James Strachey, Londres: Hogarth, 1953-1966, 24 tomos.
- \_\_\_\_\_. *Obras Completas de Sigmund Freud*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1958-1968, 3 tomos.
- \_\_\_\_\_. *Psicoanálisis del arte*. Madrid: Alianza, 1985.
- GAISER, Reinhard. *Nietzsche und Freud*. Berlin: Walter de Gruyter, 1997.
- GRANEL, Gérard y RIGAL, Elisabeth (eds). *La notion de analyse*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1992.
- HAMACHER, Werner (ed). *Nietzsche aus Frankreich*. Frankfurt a. M.: Ullstein, 1986.
- HANZA, Kathia. 'Singuläres Werthmaß'. *Zur Problematik des Geschmacks in Nietzsches mittleren Werken*. Frankfurt a. M., 1999.
- HENRICH, Dieter e ISER, Wolfgang (eds). *Theorien der Kunst*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1993.
- HORACIO. *Arte poética*. Intr. y notas de Tarsicio Herrera, México: UNAM, 1970.
- KAUFMANN, Walter. *Nietzsche. Philosoph-Psychologe-Antichrist*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1982.
- KUHNS, Richard. **Psychoanalytische Theorie als Kunstphilosophie**, en: HENRICH, Dieter e ISER, Wolfgang (eds). *Theorien der Kunst*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1993, p. 179-236.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. **Le détour**, en: *Poétique* 5 (1971), p. 53-76.
- 'LONGINO'. *Sobre lo sublime*. Intr., tr. y notas de José García López, Madrid: Gredos, 1979.
- MAINBERGER, Gonsalv K., **Rhetorische Techne (Nietzsche) in der psychoanalytischen Technik (Freud). Prolegomena zur Rationalität der Psychoanalyse**, en: FIGL, Johann (ed). *Von Nietzsche zu Freud. Übereinstimmungen und Differenzen von Denkmotiven*. Viena: WUV-Universitätsverlag, 1996, p. 69-95.

- MARX, Karl. *La ideología alemana*. Montevideo: Pueblos Unidos, 1968.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Werke. Kritische Gesamtausgabe*. Ed. por G. Colli y M. Montinari. Munich/Nueva York: Walter de Gruyter, 1967s., 33 tomos.
- \_\_\_\_\_. *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*. Ed. por G. Colli y M. Montinari, Munich/Nueva York: Walter de Gruyter/dtv, 1980, 15 tomos.
- \_\_\_\_\_. *Escritos sobre retórica*. Intr., tr. y notas de L.E. de Santiago Guervós, Madrid: Trotta, 2000.
- REY, Jean-Michel. **Freud's Writing on Writing**, en: FELMAN, Soshana (ed). *Literature and Psychoanalysis. The Question of Reading: Otherwise*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1982, p. 301-328.
- REY DE CASTRO, Álvaro. **La notion d'analyse dans la psychoanalyse: chimie d'un oublié**, en: GRANEL, G y RIGAL, E. (eds). *La notion de analyse*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1992, p. 229-248.
- RORTY, Richard. *Contingency, Irony and Solidarity*. Cambridge: University Press, 1989.
- \_\_\_\_\_. **Freud y la reflexión moral**, en: *Ensayos sobre Heidegger y otros pensadores contemporáneos. Escritos filosóficos 2*. Barcelona: Paidós, 1993, p. 201-228.
- WOLLHEIM, Richard y HOPKINS, James (eds). *Philosophical Essays on Freud*. London: Cambridge University Press, 1982, p. 289-305.
- ZUNJIC, Slobodan. **Begrifflichkeit und Metapher**, en: *Nietzsche-Studien* 16 (1987), p. 149-163.

# LA SENTENCIA DE ZARATUSTRA

Juan Pablo Pino Posada

Universidad de Antioquia

**Resumen.** El artículo hace un recorrido a través de *Así habló Zaratustra* explorando las peculiaridades de su escritura. Se intenta responder específicamente a la pregunta por el modo como se entretajan el contenido doctrinal —la enseñanza de Zaratustra— y la manera elegida por Nietzsche para comunicarlo —la sentencia—. Para ello se toma como punto de partida el discurso *Del leer y el escribir*. Este discurso, además de problematizar explícitamente la comunicación con el lector, remite de modo implícito al momento en el que tal comunicación entra en crisis, esto es, al momento de la enseñanza de la doctrina del eterno retorno. La atención al punto crítico muestra que para dar cuenta de la peculiar configuración del decir zaratustriano es necesario postular una noción alternativa a la de "discurso semipoético". El artículo intenta corresponder a tal necesidad poniendo de relieve el concepto de sentencia y mostrando cómo las condiciones para su audición no son ajenas al lugar pensado por Nietzsche para su obra.

**Palabras claves:** Zaratustra, sentencia, lectura, escritura, eterno retorno.

## ZARATHUSTRA'S MAXIM

**Summary.** The article goes through *Thus Spoke Zarathustra* exploring the peculiarities of its writing. It intends to answer specifically to the question about how doctrinal content —Zarathustra's teaching— is interwoven with the way chosen by Nietzsche to communicate it: the maxim. In order to do this, the speech *On Reading and Writing* is taken as a starting point. This speech addresses explicitly the issue of communication with the reader and, besides, it refers implicitly to the moment when this communication reaches crisis point, i.e., when the doctrine of eternal return is taught. Consideration of this critical point shows that, in order to account for the peculiar configuration of Zarathustrian saying, it is necessary to postulate an alternative to the notion of "semi-poetic discourse". The article intends to deal with this need by highlighting the concept of maxim and by showing how the conditions for its audition are not different from that place thought by Nietzsche for his work.

**Key words:** Zarathustra, maxim, reading, writing, eternal return.

## I

Afirma Nietzsche en *Ecce Homo*<sup>1</sup> que su *Zaratustra* ocupa un lugar aparte. En lo que sigue indagamos por el sentido de tal afirmación.

"*Así habló Zaratustra* está situado —visto en cuanto a su forma— en el espacio intermedio entre el pensamiento y el poetizar". Ello quiere decir, según aclara E. Fink, que Nietzsche no se mueve en el ámbito de los conceptos especulativos, "sino en la concreción

---

1 NIETZSCHE, F. *Ecce Homo*, en: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe (KSA)*, Band 6. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1999, p. 259 y 343. (Versión castellana de Andrés Sánchez Pascual, *Ecce Homo*. Madrid: Alianza, 1998, p. 19 y 111).

de la plasticidad de las imágenes”.<sup>2</sup> Se trata, pues, de un libro semipoético que, en calidad de tal, plantea el problema de cómo llevar al concepto un mensaje que está repartido entre el discurso poético y el discurso conceptual”.<sup>3</sup> Dicho problema, claro está, no se reduce a la tarea de despojar del ‘adorno literario’ el contenido doctrinal, estrictamente conceptual, de *Así habló Zaratustra*. La labor del comentario, antes bien, se asume las más de las veces como un intento por pensar la correspondencia entre forma y contenido, poesía y filosofía, incluso anteponiendo a su ejecución reservas con respecto a la pertinencia de operar con tales dualidades a la hora de acometer una lectura seria de la obra nietzscheana. Hablar de correspondencia es ya, sin embargo, orientar el intento en una dirección particular. Quizá se trate además de una vía privilegiada, en especial si se atiende al funcionamiento que en una relación de correspondencia tiene la estructura de la respuesta. Pero no ha de pasarse por alto que el nexo entre un pensamiento y la forma en la que se lo expresa puede obedecer no sólo a dicha estructura, sino también a la de la necesidad, la tensión o, incluso, a la del falseamiento.

Como quiera que sea, antes de adentrarse en la evaluación de las diferentes posibilidades, resulta necesario tomar en serio las reservas antepuestas, las mismas que advierten sobre el peligro de utilizar, con la finalidad de dar cuenta de la peculiaridad de la obra, conceptos cuyo significado tradicional es justamente lo que ella disloca. Lo primero que se desprende de ello es la necesidad de cuestionar la idea de espacio intermedio y de discurso semipoético. Los extremos que generan el intervalo híbrido en donde es ubicada la obra no son algo de lo que en este caso se disponga de antemano. Además, el mismo Nietzsche no suele ubicar su obra lejos de los extremos; a *Zaratustra*, por ejemplo, nunca se lo ve buscando el punto medio, está si entre el último hombre y el que está por venir, pero ahí ya no se trata de opuestos, y el intervalo no es precisamente el de la mediación. Si pensar y poetizar son ambos elementos que acá quedan determinados de una nueva manera,<sup>4</sup> ello ocurre porque con *Así habló Zaratustra* Nietzsche se acerca al punto crítico, límite, en el que la comunicación de un pensamiento deja de ser su simple expresión.

¿En qué lugar ubica Nietzsche su *Zaratustra*? En la altura. Se trata del “libro más elevado que existe, el auténtico libro de aire de alturas”.<sup>5</sup> Ello no riñe con el hecho de que el ocaso de *Zaratustra*, fábula de la que se ocupa el libro, sea el descenso desde las montañas. Se sabe que es allí donde se encuentra su patria, la soledad, único lugar donde le es lícito

---

2 FINK, Eugen. *La filosofía de Nietzsche*. Madrid: Alianza, 1994 (1976), p. 74.

3 GADAMER, H.-G. *Nietzsche - der Antipode. Das Drama Zarathustras*, en: *Gesammelte Werke*. Band 4. Tübingen: Mohr Siebeck, 1987, p. 452.

4 “Pero lo que quiera decir ‘poético’ y lo que quiera decir ‘pensar’ no puede establecerse aquí siguiendo las representaciones corrientes porque es algo que queda determinado de manera nueva, o mejor, simplemente anunciado, por medio de la obra misma”. HEIDEGGER, Martin. *Nietzsche I*. Barcelona: Ed. Destino, 2000, p. 237. Cfr. asimismo FINK, E. *Op. cit.*, p. 73.

5 *KSA* 6, p. 259. (Vers. cast. *Ecce Homo*, p. 19).

hablar con sinceridad.<sup>6</sup> Se sabe además que es eso lo que abandona cuando decide ir hacia los hombres, cuando decide volverse de nuevo hombre. Pero tal abandono en modo alguno implica dejar toda altura, porque Zarathustra, según dice en **Del leer y el escribir**, habla en **sentencias**, y las sentencias deben ser **cumbres** (48, 49).

Atentos así a las diferentes indicaciones que da la obra acerca de su lugar propio, nos proponemos a continuación hacer un recorrido por *Así habló Zarathustra*. Tenemos como interés específico capturar la singularidad de la configuración del discurso zarathustriano. Teniendo en cuenta lo que recién mencionábamos, nos abstendremos de operar con la pareja de conceptos a partir de cuya confusa combinación se ha intentado pensar el lugar de la obra nietzscheana en cuestión. Para ello tomaremos como punto de partida el discurso arriba citado **Del leer y el escribir**. No es nuestra intención, empero, hacer un seguimiento exegético del mismo, sino ante todo servirnos de él como punto de vista. Al parecer, ni para el Nietzsche posterior ni para sus intérpretes, este discurso ha sido central. Pero creemos que justo por ello nos permitirá contemplar de otro modo el centro. Como veremos, éste no está centrado, sino emplazado en un singular borde.<sup>7</sup> En otras palabras, veremos cómo la parte central de la obra no es la doctrina del eterno retorno, sino el problema de su comunicación.

El discurso se encuentra en la primera parte de la obra. Para efectos de lo que sigue lo transcribimos en su integridad:

De todo lo escrito yo amo sólo aquello que alguien escribe con su sangre; escribe tú con sangre y experimentarás que la sangre es espíritu.

No es cosa fácil el comprender la sangre ajena: yo odio a los ociosos que leen.

Quien conoce al lector no hace ya nada por el lector. Un siglo de lectores todavía — y hasta el espíritu olerá mal.

El que a todo el mundo le sea lícito aprender a leer corrompe a la larga no sólo el escribir, sino también el pensar.

En otro tiempo el espíritu era dios, luego se convirtió en hombre, y ahora se convierte incluso en plebe.

Quien escribe en sangre y en sentencias, ése no quiere ser leído, sino aprendido de memoria.

En las montañas el camino más corto es el que va de cumbre a cumbre: mas para ello tienes que tener piernas largas. Cumbres deben ser las sentencias: y aquellos a quienes se habla, hombres altos y robustos.

El aire ligero y puro, el peligro cercano, y el espíritu lleno de una alegre maldad: esas cosas se avienen a bien.

---

6 KSA 4, p. 231. (Vers. cast. de Andrés Sánchez Pascual *Así habló Zarathustra*. Barcelona: Altaya, 1994, p. 257, **Del retorno a casa**). En adelante la página correspondiente a ambas ediciones irá entre paréntesis.

7 Hablando del centro de la obra de Nietzsche en general, dice Heidegger: "Y si decimos que [*Así habló Zarathustra*] es el centro de la filosofía de Nietzsche hay que decir al mismo tiempo que está totalmente fuera del centro, que es 'excéntrica' respecto de ella". Cfr. *Nietzsche. Op. cit.*, p. 237.

Quiero tener duendes a mi alrededor, pues soy valeroso. El valor que ahuyenta los fantasmas se crea sus propios duendes, — el valor quiere reír.

Yo ya no tengo sentimientos en común con vosotros: esa nube que veo por debajo de mí, esa negrura y pesadez de que me río, — cabalmente ésa es vuestra nube tempestuosa.

Vosotros miráis hacia arriba cuando deseáis elevación. Y yo miro hacia abajo, porque estoy elevado.

¿Quién de vosotros puede a la vez reír y estar elevado?

Quien asciende a las montañas más altas se ríe de todas las tragedias, de las del teatro y de las de la vida.

Valerosos, despreocupados, irónicos, violentos — así nos quiere la sabiduría: es una mujer y ama siempre únicamente a un guerrero.

Vosotros me decís: “la vida es difícil de llevar”. Mas ¿para qué tendríais vuestro orgullo por las mañanas y vuestra resignación por las tardes?

La vida es difícil de llevar: ¡no me os pongáis tan delicados! Todos nosotros somos guapos y robustos, borricos y pollinas.

¿Qué tenemos nosotros en común con el capullo de la rosa, que tiembla porque tiene encima de su cuerpo una gota de rocío?

Es verdad: nosotros amamos la vida no porque estemos habituados a vivir, sino porque estamos habituados a amar.

Siempre hay algo de demencia en el amor. Pero siempre hay también algo de razón en la demencia.

Y también a mí, que soy bueno con la vida, paréceme que quienes más saben de felicidad son las mariposas y las burbujas de jabón, y todo lo que entre los hombres es de su misma especie.

Ver revolotear esas almitas ligeras, locas, encantadoras, volubles — eso hace llorar y cantar a Zaratustra.

Yo no creería más que en un dios que supiese bailar.

Y cuando vi a mi demonio lo encontré serio, grave, profundo, solemne: era el espíritu de la pesadez, — él hace caer todas las cosas.

No con la cólera, sino con la risa se mata. ¡Adelante, matemos el espíritu de la pesadez!

He aprendido a andar: desde entonces me dedico a correr. He aprendido a volar: desde entonces no quiero ser empujado para moverme de un sitio.

Ahora soy ligero, ahora vuelo, ahora me veo a mí mismo por debajo de mí, ahora un dios baila por medio de mí.

Así habló Zaratustra.

## II

### 1. “De todo lo escrito yo amo sólo aquello que alguien escribe con su sangre...”

Las moscas del mercado (65, 86) quisieran chupar la sangre del hombre grande. Por eso Zaratustra, pensando en la vulnerabilidad que no obstante acompaña esa grandeza, recomienda a aquél el refugio en la soledad y su silencio. Las moscas son conscientes de su inferioridad, de ahí que su indignación se ingenie artimañas, como por ejemplo la alabanza,



para evitar que el hombre grande las espante. Aunque, a decir verdad, más que tolerancia las moscas demandan fe, que se crea en ellas, y para eso intentan persuadir con lo que consideran el mejor de los argumentos: la sangre.

Aunque Zaratustra está hablando del comediante, esto es, de alguien que como el pueblo tiene sentidos rápidos y presentimientos cambiantes, el hecho de que valore la sangre como el mejor de los argumentos hace pensar inmediatamente en el sacerdote. En efecto, dice Zaratustra en *De los sacerdotes*: “Signos de sangre escribieron en el camino que ellos recorrieron, y su tontería enseñaba que con sangre se demuestra la verdad” (119, 141). Sangre tiene aquí el sentido de sufrimiento, alude a la vida penitente que encarnan los sacerdotes en razón de haber deificado lo que les contradecía y causaba dolor, en razón de haber tenido una existencia “heroica”.

Que la sangre demuestre la verdad es una enseñanza tonta. La razón de ello es que bastante sufrimiento han tenido que padecer en “cadenas de falsos valores y de palabras ilusas” (117, 140). Sin embargo, esta sangre no sólo no demuestra, sino que además envenena aquello de lo que pretende ser testigo, incluso si se trata de la más pura doctrina. Zaratustra dice que la convierte “en ilusión y odio de los corazones”. Es decir, la sangre no sólo puede acompañar lo ilusorio, razón por la cual es tonto pensarla como demostración, sino que además vuelve ilusoria toda verdad. Qué sea la verdad para que el ‘apoyo’ de la sangre le resulte pernicioso nos lo indica eso que dice Zaratustra en *De las moscas del mercado*, a saber, que la verdad nunca se ha colgado del brazo de un incondicional (66, 87). Ello no quiere decir entonces que se cuelgue del brazo de un condicional, de hecho no se cuelga, más bien se eleva, pues de lo contrario no se entiende cómo el conocimiento consistiría para Zaratustra, amante de la verdad, en llevar lo profundo hasta la altura, su altura (159, 184).<sup>8</sup> La verdad es pues algo del orden de lo ligero. Su envenenamiento consiste en hacerse pesada, de ahí que la doctrina más pura, al ser testificada por la sangre, se convierta no sólo en ilusión, sino además en odio de los corazones.

Sin embargo, dice a continuación Zaratustra: “Corazón tórrido y cabeza fría: cuando estas cosas coinciden surge el viento tempestuoso, el ‘redentor’” (119, 141). Se trata de aquel hombre que redimiría a los sacerdotes de su redentor, que los redimiría, por tanto, de aquella enseñanza que Zaratustra califica de tonta, de suerte que la sangre que pasa por ese corazón tórrido no es precisamente la que envenena la verdad introduciendo la pesadez propia del automartirio. Tampoco es la que simplemente introduce algo de pasión en el conocimiento. Entenderla así sería lo mismo que asumir “la cabeza fría” como representante de la frialdad predicada por los defensores de la impersonalidad en el conocimiento. Ni la pasión que pretende mitigar la aridez de la verdad, ni la impersonalidad que, justo como crítica a la primera, reivindica para sí la conducta directriz en el camino del conocimiento, hacen parte del llamado redentor. El corazón tórrido es el que, por el contrario, hace que un

---

8 Cfr. *Del immaculado conocimiento*.

problema no sea “puramente espiritual”,<sup>9</sup> así como la cabeza fría es aquella que se requiere para la “vida voluntaria en el hielo y en las altas montañas”,<sup>10</sup> esto es, para la vida del espíritu.

## 2. “... escribe tú con sangre y experimentarás que la sangre es espíritu”

Del espíritu dice Zaratustra que tiene tres transformaciones (29, 49), que es una creación del sí mismo (40, 61), que sirve como medio para la propagación de enfermedades (47, 66), que antes era Dios, luego fue hombre y ahora es plebe (48, 69), que es perseguido y mendigado por la perra sensualidad (69, 90), que anuncia las luchas y victorias del cuerpo, lo acompaña y le hace eco (98, 120), que volando se ha extraviado de la tierra (100, 121); que borbotea y humea cuando la chusma se acerca al fuego (124, 147), que es desconocido por los sabios famosos (134, 157)...

“Espíritu es la vida que se saja a sí misma en vivo; con el propio tormento aumenta su propio saber — ¿sabíais ya esto?” (134, 157). Esto pregunta Zaratustra a los sabios famosos. A diferencia del espíritu libre, enemigo de adoraciones y cadenas, aquéllos pasan por ser veraces sirviendo al pueblo y llamando verdad a lo que ahí se llama verdad. Su parentesco con el león es asunto de mera piel, pues, según Zaratustra, veraz es aquel que “marcha a desiertos sin dioses y ha hecho pedazos su corazón venerador” (133, 156). En otras palabras, los sabios famosos son aquellos a los que aún no ha llegado la hora de decir: “¡Qué importa mi razón! ¿Ansía ella el saber lo mismo que el león su alimento? ¡Es pobreza y suciedad y un lamentable bienestar!” (15, 35).<sup>11</sup>

Si el espíritu es el autosajarse de la vida en pos del saber, es decir, si el tormento recorre toda relación con la verdad, y si, en contraste con ello, lo que el pueblo denomina sabio no es sino la encarnación de la medianía a que da lugar la veneración, resulta comprensible que Zaratustra insinúe que dichos sabios no saben qué es el espíritu. De éste sólo conocen “chispas”. El rigor, la severidad, la dureza les son extraños. Probablemente saben mucho a medias, ¿y no es preferible a esto no saber nada? Conocer bien una única cosa, sea pequeña o grande, y dejar de lado lo demás, todo en función de un dominio, así sea parcial, de la escurridiza verdad, ¿no se conjura con ello la nauseabunda mediocridad?

---

9 Cfr. fragmento póstumo 4 [271] del verano de 1880, *KSA* 9, p. 167, citado en MARTON, Scarlett. *Nietzsche/Zaratustra: la subversión de la autobiografía*, en: *Estudios de Filosofía* 27, febrero de 2003, p. 32.

10 *KSA* 6, p. 258. (Vers. cast. *Ecce Homo*, p. 18).

11 Prólogo, §3.

Así piensa el “concienzudo del espíritu”, el personaje que sumerge el brazo en el pantano para conocer el cerebro de la sanguijuela y que Zaratustra pisa “sin darse cuenta” (309s, 334s).<sup>12</sup> Con diez sanguijuelas adheridas al brazo este personaje le dice al eremita: “El que en otro tiempo tú dijeras, oh Zaratustra: ‘Espíritu es la vida que se saja a sí misma en vivo’, eso fue lo que me llevó y me indujo a tu doctrina. Y, en verdad, ¡con mi propia sangre he aumentado mi propio saber!”. ¿“Con mi propia sangre”? Para ser estrictos, Zaratustra no habló de sangre, habló de tormento, y lo hizo justo después de haber mostrado la pequeñez contenida en el sufrimiento sacerdotal. De suerte que, frente al conocimiento zaratustriano del espíritu, que vincula expresamente el tormento con el saber, pero precisamente como alternativa a la veracidad representada por los sabios famosos, aparece otra interpretación de la relación entre la sangre y el espíritu, sólo que ya en boca de uno de los hombres superiores, de ese que especialmente se autocomprende como liberado de creencias y de falsos ídolos, que se ve a sí mismo como una superación de la casta sacerdotal, pero que, como implícitamente anuncia aquí Zaratustra y desarrollará más detalladamente el Nietzsche posterior, no encarna sino la modalidad más refinada y por ello más peligrosa del ideal ascético.<sup>13</sup>

El tormento del que habla Zaratustra es el propio de los que habitan el desierto, no los pantanos, ni tampoco los templos; la ceguera que lo acompaña es la que testimonia el poder del sol al que miró, no la que procede de la “negra ignorancia” que acampa junto al conocimiento del cerebro de la sanguijuela, ni tampoco la que produce la creencia en falsos ídolos; tormento, pues, muy distinto del autormartirio sacerdotal, así como del de sus herederos secularizados.

Lo cuestionado aquí no es propiamente la relación entre la sangre y el espíritu (el ardor y la frialdad, el corazón y la cabeza), sino el modo como ella es interpretada por el sacerdote y el concienzudo del espíritu. Muestra de ello es una de las sentencias con las que Zaratustra recusa la comodidad del sabio famoso: “Y nunca todavía os ha sido lícito arrojar vuestro espíritu a una fosa de nieve: ¡no sois bastante ardientes para ello! Por eso tampoco conocéis los éxtasis de su frialdad” (134, 157).

¿De qué modo piensa Zaratustra la relación entre la sangre y el espíritu? A juzgar por lo dicho en la sentencia anterior, en modo alguno se trataría de buscar espacios intermedios donde las temperaturas fueran aproximándose cada vez más a un tibio punto neutral.<sup>14</sup> Preguntar por el modo de la relación es preguntar por el punto de coincidencia, pero dicho

---

12 **La sanguijuela.**

13 *Cfr. KSA 5, p. 402s. (Vers. cast. de Andrés Sánchez Pascual, La genealogía de la moral. Madrid: Alianza, 1999, p. 194s. Tratado tercero: ¿Qué significan los ideales ascéticos? § 25).*

14 “Me resultáis tibios: pero fría es la corriente de todo conocimiento profundo. Gélidos son los pozos más íntimos del espíritu: un alivio para manos y trabajadores ardientes” (134, 158). **De los sabios famosos.**

punto no se alcanza a partir de la pérdida de fuerza de los términos en juego, sino a partir de su intensificación: “éxtasis de frialdad”, dice Zarathustra, aludiendo así a la experiencia límite de la felicidad del espíritu: “ser ungido y ser consagrado con lágrimas para víctima del sacrificio”.

El destino de Zarathustra es ser el portavoz del eterno retorno. El cumplimiento de este destino es lo que él llama su hundimiento en el ocaso, o, lo que es lo mismo, el ascenso por encima de sí. Ello tiene lugar cuando Zarathustra dice su palabra, es decir, cuando Zarathustra se hace pedazos.<sup>15</sup> Pero eso no es otra cosa que su sacrificio. Es el momento en el que se está dispuesto no a atravesar la hoguera para defender la propia doctrina, sino a ser el fuego de donde surgen las palabras que la dicen.<sup>16</sup>

El lugar de coincidencia de la sangre y el espíritu es para Zarathustra aquel donde ha de comunicar la propia doctrina: altar u hoguera. Pero a su vez dicho lugar es la escritura: “(...) escribe tú con sangre y experimentarás que la sangre es espíritu”, dice Zarathustra. A él, sin embargo, no se lo ve escribiendo, el que escribe es Nietzsche, y es justo en la escritura en donde comunica su pensamiento. Al decir su palabra Zarathustra se hace pedazos, y Nietzsche escribe fragmentos. O más precisamente: escribe el *Zarathustra*, ciertamente no una colección de fragmentos, pero que a pesar de ello, o quizá justo por ello, no excluye la presencia previa de una singular fragmentación: el desdoblamiento: no el simple volverse dos de lo que antes era uno, no la duplicación; sino la apertura de una fisura, ya no la más pequeña, donde el pensamiento deja de pertenecer al agente (Nietzsche) y no puede identificarse tampoco con la fábula que efectuaba (Zarathustra).<sup>17</sup>

*Así habló Zarathustra* puede, pues, ocupar un lugar aparte entre los escritos de Nietzsche precisamente porque él es ese lugar aparte o, siendo más precisos, porque él es el apartamiento de ese lugar. En la medida en que abrir la fisura es despojar al pensamiento del sujeto, pero sin ser todavía la petrificación en una fábula, tal apartamiento asume la forma de la soledad. Zarathustra, pues, no es un solitario porque viva sólo con animales, sino porque le precede la soledad de Nietzsche desdoblado.<sup>18</sup>

---

15 Cfr. *De la hora más silenciosa*.

16 Cfr. *De los sacerdotes*.

17 Acerca de otro singular desdoblamiento, propio ya no del *Zarathustra* sino de *Ecce Homo*, cfr. CALASSO, Roberto. *Monólogo fatal*, en: *Los cuarenta y nueve escalones*. Barcelona: Anagrama, 1994, p. 11-52, y especialmente p. 31.

18 “El solitario siempre se desdobra, y desdoblándose queda aún más solo...” Cfr. MEJÍA T. Jorge M. *Nietzsche y los poetas*, en: *Incursiones de un tercermundano en la ficción del pensamiento*. Medellín: SEDUCA, 1997, p. 31; cfr. además *De la visión y el enigma* §1.

### 3. “Cumbres deben ser las sentencias...”

Caminando por las montañas, encuentra Zaratustra a un joven ansioso de altura. La falta de confianza en si mismo, la incapacidad para soportar la soledad, la vergüenza y el cansancio testimonian la falta de libertad de su ansia. Todavía busca libertad, y ello implica que también sus “perros salvajes” desean liberarse. El joven, pues, no está maduro para ascender, hace falta una purificación.

No obstante, Zaratustra exhorta al joven a que no abandone su amor y su esperanza; el anhelo de altura comporta cierta nobleza, aunque no por ello quien la detenta está exento de caer en el libertinaje, es decir, en aquella ansia de libertad corta de miras que resulta de la pérdida de una esperanza elevada y que es ejercida por aquellos que viven insolentemente en medio de breves placeres y con metas trazadas apenas de más de un día. Si bien el joven debe aún conseguir la libertad para elevarse a la altura, es importante que la altura que anhela permanezca elevada y no sea confundida con las pobres metas de aquellos a los que se les quebraron las alas del espíritu.

Pero si bien la permanencia en la altura de la meta evita el riesgo de caer en el libertinaje, no excluye, sin embargo, la posibilidad de autocomplacerse en el simple anhelo. “¡Ay, existe tanta ansia de altura, existen tantas convulsiones de los ambiciosos! ¡Muéstrame que tú no eres un ansioso ni un ambicioso!”, dice Zaratustra al creador. Pues, en efecto, “existen muchos grandes pensamientos que no hacen más que lo que el fuelle: inflan y vuelven aun más vacíos” (80, 101).

Ejemplo de lo anterior es lo que ocurre con los pensamientos y anhelos de los transmundanos. Por eso Zaratustra, antes de abandonar a sus discípulos por primera vez, los exhorta a que reconduzcan el espíritu y la virtud hacia la tierra: “¡No dejéis que vuestra virtud huya de las cosas terrenas y bata las alas hacia paredes eternas! ¡Ay, ha habido siempre tanta virtud que se ha perdido volando!” (100, 121). Para Zaratustra toda la altura hacia la que aspiraban los anhelos transmundanos era una altura hostil a la tierra y al cuerpo, a la que se aspiraba, entre otras cosas, por virtud del error y la ignorancia propios de los ensayos que hasta ahora han efectuado el espíritu y la virtud.

Error e ignorancia adquieren en el poeta la determinación particular de mentira. El poeta es una forma peculiar del transmundano, todos los dioses, dice Zaratustra, han sido símbolo y amaño de aquél. Sólo que la ausencia de verdad y sabiduría que se les reprocha ha de ser entendida no tanto desde los efectos producidos por los múltiples ensayos, sino desde la superficialidad a que da lugar la vanidad. El arrastrarse hacia lo alto de los poetas es, así, producto de una ausencia de peso y profundidad; con lo cual su elevación, antes que ser un verdadero ascenso, es más bien una huida “hacia el reino de las nubes” (164, 190).

Hay, finalmente, otro tipo de altura con respecto a la cual Zaratustra delimita la suya. Se trata de aquella desde donde mira el hombre del immaculado conocimiento, el contemplativo. Pretender conocer las cosas contemplándolas a hurtadillas, con la voluntad

muerta y yaciendo ante ellas únicamente “como un espejo de cien ojos”, es para Zaratustra signo de mala conciencia. La pretensión de una altura ajena a todo desear no procede más que de una falta de inocencia en el deseo, de suerte que la pretendida ausencia de mácula es, más bien, el modo en el que se encubre una contemplación lasciva.

Anhelo juvenil, ambición vacía, extravío transmundano, mentira poética y contemplación hipócrita: todas modalidades de una altura o elevación con respecto a las cuales Zaratustra se distancia. Veamos cuál es la altura que el eremita enseña y el modo como se llega a ella.

Ante todo, resulta necesario separarse de una representación unilateral en virtud de la cual la altura sea pensada en contraposición a la profundidad. Ascender, para Zaratustra, no es ir en dirección opuesta al descenso; por el contrario, el hundimiento en el ocaso del maestro del eterno retorno se cumple cabalmente en el momento en el que cumbre y abismo son una sola cosa.<sup>19</sup> Se trata del momento en el que Zaratustra llega a ser el que es. En efecto, “cuanto más quiere elevarse [el hombre] hacia la altura y hacia la luz, tanto más tienden sus raíces hacia la tierra, hacia abajo, hacia lo oscuro, — hacia el mal” (51, 72). El joven de mirada cansada oye en estas palabras de Zaratustra una confirmación de sus propios sentimientos de desconfianza e inseguridad experimentados al intentar llevar a cabo su anhelo de altura. En la alusión al mal (*Böse*), oye únicamente la contraparte del bien entendido moralmente. De que Zaratustra está hablando de otra cosa nos percatamos cuando le dice al joven: “Mejor aun que tus palabras es tu ojo el que dice el peligro que corres”. Zaratustra está pensando en un mal extramoral, es decir, está aludiendo por primera vez de modo explícito a la correlación existente entre el ascenso a la más alta meta y la postulación del sentido de la tierra, el sentido más profundo. Dicha correlación acontece en tres actividades específicas, o, más concretamente, acontece en aquello que para Zaratustra constituye la auténtica actividad: crear, conocer y amar.

Creador es aquel que crea por encima de sí mismo. Su altura consiste en prescribirse a sí mismo su bien y su mal, en suspender por encima de sí su voluntad como una ley. Esto lo lleva a perecer, esto es, al fondo (*Grund*) (83, 104).

Conocedor es aquel que reconduce el espíritu y la virtud hacia la tierra y el cuerpo. Es aquel para quien el hombre y la tierra del hombre continúan siendo siempre inagotados y no descubiertos. Evitar que el espíritu y la virtud se eleven hacia paredes eternas, es decir, conducirlos ambos hacia abajo, es lo que constituye para el que conoce su elevación. Le ocurre lo mismo que al cuerpo: “haciendo ensayos con el saber se eleva” (100, 121).

Amante, dice Zaratustra, es el sol. El que ama como lo hace el sol quiere beber la profundidad de lo que ama, el mar. Éste, a la vez, quiere ser bebido por la sed del sol. De este modo se convierte en altura (159, 184).

---

19 Cfr. *El caminante*.

Creando, conociendo y amando Zaratustra encuentra la correlación y la unidad de ascenso y descenso. Pero ésta es precisamente su tarea, el eremita en modo alguno está de antemano en la cumbre, es decir, en el abismo. Al comenzar su tercer viaje, aquel en el que se le hace audible su pensamiento abismal, Zaratustra se dice a sí mismo en qué ha de consistir: “¡Sólo en este instante recorres tu camino de grandeza! ¡Cumbre y abismo — ahora eso está fundido en **una sola cosa!**”. El camino de grandeza de Zaratustra es por un lado el ascenso por encima de su propia cabeza: “¡Sí! Bajar la vista hacia mí mismo e incluso hacia mis estrellas: ¡sólo eso significaría mi **cumbre** (...)”, pero, por otro lado, tal camino es el descenso hacia el dolor: “¡Descender al dolor más de lo que nunca descendí, hasta su más negro oleaje! Así lo quiere mi destino (...)” (195, 221).<sup>20</sup> Zaratustra se está refiriendo a la audición y comunicación de su pensamiento abismal.

Presupuesto para semejante hacer es la inocencia. El sacerdote, ciertamente, también crea valores, así como el transmudano también es un hombre de conocimiento y el desinteresado puede contemplar amorosamente la tierra; pero en ningún caso se trata de un hacer inocente, es en ellos, antes bien, donde bajo la forma de resentimiento, ausencia de salud e hipocresía se despliega con mayor fuerza la actividad de la culpa. Crear no es para Zaratustra un medio para la auto-conservación, sino el modo por el que se va por encima de sí; conocer no es una acción que implique el desprecio del cuerpo, sino el modo de abrirse al sentido de la tierra; y amar no es contemplar con lascivia, sino afirmar.

Dice una nota póstuma del otoño de 1883: “*Y también arden ahora el hielo y la inocencia de mi cumbre*”.<sup>21</sup> El destino de Zaratustra, ese donde la sangre se vuelve espíritu y el ascenso lleva al fondo, es aquel en el que se encuentra la inocencia. Zaratustra, pues, tiene que volverse inocente, alcanzar en él la tercera transformación del espíritu. Pero, ¿puede hacerse de la inocencia una meta?

Al respecto pregunta Gadamer: “¿Cómo puede el mensajero de una nueva doctrina del superhombre exhortar a algo que en absoluto se puede querer? Se trata de la tensión más profunda que yace en la proclamación de la inocencia, la inmediatez y el eterno retorno de lo mismo. Esta tensión recorre todo el libro y nos es familiar como un viejo legado trágico del idealismo alemán: la paradoja de la inmediatez restablecida, de la inmediatez mediatizada”.<sup>22</sup> Pero, ¿se trata realmente de tener como meta la inmediatez? ¿Qué puede entenderse por ‘meta’? “Es necesario *redimirme de la ilusión* de que la naturaleza tendría que *olvidar tener metas*”,<sup>23</sup> dice otra nota póstuma. Redimirse de tal ilusión no quiere decir aquí, ni mucho menos, que sea necesario volver a la realidad de una naturaleza teleológica, con el último hombre como eslabón final de la cadena evolutiva, que sea necesario entonces abandonar

---

20 **El caminante**

21 16 [7], *KSA* 10, p. 498.

22 GADAMER, H.-G. *Op. cit.*, p. 454.

23 16 [11], *KSA* 10, p. 501.

el 'extravío' en el que pudo haber consistido la glorificación del azar. Que la naturaleza deba olvidarse de las metas es una ilusión porque "meta" ya no es aquello que se alcanza de acuerdo al seguimiento de un proceso lineal enclaustrado en la concepción lineal del tiempo, la meta es el **destino**, lo cual quiere decir que se cumple en una experiencia diferente del tiempo, justamente la experiencia del retorno.

Ello se comprende mejor si se piensa en el tipo de inocencia que correspondería a dicho destino, ¿inmediatez?: "Instantáneos esclavos de los afectos y la concupiscencia",<sup>24</sup> así llamará poco después Nietzsche a los hombres inmediatos. Muy otros son los hombres que la naturaleza se propone criar: aquellos a los que les es lícito hacer promesas. Poder prometer es poder cumplir la promesa: poder pagar la deuda (*Schuld*). Pero pagar la deuda es liberarse de la culpa, esto es, alcanzar la inocencia (*Unschuld*). La explicación que Nietzsche brinda del acto de prometer basta ya para percatarse de que dicho alcanzar no consiste en el aseguramiento, por parte del que promete, de un logro calculado de antemano, sino en la instauración de una "memoria de la voluntad", único acto con el que puede conjurarse el espíritu de la venganza. En efecto, mantener en la memoria la promesa

no es, en modo alguno, tan sólo un pasivo no-poder-volver-a-liberarse de la impresión grabada una vez, no es tan sólo la indigestión de una palabra empeñada una vez, de la que uno no se desembaraza, sino que es un activo no-querer-volver-a-liberarse, un seguir y seguir queriendo de lo querido una vez, una auténtica **memoria de la voluntad**, de tal modo que entre el originario "yo quiero", "yo haré" y la auténtica descarga de la voluntad, su acto, resulta lícito interponer un mundo de cosas, circunstancias e incluso actos de la voluntad nuevos y extraños, sin que esa larga cadena de la voluntad salte.<sup>25</sup>

"Sin que la voluntad salte", es decir, sin que la voluntad deje de ser voluntad —deje de querer—, sin que la voluntad se convierta en contravoluntad, ni siquiera contra el tiempo y su fue.

Crear, conocer y amar: prometer.<sup>26</sup> La inocencia que ha de gobernar el ascenso-descenso de Zarathustra es la conducta bajo la cual el tiempo deja de experimentarse de modo culpable, y la vida de ser un castigo. Aspirar a ello no es lo mismo que postular el retorno imposible a la inmediatez sin tiempo, es por el contrario hacer la experiencia imposible del tiempo que retorna.

Inocencia y culpa son conceptos con los cuales Nietzsche piensa la experiencia del hombre con el tiempo, a pesar de que en *Así habló Zarathustra* opera ya con ellos, es en *La genealogía de la moral* en donde, a partir de un desarrollo más explícito, brinda elementos

---

24 KSA 5, p. 296. (Vers. cast. *La genealogía de la moral. Op. cit.*, p. 80, Tratado segundo: Culpa, mala conciencia y similares, § 3).

25 KSA 5, p. 292. (Vers. cast. p. 76, § 1).

26 En el fragmento póstumo citado más arriba (nota 23) también dice Nietzsche lo siguiente: "Llegar a ser en una sola persona: artista (creador), santo (amante) y filósofo (conocedor): — mi meta práctica".



para pensar dicha relación en conexión con la doctrina del eterno retorno, cosa que hemos aprovechado aquí para intentar dilucidar el tipo de peregrinación que es Zaratustra. Pero quizá el punto de contacto más inquietante es el hecho de que también en la obra posterior Nietzsche explore el carácter de la experiencia del tiempo y del hombre capaz de corresponderle a partir de un modo de decir: la promesa. Para Zaratustra, comunicar su doctrina sobre el tiempo es efectivamente prometer, esto es, dar la palabra. Que el cumplimiento de ese destino sea al mismo tiempo su ocaso, obedece a que con la palabra se dan también la sangre y el espíritu.

#### 4. “¡Adelante, matemos al espíritu de la pesadez!”

“¿Qué es lo más pesado, héroes?” Así pregunta el espíritu paciente, el camello, para a continuación arrodillarse y esperar a que se le cargue.<sup>27</sup> Se trata de la primera transformación del espíritu, símbolo de la actitud preeminentemente obediente del hombre moral. No se trata en este caso de una obediencia a sí mismo, sino a la serie de prescripciones que con el rótulo del deber han orientado el destino del hombre bajo la dominación de la moral cristiana, y que Zaratustra piensa a partir de la figura del espíritu de la pesadez (*der Geist der Schwere*), esto es, el enemigo que torna la vida y la tierra pesadas para el hombre.

Procurando que el hombre se desconozca a sí mismo,<sup>28</sup> tal espíritu instauro la pesadez. El principal recurso para ello es dotarlo, desde temprana edad, de valores ajenos. Desprenderse de ellos se logra, pues, alcanzando un conocimiento de sí mismo. Ello no consiste en el descubrimiento de una identidad oculta, sino en la prescripción del propio bien y el propio mal, justamente lo que ha de entenderse por la altura del creador.<sup>29</sup>

Pero no todo lo pesado con lo que carga Zaratustra proviene del espíritu de la pesadez. De hecho, hay algo pesado que este espíritu no sería capaz de cargar, y que lo conduce, en consecuencia, a tomarlo “a la ligera”. Se trata del pensamiento abismal.

Lo que da final a la segunda peregrinación de Zaratustra a través de los hombres es la prescripción que le hace al eremita su más terrible señora, según la cual, él ha de abandonar a sus discípulos hasta tanto no esté maduro para sus maduros frutos. Debe retornar a la soledad para ponerse tierno (190, 214). Con frutos maduros se alude al pensamiento del eterno retorno de lo mismo. El tercer viaje de Zaratustra es aquel viaje en el que él ha de vérselas con este pensamiento llamándolo a la palabra.

---

27 De las tres transformaciones.

28 “A quien tiene algo, en efecto, todo lo que él tiene suele estarle bien oculto; y de todos los tesoros es el propio el último que se desentierra, — así lo procura el espíritu de la pesadez. (...) El hombre es difícil (*schwer*) de descubrir, y descubrirse uno a sí mismo es lo más difícil de todo; a menudo el espíritu miente a propósito del alma. Así lo procura el espíritu de la pesadez”.

29 “Crear — esa es la gran redención del sufrimiento, y el volverse ligera de la vida” (110, 133).

Dice Zaratuſtra a ſu pensamiento abismal: “Bastante terrible ha ſido ya ſiempre para mí tu pesadez: ¡mas alguna vez debo encontrar la fuerza y la voz del león que te llame arriba!” (205, 231). Zaratuſtra encuentra la fuerza y la voz del león una mañana no mucho deſpués de ſu regreso a la caverna, en el momento deſcrito en **El convaleciente**. Allí ſe relata cómo a Zaratuſtra llega tal pensamiento y cómo tal llegada le produce una enfermedad de ſiete días. ¿Qué es lo que enferma a Zaratuſtra? ¿Qué es lo propiamente pesado de ſu pensamiento?

El gran haſtío del hombre — él era el que me estrangulaba y el que ſe me había deſlizado en la garganta. Y lo que el adivino había profetizado: “Todo es igual, nada vale la pena, el ſaber estrangula”.

Un gran crepúſculo cojeaba ante mí; una tristeza cansada de muerte, ebria de muerte, que hablaba con una boca bostezante.

“Eternamente retorna él, el hombre del que eſtás cansado, el hombre pequeño” — así bostezaba mi tristeza y arrastraba el pie y no podía adormecerse (274, 301).

El eterno retorno del hombre pequeño es, pues, lo propiamente pesado del pensamiento abismal. Tal pesadez ſe conjura mordiendo la serpiente que ſe mete en la garganta. Se conjura diciendo sí. Ahí la que habla no es la voz del león, ſino la del niño. Dado que Zaratuſtra, cuando habla en contra del eſpíritu de la pesadez,<sup>30</sup> ſuele hacerlo con canciones, creemos que la modulación que asume aquella voz, la de la afirmación, no puede ſer ſino la del **canto**.

## 5. “... ahora un dios baila por medio de mí”

El creador debe ſer libre para poder darme a mí mismo ſu bien y ſu mal, para poder ſuspender por encima de mí ſu voluntad como una ley y para poder crear un pensamiento dominante: debe ſer libre para **mandar**. Dado que el mandato exige obediencia, al mandar corresponde ſiempre un **obedecer**.

Zaratuſtra entiende el crear desde la estructura del mando: “Cuando eſtáis por encima de la alabanza y de la censura, y vuestra voluntad quiere mandar en todas las cosas, como la voluntad de un amante: allí eſta el origen de vuestra virtud” (99, 120). La razón de ello es que donde Zaratuſtra encontró ſeres vivientes, oyó también hablar de obediencia. “Todo ſer viviente es un ſer obediente” (147, 170). ¿A qué obedece (*gehört*) lo viviente? Según el conocido juego de palabras, a aquello que oye (*hört*, *hört*) y a lo que pertenece (*gehört*): la vida. Pero eſta no es otra que voluntad de poder, lo cual quiere decir que el viviente obedece ſiempre a la voluntad de ſer ſeñor.

Dentro de eſte obedecer hay diferencias, las mismas que hay por ejemplo entre vivir amando la vida y vivir en cambio deſpreciándola. Según Zaratuſtra en ambos casos ſe alaba la vida; pero entonces la diferencia radica en el tipo de salud a que ambas modalidades dan lugar.

---

30 Cfr. *La canción del baile* y *Del eſpíritu de la pesadez* §1.

Todo lo viviente obedece a la vida. Pero unos lo hacen obedeciéndose a sí mismos y otros en cambio obedeciendo a otros. Ello supone que hay quienes mandan. El que manda se manda a sí mismo y manda a los que no pueden hacerlo por sí mismos. Pero no necesariamente el que manda alcanza ya a obedecerse a sí mismo, pues aunque mandar es más difícil (*schwerer*) que obedecer, no es sin embargo más difícil que obedecerse a sí mismo. En efecto, al mandar el hombre se arriesga, pues tal acción exige ser expiada: “[El que manda] tiene que ser juez y vengador y víctima de su propia ley”. Pero en ello consiste precisamente el obedecerse. Ahí ya no hay sólo riesgo, sino que se trata del cabal hundimiento en el ocaso. En otras palabras, al obedecerse el hombre se supera a sí mismo, llega a ser el que es.

El que se obedece —y con ello decimos: el que manda, crea, conoce, ama, promete, ¿canta?— no es sin embargo un sometido. Sólo que su libertad tal vez no sea la del mero arbitrio. El que obedece, obedece una ley, la del devenir, y ello hace que su libertad, aquello que aparta de sí toda necesidad, se convierta justamente en la necesidad misma.<sup>31</sup> Es la misma libertad que más tarde Nietzsche formulará en términos de la apropiación que un individuo hace del “rasgo fundamental de todo acontecer”.<sup>32</sup>

La hora más silenciosa le dice a Zaratustra:

“(…) Tú eres uno que ha desaprendido el obedecer: ¡ahora debes mandar!

¿No sabes quién es el más necesario de todos? El que manda grandes cosas. Realizar grandes cosas es difícil: pero más difícil es mandarlas.

Esto es lo más imperdonable en ti: tienes poder y no quieres dominar” —

Y yo respondí: “me falta la voz del león para mandar”.

Zaratustra sabe algo que se rehúsa a decir. Todavía no está lo suficientemente maduro para decir eso que sabe. La madurez consistiría, para él, en adquirir la voz del león; para su señora, en cambio, en adquirir la voz del niño. Aquello que sabe Zaratustra y por cuyo silencio le reclama su hora más silenciosa es, como se sabe, el pensamiento abismal.<sup>33</sup>

El modo como tal pensamiento ha de ser dicho es el del mando. Como se ha observado, Zaratustra relaciona este mandar con la voz propia del león, la cual, frente al obedecer paciente del camello, dice yo quiero. La hora más silenciosa, empero, habla de la necesidad no tanto de una voz leonina como de una transformación en niño, de un volverse tierno. Esta contraposición trae a colación, por un lado, la doble determinación de la conducta que

---

31 Cfr. p. 120 de la vers. cast. y la n. 103 del traductor.

32 Cfr. el póstumo de junio de 1887 *El nihilismo europeo* 5[71], en: NIETZSCHE, F. *Fragments póstumos*. Santafé de Bogotá: Norma, trad. de Germán Meléndez, 1992, p. 35.

33 **De la bienaventuranza no querida**: “¡Ay, pensamiento abismal, que eres mi pensamiento! ¿Cuándo encontraré la fuerza para oírte cavar, y no temblar más?! ¡Hasta el cuello me suben los latidos del corazón cuando te oigo cavar! ¡Tu silencio quiere estrangularme, tú abismalmente silencioso!” (205, 231).

corresponde más propiamente a la vida: la inocencia y el valor; pero quizá traiga a colación además una diferencia en cuanto al modo por el que ha de comprenderse tal pensamiento: probablemente el énfasis no hay que hacerlo en el decir yo quiero, sino en algo para lo cual éste es un medio: el decir sí. Naturalmente, para oír el pensamiento abismal Zaratustra precisa llamarlo con una voz que despierte, pero para comunicarlo precisará de una voz más silenciosa, la que semeja el caminar con pies de paloma.

¿Por qué el eterno retorno ha de llegar a la palabra en el modo del mando? ¿Qué ha de obedecer aquel que oiga semejante mandar? Por el momento limitémonos a anotar, a la luz de lo dicho más arriba, que el mandar se le ordena a Zaratustra con la finalidad de que mediante él consiga el obedecerse a sí mismo, cosa que para su caso concreto consiste en preceder a otro más digno en la forma de un decir que despedaza. ¿Ocurre ello, sin embargo, en el siguiente viaje de Zaratustra?

El deambular de Zaratustra en medio de los hombres es un deambular silencioso. A Zaratustra le resulta pesado vivir con los hombres porque callar es muy pesado.<sup>34</sup> Este silencio, sin embargo, no consiste del todo en un ocultamiento pretendido; más bien se trata de la permanencia en lo profundo de aquello para lo cual no existe aún una voz que lo llame y que posteriormente lo haga audible. Zaratustra sabe que toda verdad silenciada se vuelve venenosa (149, 173), su destino no es permanecer callado, pero su felicidad, sirviéndonos de lo dicho por Nietzsche más tarde en la *Genealogía*, presupone que permanezca así “durante suficiente tiempo”.<sup>35</sup>

En su tercer viaje, Zaratustra va a encontrar la voz del león para llamar su pensamiento abismal. Pero el hecho de que éste se le haga audible a Zaratustra no quiere decir que se haga también audible a los hombres. Después de caer enfermo, Zaratustra cuenta en qué va a consistir su curación: en cantar. Su viaje, en efecto, termina con un canto a la eternidad. Pero, ¿es ésta la manera como el eterno retorno llega a la palabra? ¿Es este canto el cumplimiento de la orden que daba a Zaratustra su señora, según la cual él debía mandar?

En su convalecencia, Zaratustra se reconforta con el parloteo de sus animales. Acoge con agrado esa hermosa necedad que es el hablar (272, 299). Lo asume como algo leve y como un divertimento ligero sin duda en razón de lo problemático que resulta para él decir el eterno retorno. La enseñanza de esta doctrina la ve quizá aún muy lejos, razón por la cual entiende las palabras y los sonidos como arco iris y puentes ilusorios entre lo eternamente separado.

Ello, sin embargo, no hace que Zaratustra se aleje de toda palabra. El parloteo de sus animales le resulta reconfortante, aunque es dudoso que él también quiera parlotear. En

---

34 Cfr. *De la redención*.

35 “...¡Oh, qué felices somos nosotros los que conocemos, presuponiendo que sepamos callar durante suficiente tiempo!...” (KSA 5, 250; vers. cast. p. 25, Prólogo).

tanto convaleciente, en tanto necesitado de consuelo y curación, Zaratustra tiene que **cantar**. A lo único que da órdenes Zaratustra en este tercer viaje es a su alma, y lo que le ordena es justamente cantar, pero no para decir el eterno retorno, sino para evitar llorar el anhelo de los que puedan oírlo:

Tu bondad y tu sobrebondad son las que no quieren lamentarse y llorar: y, sin embargo, oh alma mía, tu sonrisa anhela lágrimas, y tu boca trémula, sollozos.

“No es todo llorar un lamentarse? ¿Y no es todo lamentarse un acusar?” Así te hablas a ti misma, y por ello, oh alma mía, prefieres sonreír a desahogar tu sufrimiento.

— ¡a desahogar en torrentes de lágrimas todo el sufrimiento que te causan tu plenitud y todos los apremios de la vida para que vengan viñadores y podadores!

Pero tú no quieres llorar, no quieres desahogar en lágrimas tu purpúrea melancolía, ¡por eso tienes que cantar, oh alma mía! (...)

## 6. “Quien escribe en sangre y en sentencias, ése no quiere ser leído, sino aprendido de memoria”

En sentencias habla Zaratustra, pero también el docto y el trasmundano.<sup>36</sup> de hecho el sacerdote habla sólo con sentencias —¿o más bien las reduce a sermones?—. Nos preguntamos, en efecto, por la peculiaridad de la sentencia con la que aquí habla Zaratustra y escribe Nietzsche. Ante todo, no debemos entender la abundante presencia de imágenes como indicativo del carácter sentencioso de las sentencias zaratustrianas. Tal carácter es propio sólo de “una sentencia que ha buscado complacerse en su forma”,<sup>37</sup> y si bien no deja de percibirse una tendencia por parte de Nietzsche a complacerse en la forma dada a los discursos de su *Zaratustra*, el hecho de que ellos tengan lugar en el singular peregrinaje del eremita introduce la exigencia de referir la sentencia a lo que no puede decirse en ella, esto es, la dislocación del tiempo a que da lugar el nihilismo y que Nietzsche intenta formular como doctrina del eterno retorno de lo mismo. De lo que despoja una tal referencia es precisamente del carácter lapidario o sentencioso con el que suelen asociarse las sentencias, despojo que las sustrae a la posibilidad de una aplicación unilateral.<sup>38</sup> En otras palabras, la exigencia de referencia introducida por la fábula<sup>39</sup> de Zaratustra no es otra cosa que la exhortación a interpretar. Queda en suspenso, empero, saber si en este caso se trata también de rumiar.

---

36 Cfr. *De los doctos* (186), *De las tablas nuevas y viejas* (284).

37 MEJÍA T., Jorge M. *Watt forrado de Filifor y Antifilifor*, en: *Op. cit.*, p. 16.

38 Hay casos, sin embargo, en que la fuerza de lo sentencioso conduce al mismo resultado. Cfr. *ibid.*, p. 17.

39 Al respecto anota Gadamer: “Si uno se representa el libro como una acción dramática en la que están incluidos los ‘discursos’ de Zaratustra, desaparece algo del carácter serial que da a estos discursos a la vez bíblicos y antibíblicos el tono de un sermón que no quiere terminar”. Cfr. *op. cit.*, p. 455.

La sentencia zaratustriana está atravesada por el "susto" que genera en el portavoz del eterno retorno descubrir el destino al cual está abocado. Por eso dice Heidegger que "quien, en todos estos discursos, que a menudo suenan pretenciosos y en los que muchos de sus giros son sólo gestos de ebriedad, no haya oído ya desde el principio, y no esté oyendo siempre, este susto, no podrá saber nunca quién es Zaratustra"<sup>40</sup> ni por tanto qué pregunta Nietzsche.

Al poner en relación el final del **Prólogo**, donde Zaratustra pregunta si aún está vivo, con lo que los animales le dicen en **El convaleciente**, esto es, aquello que Zaratustra debe **llegar a ser**, Heidegger pone de relieve el aspecto inacabado del decir zaratustriano, esto es, el aspecto que hace que la ausencia de sentenciosidad devenga "andadura vacilante (*zögernden*) y siempre de nuevo diferida (*verzögerten*)".<sup>41</sup> Tal inacabamiento no procede de la carencia de algo que ya estuviera ahí y de lo que en consecuencia se pudiera disponer para acabarlo, procede, antes bien, del carácter anticipador que lo determina y que hace precisamente que Zaratustra sea un portavoz (*Fürsprecher*). La sentencia no termina o se cristaliza al momento de ser emitida, en tanto marcada por la anticipación, está al servicio del tránsito hacia el lugar que Zaratustra anuncia.

¿A qué se debe entonces que Zaratustra hable por medio de sentencias? La sentencia (*Spruch*) es una interpelación (*Anspruch*). Como tal exhorta a obedecer. El que pronuncia sentencias exige ser obedecido, manda. Al respecto dice Zaratustra: "Un ensayo y un riesgo advertí en todo mandar; y siempre que el ser vivo manda se arriesga a sí mismo al hacerlo" (147, 170).<sup>42</sup> El riesgo proviene, como se dijo más arriba, de la exigencia de una expiación: ser víctima, juez y vengador del propio mandato: el riesgo proviene de tener que obedecerse. Pero lo que oye aquel que obedece no es la voz de la (mala) conciencia, sino la voz de la vida que dice: "Yo soy lo que tiene que superarse a sí mismo". Mandar es ensayo y riesgo porque es ante todo exponerse al mandato de la vida. El que escribe en forma de sentencias corresponde pues a la exhortación de la vida,<sup>43</sup> según la cual todo ha de superarse a sí mismo. Recordemos de nuevo lo que dice (ordena) a Zaratustra su señora: "¡Qué importas tú, Zaratustra! ¡Di tu palabra y hazte pedazos!" (188, 213).

---

40 Cfr. HEIDEGGER, Martin. *Wer ist Nietzsches Zarathustra?* En: *Vorträge und Aufsätze*. Pfullingen: Neske, p. 101. (Vers. cast. *¿Quién es el Zaratustra de Nietzsche?* En: *Conferencias y artículos*. Barcelona: Serbal, 1997, p. 94-95).

41 *Ibid.*

42 **De la superación de sí mismo.**

43 Viene al caso la siguiente pregunta de Giorgio Colli: "¿qué sentido tiene predicar la afirmación dionisiaca, la locura, el juego, contra cualquier abstracción y momificación, cualquier finalismo languideciente, agotado, y mientras tanto consumir la propia vida en escribir, es decir, en la comedia, en el disfraz, en la máscara, en la no-vida?". *Después de Nietzsche*. Barcelona: Anagrama, 1988, trad. de Carmen Artal. **Más allá de la escritura.**

El que escribe con sangre —en forma de sentencias— experimenta que la sangre es espíritu. Según vimos, cuando Zaratuſtra habla de espíritu lo piensa en relación con la frialdad y por tanto con la altura. No suena extraño entonces que se diga que las sentencias deben ser cumbres. Además, hacia la altura se eleva la vida.<sup>44</sup> La superación de si mismo ha de entenderse así desde la ligereza. Desaparecer, ciertamente, quita peso. Sólo que para tensar esta elevación de modo tal que no se vuelva el mero arrastrarse hacia lo alto de los poetas, en el que hasta superhombres se inventan, tal desaparición ha de efectuarse con sangre.

Pero, ¿habla siempre Zaratuſtra en sentencias? La sentencia es el modo como el mando acontece en la escritura. No obstante, Zaratuſtra encuentra la voz del mando sólo parcialmente. Alcanza a llamar a su pensamiento abismal, para lo cual requiere la voz del león, pero no alcanza a mandarlo a los hombres. ¿Por qué no alcanza esto último? ¿No será más bien que no encuentra aún los oídos que obedezcan? “Mandar grandes cosas es más difícil —o más pesado— que realizarlas”,<sup>45</sup> ello quiere decir: Zaratuſtra puede en efecto ser el afirmador de la vida pero más difícil que ello es que los hombres obedezcan el mandar que dice si.

La sentencia zaratuſtriana es entonces no tanto la que exige obediencia como la que busca quién pueda obedecer. Tal sentencia, por ello, encuentra sus límites en el canto. El alma de Zaratuſtra no ha de cantar sentencias, éstas más bien quedan en él sentenciadas, justamente porque el canto es el modo por el que el anhelo de oídos llega al decir. No se trata por supuesto de la simple comunicación de una carencia, que aguardara, por ejemplo, oídos compasivos. En la medida en que se trata del decir propio del anhelo de la sobreplenitud, el canto no busca oídos, no busca discípulos obedientes, no busca lectores, no acusa ni se lamenta: simplemente afirma.<sup>46</sup>

Pero con la sentencia Nietzsche sí se refiere al lector. Zaratuſtra afirma que la sangre ajena es difícil de comprender. Por eso odia a los ociosos que leen. Es poco probable, sin embargo, que frente a los lectores ociosos, Zaratuſtra esté abogando por lectores trabajadores. En realidad, tanto el uno como el otro no son sino modalidades del docto, aquel personaje hábil en hilar y anudar (161, 186) cuya bien dotada naturaleza a los treinta años ya está “leída hasta la ruina”.

“Semejantes a quienes se paran en la calle y miran boquiabiertos a la gente que pasa: así aguardan también ellos y miran boquiabiertos a los pensamientos que otros han pensado”.

---

44 “Hacia la altura quiere edificarse, con pilares y escalones, la vida misma: hacia vastas lejanías quiere mirar, y hacia bienaventurada belleza — ¡por eso necesita altura!”. *De las tarántulas* (130, 153).

45 *Cfr. La hora más silenciosa.*

46 Al respecto anota Gadamer: “Todo como el canto. El canto existe — no es una simple idea que se tuviera en el espíritu, él se sostiene más bien más allá de toda exposición, más allá de todo develamiento, permanece retraído y se realiza completamente en sí”.

Mirar boquiabierto el pensamiento de aquel que escribe con sangre no es la manera de comprenderlo. ¿Cómo se deben leer las sentencias? “El que escribe en sangre y en sentencias no quiere ser leído, sino aprendido de memoria” (48, 69). Este aprendizaje no consiste en apropiarse de una serie de frases provenientes de fuera para repetir las, hilarlas o anudarlas cada vez que al pensamiento le dé por reaccionar. Lo que se aprende son sentencias, es decir, aquello que dice el que ha obedecido a la vida. Aprender es obedecer, pero tal obedecer no puede ser el resultado de la incapacidad para oírse a sí mismo, sino que él mismo ha de convertirse en un mandar. Aprender de memoria no es acoger pasivamente algo que dice otro, es, antes bien, sacar a relucir lo que siempre ha estado en la memoria del viviente, la superación de sí mismo. Es traer a la memoria el olvido.

Memorizar es, pues, hacer propio el mandato que hace la vida como voluntad de poder, como “memoria de la voluntad”. Comprender la sangre ajena, cuando esa sangre es la de la sentencia, es recordar que como viviente se pertenece a dicha memoria.

### III

Al comienzo de este recorrido, hacíamos explícita nuestra intención de servirnos del discurso **Del leer y el escribir** como punto de vista, a nuestro juicio privilegiado, para contemplar el centro de *Así habló Zaratustra*. Quizá ya se haya puesto de relieve que ver, como algo que siempre se hace desde un punto de vista, nunca es contemplar, quizá se haya puesto de relieve también —pero esto sí nos lo propusimos— que dicho centro se encuentra más en el intento de problematizar la comunicación de un pensamiento (el tiempo en el que debe hacerse audible, el oído que puede acogerlo, la voz que puede modularlo), que en el contenido específico del mismo. Al decir esto, empero, no circunscribimos, ni mucho menos, la idea que postula una dicotomía entre ambos aspectos, sobretodo si su circunscripción funciona como justificación para ocuparse exclusivamente de uno de los dos en detrimento del otro. Una idea semejante resulta inapropiada no tanto porque en ocasiones un determinado camino de pensamiento la torne ficticia, sino porque la torna inoperante, ciega a los matices que reviste dicho intento de comunicación. Pero, por otra parte, la inoperancia de la dicotomía no se rebasaría con la pretensión de ver ahí una unidad, un ajuste armónico, desprovisto de tensiones, inacabamientos, o, incluso, falseamientos. Atender al problema de la comunicación en el *Zaratustra* implica, en efecto, ver de qué modo lo que se comunica no es, según la fórmula, lo que se hace común, sino, por el contrario, ver de qué modo el encuentro de oídos apunta necesariamente a diferenciar, seleccionar, separar. Por eso la comunicación no se busca única ni especialmente a partir de lo que dicen las sentencias, sino además a través de lo que ellas no pueden decir.

**Del leer y el escribir** es un discurso en el que Zaratustra profiere sentencias sobre la sangre, el espíritu, la altura, la ligereza, el valor, en conexión con la lectura y la escritura. Lo que hemos hecho en este recorrido no ha sido otra cosa que atender al desarrollo que



siguen estas temáticas a lo largo de *Así habló Zaratustra*. Como se ha visto, cada una de ellas encontrará su punto crítico, su extremo, en el momento en que Zaratustra haya de cumplir su destino, en el momento en que tenga que enseñar la doctrina. En él la sangre se identificará con el espíritu, la cumbre coincidirá con el abismo y la ligereza surgirá del encuentro con lo más pesado. Pero eso, sin embargo, no es lo que ocurre en el *Zaratustra*. El seguimiento que hicimos de las diferentes modulaciones del decir que aquí explora el eremita nos mostró que una tal enseñanza no se lleva a cabo. Zaratustra no alcanza a **mandar** su doctrina a los hombres, justo porque no encuentra quién **pueda** obedecer. El canto es la manera como Zaratustra dice sí, pero dicho cantar se afirma precisamente en la ausencia de oídos. De ahí que, en consecuencia, la peculiar configuración del discurso zaratustriano tenga que pensarse más bien a partir de la sentencia. Es a partir de ella que puede entenderse la relación que este libro pretende entablar con el lector. Pero la sentencia pone en juego los elementos recién mencionados, pone en juego lo que entra en crisis en el momento del cumplimiento del destino zaratustriano, es decir, en tal momento ella también entra en crisis, llega a su límite: el canto. Así se instaura la exigencia no sólo de pensar la sentencia en conexión con el centro de la obra, sino además de encontrar el lugar de éste a partir de la indagación por el sentido de aquélla, cosa que anticipamos al comienzo al hablar de descentramiento.

Afirma Nietzsche en *Ecce Homo* que su *Zaratustra* ocupa un lugar aparte. La indagación por el sentido de tal afirmación nos condujo, entre otras cosas, a pensar el apartamiento de ese lugar como consecuencia de la singular fragmentación que presupone el desdoblamiento. Pero, ¿de qué lugar se trata?

En *Ecce Homo* se afirma también que, para ser justos con la sabiduría de Zaratustra, “es preciso ante todo oír bien el sonido que sale de esa boca”,<sup>47</sup> exigencia, al parecer, reservada a unos pocos, si se tiene en cuenta que “constituye un privilegio sin igual ser oyente aquí”,<sup>48</sup> que “es necesario ser **digno** de oírlo”,<sup>49</sup> que, incluso, el *Zaratustra* mismo está condicionado por “un renacimiento en el arte oír”.<sup>50</sup> El asunto de la escucha no es, por cierto, algo que para Nietzsche merezca tanta atención a propósito de sus otras obras. La razón de ello se ha dado implícitamente aquí al poner de relieve las conexiones entre el leer, el obedecer y el memorizar. Se trata, en últimas, de **oír la sentencia**. Para ello se requiere un lugar especial, aparte: un espacio acústico.

---

47 KSA 6, p. 259. (Vers. cast. Prólogo §4, p. 19).

48 KSA 6, p. 260. (Vers. cast. Prólogo §4, p. 20).

49 KSA 6, p. 304. (Vers. cast. Por qué escribo tan buenos libros § 4, p. 69).

50 KSA 6, p. 335. (Vers. cast. Así habló Zaratustra § 1, p. 103).

## Bibliografía citada

### Básica

NIETZSCHE, F. *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*. Herausgegeben von G. Colli und M. Montinari. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1999, 15 Bänden.

\_\_\_\_\_. *Así habló Zaratustra*. Trad. de Andrés Sánchez Pascual. Barcelona: Altaya, 1994.

\_\_\_\_\_. *Ecce Homo*. Trad. de Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza, 1998.

\_\_\_\_\_. *Fragmentos póstumos*. Trad. de Germán Meléndez, Santafé de Bogotá: Norma, 1992.

\_\_\_\_\_. *La genealogía de la moral*. Trad. de Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza, 1999.

### Secundaria

CALASSO, Roberto. **Monólogo fatal**, en: *Los cuarenta y nueve escalones*. Barcelona: Anagrama, 1994.

COLLI, Giorgio. *Después de Nietzsche*. Barcelona: Anagrama, 1988.

FINK, Eugen. *La filosofía de Nietzsche*. Madrid: Alianza, 1994 (1976).

GADAMER, H.-G. **Nietzsche - der Antipode. Das Drama Zarathustras**, en: *Gesammelte Werke*. Band 4. Tübingen: Mohr Siebeck, 1987.

HEIDEGGER, Martin. *Nietzsche I*. Barcelona: Ed. Destino, 2000.

\_\_\_\_\_. **Wer ist Nietzsches Zarathustra?** En: *Vorträge und Aufsätze*. Pfullingen: Neske. (Vers. cast. **¿Quién es el Zarathustra de Nietzsche?** En: *Conferencias y artículos*. Barcelona: Serbal, 1997).

MARTON, Scarlett. **Nietzsche / Zarathustra: la subversión de la autobiografía**, en: *Estudios de Filosofía* 27, febrero de 2003.

MEJÍA T. Jorge M. *Incursiones de un tercermundano en la ficción del pensamiento*. Medellín: SEDUCA, 1997.

# LITERATURA E INDIVIDUACIÓN

## Una anotación sobre la relación entre literatura, psicoanálisis y filosofía a propósito de Fernando Vallejo<sup>1</sup>

Por : Eufrasio Guzmán Mesa

Universidad de Antioquia

**Resumen.** *A partir de la pregunta por la vida buena y la existencia auténtica se explora aquí de qué manera la literatura, puesta al servicio de la individuación, puede facilitar los esfuerzos por encontrar sentidos y significado para la existencia. En el caso del escritor Fernando Vallejo se quiere observar el despliegue de lo titánico como una atmósfera y un impulso en el proceso creativo. Se señalan de manera sucinta los pasos o tránsitos en el proceso de individualización.*

**Palabras claves:** *literatura, individuación, titanismo, vida buena.*

### LITERATURE AND INDIVIDUALIZATION: AN ANNOTATION ABOUT THE RELATIONSHIP AMONG LITERATURE, PSYCHOANALYSIS AND PHILOSOPHY IN THE WORK OF FERNANDO VALLEJO

**Summary.** *Starting from the question about good life and authentic existence, it is explored here the way literature, in the service of individualization, can facilitate the efforts to find senses and meaning for existence. In the case of writer Fernando Vallejo, it is necessary to observe the unfolding of the titanic as an atmosphere and an impulse in the process of creation. The steps or transits in the process of individualization are briefly pointed out.*

**Key words:** *Literature, individualization, titanism, good life.*

*No me pregunto ya a mi mismo,  
pudiera ser que ya no me interesase,  
ni a las plantas ni a animales cabeceantes  
sino a los espacios de ojos calcinados,  
a todo lo que nos rodea con su silencio,  
al aire que llena el espacio  
de puntos inasibles que sostienen como columnas  
los grandes templos donde los dioses ordenan  
silenciosos a los dormidos, sin romper la noche.  
El aire que nos hace salir y entrar  
en el espacio, invencionando nuestro cuerpo*

---

<sup>1</sup> Texto leído como ponencia en el seminario *La literatura: ¿entre el psicoanálisis y la filosofía?* Medellín, junio de 2003.

*con el misterio de la cantidad de astros  
y la extensión vacía.  
Qué alegría, qué alegría  
qué majestuosa tristeza esa unión  
de la respiración misteriosa.  
entre la transparencia que se recibe  
y la exhalación de las entrañas  
que se devuelve.  
Esta es nuestra morada  
la pureza que se recibe  
y la semilla siniestra que se hunde.*

Del poema *Los Dioses* de José Lezama Lima

En primer lugar quiero aclarar que la cuestión que plantea este título no se me hace inmediatamente comprensible y que la estoy planteando aquí porque la literatura me interesa. Como cuando en un evento cualquiera, en un accidente o en una intervención quirúrgica, una mano de cirujano inexperto daña algo en el cuerpo y decimos que **interesa** un órgano interno. Pero más allá de lo que me interesa íntimamente está lo que nos congrega para el diálogo y lo que nos da vida, significado o sentido.

Se nos propone la literatura y se pregunta a continuación por su lugar, tal vez, entre la filosofía y el psicoanálisis. Trataré de entender la pretensión pero mientras ello sucede no dejo de preguntarme y considero: más bien la filosofía es visible husmeando en los modos de la literatura, en su decir intermitente, intentando definirse, separarse, distinguirse, coqueteando en un devaneo interminable; por otro lado, el psicoanálisis, aprestándose a **ello**, interrogando, dejándose decir, olvidando la literatura, el amor puro y negro, la salud respirando en la letra.

La literatura, a mi juicio, no parece estar entre el psicoanálisis y la filosofía; si está entre algo es entre la vida y la muerte, o entre los pliegues de la vida, y no aludo a la expresión coloquial que nombra la cercanía de la muerte. La literatura está viva, vivifica, da lugar al paraíso, lo retiene y nos lo entrega, la sitúa al lado de la vida buena... O por lo menos al lado del humano intentar dar sentido, producir significado para este vacío que nos rodea; ella es responsable de hacer lo posible por buscar esa vida buena librándonos de la ausencia de sentido al permitirnos buscarlo en su tejido y en la interacción de esos procesos con la vida misma.

¿Cómo es una vida buena? ¿Cómo se desenvuelve una existencia auténtica? Son dos preguntas diferentes, la primera es propia de un momento estelar de la *paideia* griega, el de la puesta en el horizonte de la idea de la *eudaimonia*. Tener un buen *daimon*, que dicte detrás del hombro, como en el caso de Sócrates, que decida o nos acompañe en las decisiones sobre cuándo, dónde y cómo se encuentra la garantía del buen vivir. La segunda pregunta por la existencia digna de ser vivida procede de la analítica del ser, tal como la planteó Heidegger el siglo pasado, en esta pregunta la autenticidad es el reino donde el "se" se

suspende y sencillamente se es de manera autónoma, estableciendo los límites de la propia experiencia, explorando en el propio ser y su destino, viviendo su tiempo a cabalidad.

Ambas preguntas, no obstante su diferencia histórica, apuntan a un mismo núcleo y surgen frente al dilema de la existencia humana y a la interrogación por el propio sentido de la vida. Tanto la pregunta por la buena vida como la cuestión de una existencia auténtica surgen como interrogantes en el proceso de pregunta por el sentido y el significado de la estadía en este mundo. Estos interrogantes surgen además en el seno de la vida entendida como camino. El pensamiento que considera y decide que las cosas de la naturaleza, incluido el ser humano, tienen un curso es el telón de fondo sobre el cual se proyecta esta visión para la cultura occidental.

Estamos en el camino, inexorable el curso de los pasos se impone, estamos en un río que nos lleva al origen, al mar, al comienzo de toda muerte. Esto se lo puede ver o puede pasar desapercibido.

La amplitud de la conciencia de sí no es igual en todos los individuos y por ello, en ciertos procesos vitales, el existir está acompañado de una visión más amplia y detallada. Se puede vivir sin conciencia de la caída y de la desgracia. Lo que en la mayoría sucede apacible y sosegadamente, sin participación de la conciencia, en otros transcurre como un acontecimiento de dimensiones descomunales y con la intensidad de una vivencia cósmica y religiosa. La diferencia, indudablemente, es un sentimiento de paso, una apertura de la conciencia a las variaciones de intensidad, a las escalas, a los tránsitos, a los momentos definitivos a partir de los cuales somos siempre dejando de ser y entramos en las nuevas maneras, morimos y renacemos, nos transformamos en el otro que contenemos.

Somos, casi siempre, desconocidos para nosotros mismos y eso parece importarle poco a la mayoría. Existen también los etnógrafos de su interior, los aventureros que emprenden la búsqueda de la flor de Lilolá, los que asumen el peligro y corren el riesgo de verse en el espejo de la forma para saber que somos también esa monstruosidad que contenemos. En algún punto del camino los senderos se bifurcan y frente a una disyunción tomamos el camino más difícil o el más extraño, luego en cada nueva decisión, frente a cada elección, se van configurando más rigurosamente esas opciones y el resultado es dramático, trágico: cada uno de nosotros, esta experiencia parcialmente intransmisible, esta singularidad que no cambia, ni cesa.

Toda elección entraña un drama y, finalmente, nos enfrentamos a la inutilidad de haberla hecho: el final es el mismo, el desgarramiento del tiempo, la conciencia de la propia finitud, la tragedia de lo que intenta subsistir y permanecer sucumbiendo inexorablemente a las dentelladas de Cronos. En sentido literal la tragedia surge cuando se asume la visión de esa intimidad exuberante, se vuelve la vista atrás, al fondo, y lo contemplado es el fuego sobre la ciudad, la casa ardiendo, la imposibilidad de retornar para encontrar lo perdido.

No hay conversión en sal, por el contrario, se recibe un premio de los dioses: la visión de sí huyendo en medio de la catástrofe, una nueva mirada sobre el valle que nos

contenia; descubrimos que en lo que arde atrás también estamos en jirones y pedazos que se alzan en lenguas de fuego y se convierten en cenizas que, al girar la cabeza, también respiramos. Si vuelves la cabeza te harás realmente de piedra de esa manera: la visión del fuego, lo nuestro que arde, la ceniza de lo vivido, la energía que se consume se solidificará con el si mismo.

Volver la cabeza a contemplar el desastre, tomar el fruto prohibido, ésas son dos de las fuentes de la sabiduría. Tenía razón Luzbel y este sucio paraíso está al alcance, bajo los pies, al lado, respirándonos, respirándose, devorándose, devorándonos. Ésta es una forma de vivir. ¿Será en parte la de Cain? Está también la otra manera, la de Abel: se escucha la orden, se está en el Señor, se siguen las reglas, muy "modosito" él, como decimos en Antioquia, muy juicioso, ordenado, perfecto en su incompletitud, en su carencia, en la aceptación de un sentido asignado desde lo alto o desde lo bajo. ¿Y cuál de las dos es una vida buena? El relato bíblico es lapidario y la leyenda popular nos muestra a Cain dando origen a un linaje detestable, al judío errante, sin sosiego, arrastrando eternamente cadenas a lomo de una mula loca y vagabunda cuyos cascos no pierden jamás las herraduras y avanza en medio de la noche, sin paz, con su siniestro jinete atormentado, viajando siempre... ¿Qué busca? ¿Será la flor de Lilolá? ¿O la de Lis, o el oro puro, quizás el perdón, el origen de los sueños?... Según el relato bíblico, podría ser el perdón. Cuando Dios castiga a Cain éste replica: la culpa que me asignas y el pecado son irredimibles, no habrá indulgencia, y sale entonces al campo abierto, a encontrar su destino, una larga descendencia, fundación de ciudades, organización de naciones, guerra, muerte habitando el pasadizo infinito de la desobediencia y la muerte.

¿Sí habrá redención? ¿Recibiremos indulgencia? En el relato bíblico del *Génesis*, Cain parece ser la perversión, la mentira, la mezquindad, la envidia, el crimen: será entonces el sindicado, el embargado por sus pasiones tristes, dominado por sus afectos, y Abel, el bueno, el ordenado, el cumplido, mirado con satisfacción por los ojos de Yahvé. De no ser por Cain, el polvoriento paraíso real, el desierto, estaria roturado parejamente, los campos definidos, el de Dios y el de mi hermano, el de mi padre y el de mi hijo, nos reuniríamos en la cosecha para compartir y dar gracias. Pero las cosas no han ido por ese sendero, descendemos de Cain y de Adán, el voluble, el crédulo. Y estamos aquí enfrentados al camino, en el camino, viendo el bien y el mal, sabedores de nuestra desnudez, de nuestra precariedad, de nuestra caída milenaria. Si la serpiente estaba allí, Él la puso y Él también hizo rabiar a Cain, recibió mejor la carne grasosa que le ofrecía el pastor que la semillas seleccionadas por Cain. Ésa es la triste historia: Adán cae en el comienzo perfecto, perdió el paraíso florido: Cain volvió a perder pero ahora un paraíso sucio, un desierto que había que abonar con el sudor de la frente.

De una manera general los mitos, las leyendas y la literatura tienen en común que son *therapeia*, cura en el dolor de la existencia, conciencia ampliada del sufrimiento de la caída, intento vano por detener el tiempo o recrear o retornar al paraíso. Hay diferencias profundas: la literatura se aparta de los mitos y las leyendas, en ella es extrema la variación, intenso y

preponderante el lugar del interior propio. Aquí tal vez radica su ductibilidad para trazar el registro personal; es el designio del individuo lo que la ha hecho interesante y al mismo tiempo fuente de una complejidad dinámica, ramificada, recreada en un tejido que prolifera con velocidad y pluralidad ya casi indescifrables.

La literatura multiplicó por legión los paraísos y los infiernos, diseminó las utopías y las hizo personales, transferibles, en una Babel interminable. Babel, la confusión y la proliferación de las lenguas, ése también fue un castigo gratuito, no hubo futilidad, sólo deseos de llegar al cielo, hacer algo grande. En la narración babilónica, Etana, montado en una águila blanca, quiso también llegar al cielo de Istar antes de Ícaro, con quien, en coro, se retrata la ilusión humana de intentar ir más allá de sí y su destino, y lo que queda es la caída desde el orgulloso y altivo corazón hasta el fondo de la nada.

Fernando Vallejo también está buscando la vida buena, está en su camino, en su proceso, mira, ve, investiga en profundidad, pregunta, se pregunta, conoce, interroga se cuele en el tejido, insulta, condena y abandona para continuar con otra cosa. Por ello mismo selecciona, conserva, destruye, aglutina. Creo que estamos frente a un artista genuino, un hombre de conocimiento. Al parecer, ha usado la literatura, su literatura, para curarse, para rastrearse y hacerse comprensible, saeta al viento, imposible recuerdo, un vago yo, un fugaz fantasma, siguiendo sus propias palabras.<sup>2</sup> Pero ya había intentado poner su alma en juego: en la interpretación musical, dejada después de cierto grado de perfección formal, luego en el lenguaje del cine y la expresión visual.

Veamos algo de su periplo vital. Sigo las huellas de su propio relato<sup>3</sup> y el tejido de una interesante labor de investigación, primero en la estructura del lenguaje literario, luego en los casos de las vidas y las obras de Porfirio Barba Jacob y José Asunción Silva. Se detuvo posteriormente en aspectos de la teoría darwinista de la evolución para terminar por reconocer problemas inherentes a las teorías físicas del siglo XX.

Dejo de lado sus estudios sobre historia de la biología y de la física. Quiero trazar algunos rasgos de lo que leo en su ocupación con la literatura. Todo este esfuerzo literario se ha planteado como una experiencia en la cual se habla desde su propio yo, "su vago yo, fugaz fantasma" y en contra de la experiencia del narrador omnisciente. Algunos investigadores han hablado en este caso y en otros de un "pacto autobiográfico". Planteo de manera inicial que en esta literatura se trata de una experiencia de sí y de un mundo que, al decir del autor, ya encontró hecho, experiencia que tiene un fin catártico y terapéutico. También de una manera deliberada se recurre en varias partes del relato a hacer aparecer una

---

2 Con esa evocación del yo como la única instancia legítima desde la cual hablar en literatura, abandonando toda novela, se inicia y se termina la saga *El río del tiempo*.

3 VALLEJO, Fernando. *El río del tiempo*. Contiene las siguientes obras: *Los días azules*, *El fuego secreto*, *Los caminos a Roma*, *Años de indulgencia* y *Entre fantasmas*. Posteriormente ha publicado *La virgen de los sicarios*, *El desbarrancadero* y *La rambla paralela*.

situación de escucha propiciada por un interlocutor, un imaginario confesor, un psiquiatra o "doctor" a quien se explica y se detalla una anécdota o una circunstancia. Modos variados de jugar con esa condición de la palabra enunciada según la cual ella sirve, cura, nos facilita el estar en el mundo dándonos los asideros para la supervivencia en un terreno cruzado por fuerzas que se padecen y símbolos que apenas se vislumbran, así se terminen de asimilar como si fueran nuestra carne.

Pero atención, esta aparente centralización en la voz propia y la emisión desde un individuo, un yo, no es definitiva ni completa, está cruzada por todas las habilidades de un estilista de la lengua literaria que puede deshacer ese yo como una milhoja de variadas capas que se convierte en una experiencia intensa de disolución y multiplicación de los niveles de la narración. Este procedimiento se extrema en su última obra: *Las ramblas paralelas*. Por ello no podemos dejarnos confundir, esta lucha contra el narrador omnisciente, contra Flaubert, Balzac o Dostoievski se da en un terreno profundamente conocido por Fernando Vallejo, el de los niveles de expresividad y posibilidades de juego con el punto de vista.

En lo que parece, en la literatura de Vallejo, una fluidez verbal, una parla ocasional y regional, termina por hacerse evidente la mano experta de un estudioso de los modos de nombrar y decir las cosas en literatura occidental. La primera obra suya que tuve entre mis manos fue *Logoi*, una original y erudita gramática del estilo literario, un libro singular, el resultado de un profundo conocimiento de los modos de enunciar y decir en tres mil años de literatura occidental, con ilustraciones minuciosas y abundantes de casos tomados del griego, el latín, el italiano, el francés, el inglés y su lengua castellana.

Al hacer contacto con esta obra, inusual por lo erudita y por su ambicioso proyecto, imaginé lo opuesto a lo expresado por muchos lectores de *Bajo el volcán* de Malcom Lowry; uno cree con ellos en un primer momento que se trata de un joven narrador, confusiones que nos crea la retórica del adolescente eterno: detrás había un escritor que ya era maduro. En el caso del Vallejo de *Logoi* es sorprendente por la razón inversa. Se trata de un joven intelectual afrontando la babel de las lenguas para extraer las rutinas, los modos, casi que los clichés propios de la literatura occidental: labor de un erudito de la tercera edad.

El esfuerzo es inicialmente didáctico: servir de ayuda a los escritores, pero luego el mismo Vallejo ha resaltado la dimensión perversa: mostrar la literatura como el reino del lugar común, de la fórmula: "Así cuando un escritor llena una hoja en blanco, lo que llena en última instancia son los esquemas sintácticos de su idioma y las fórmulas consagradas de la literatura".<sup>4</sup>

---

4 VALLEJO, Fernando. *Logoi. Una gramática del lenguaje literario*. México: F.C.E., 1983, p. 529.



Es de por sí excesivo ese intentar una gramática del lenguaje literario, pero es aún más titánico y desafortunado después de tal parte de imposibilidad de la creación, original y genuina, intentar una estrategia de renovación del lenguaje literario emprendiendo una experiencia de la literatura que está ejerciendo la única relación fructífera para ella. Se trata de esos acarreos, como los denominaba Lezama Lima, de lo coloquial, popular y callejero a la expresión literaria aceptable y “cult”, nada más ni nada menos que el habla cotidiana llevada a la literatura.

En buena medida la literatura de Vallejo se la puede entender como ese esfuerzo intencionado de llevar lo hablado en Antioquia al río de lengua literaria en lengua castellana. *El río del tiempo* parece nacer del epílogo de *Logoi*: dice en sus conclusiones: “El lenguaje coloquial —como en el caso de la reciente novela latinoamericana— con su desorden y su encadenamiento fortuito de las ideas, pasa de los diálogos al relato y se apodera de la novela entera”.<sup>5</sup> *Logoi* no es solamente una bocanada de humor negro que el autor derrama sobre la literatura, es la forma inteligente y sabia como el autor le traza un camino a su propia literatura, la cual, además, aleja deliberadamente de los caminos de la novela.<sup>6</sup>

Pero no nos dejaremos tampoco desorientar por el humor negro del escritor. Para los fines de este artículo me interesa subrayar el aspecto titánico de la empresa emprendida en *Logoi* por Vallejo. Me interesa precisar un poco lo de lo titánico y luego quisiera mostrar también cómo Vallejo está fascinado y viviendo él mismo lo titánico, inicialmente en su experiencia con el cine, posteriormente en el proyecto realizado de *Logoi*, luego en su aventura literaria que pretende vencer el tiempo, la muerte y retornar al paraíso: el corredor de Santa Anita, en los brazos de su abuela Raquelita mientras entra a la finca, en plena navidad, el carro de sus padres que regresan de México, cargado de seres queridos y de regalos.

Más recientemente en su interpelación, en su combate con algunos gigantes de la ciencia biológica y la física leo esa voluntad excesiva de enfrentarse con lo más difícil, la pared de basalto que nos excede por cien saltos y nos separa del amor puro y el sueño verdadero.

Para empezar a comprender lo titánico hay que señalar que “representa un aspecto muy importante y aún no plenamente explorado de la naturaleza humana”.<sup>7</sup> Al parecer, nunca hubo un culto a los Titanes. El periodo titánico puede observarse como de transición entre el hombre aún no dotado de una imaginería antropomórfica y el hombre que posee en

---

5 *Ibid.*, p. 536.

6 “La novela le fue un género negado a Antioquia. Éramos demasiado nosotros mismos para mentirnos en ficciones. De paso nuestra realidad tenía una luminosidad meridiana que excluía toda atmósfera”. *El río del tiempo*. Santafé de Bogotá: Alfaguara, 2002.

7 LÓPEZ-PEDRAZA, Rafael. *Locura lunar-amor titánico*, en: *Ansiedad cultural*. Caracas: Psicología arquetipal S.R.L., 1987, p. 15.

su cultura y en su psiquismo elementos antropomórficos. Aunque esta estructura no haya sido todavía convenientemente estudiada por la psicología en general ni, en particular, por el enfoque arquetipal, es importante reconocer este nivel de nuestra naturaleza humana. En este orden de ideas, “todos debemos tener, implícitamente, un nivel titánico en la psique”. A lo cual deberemos agregar que existen procesos de individuación y personalidades en las cuales lo titánico parece funcionar como estructura predominante.

Los Titanes corresponden, según Nilsson, al tiempo mitológico de Cronos, un tiempo previo a la guerra de Zeus contra sus progenitores titánicos. La era de Zeus vino acompañada de una diferenciación de imágenes expresada en un orden nuevo, un ritual diferente y un antropomorfismo con una imaginería de diosas y dioses diferenciados y de otra consistencia no monstruosa sino cercana a nuestra inmediata corporeidad. Y los griegos nos han educado —son palabras de Nilsson— según un antropomorfismo al cual le precede el oscurantismo del fin de la cultura micénica.

La franja titánica de nuestro psiquismo puede ser reconocida estudiando lo que los mitólogos y poetas nos muestran de su propia cosecha, en palabras de Kerényi: “El nombre de Titán, desde los tiempos más remotos, ha sido profundamente asociado con la divinidad del Sol, y parece haber sido originalmente un título supremo de seres que, en efecto eran dioses celestiales, pero dioses de hace mucho tiempo, aún salvajes y no sujetos a ley alguna”.<sup>8</sup> Para la psicología de los titanes no hay leyes, no hay orden, no hay límites. Yo agregaría que el titanismo si adopta leyes pero para hiperbolizarlas, para destruirlas con su exceso. En el psiquismo adolescente se hacen visibles muchos elementos titánicos, incluido este que acabo de mencionar: si el adolescente adopta leyes se relaciona con ellas de una manera hipermoral y excesiva.

Y a ello podemos entonces agregar que el viaje del Puer deja ver su propio exceso, su carencia de límites, su aparente caos, una cierta barbarie y su destructividad tan propia. Y quiero llamar la atención, aunque no es mi objeto, sobre la estrecha relación que la psicología junguiana encuentra en el legado órfico, en el que se hace visible una conexión entre los Titanes y la maldad presente en la naturaleza humana.<sup>9</sup> Esta conexión entre titanismo y maldad no puede hacerse de manera ahistórica, el psiquismo humano tiene su historia, su ontogenia. Primero fue el caos, lo monstruoso del horror oscuro y sin sentido, luego fueron los Titanes, a continuación vinieron los dioses antropomórficos para concluir en el intento inacabado por adoptar el monoteísmo como camino para la humanidad.

---

8 KERÉNYI, Karl. *Prometheus: Archetipal Image of Humane Existence*. Londres: Thames and Hudson, 1963, cit. por LÓPEZ-PEDRAZA. *Op. cit.*, p. 31.

9 Al respecto nos recuerda López-Pedraza: “La psique no aprende del exceso titánico. En este sentido, debemos establecer una clara distinción entre el sufrimiento, la humillación, el dolor y las heridas de la psique —a partir de los cuales se nos da el aprendizaje psíquico, el conocimiento y el hacerse del alma o la iniciación del alma— y el sufrimiento repetitivo de los Titanes: ese tedio cotidiano nauseabundo del nivel existencial de la vida; pero aunque la psique no aprenda nada de eso debe tenerlo en cuenta, debe ser lo mas posible consciente de su existencia”. LÓPEZ-PEDRAZA. *Op. cit.*, p. 23.

En este proceso, el impulso hacia un dios universal y el monoteísmo mismo, fomentado por las condiciones políticas del mundo antiguo y el ánimo guerrero y dominante de la razón, no han dejado de promover una ansiedad cultural y muchos aspectos de lo titánico se han subsumido en lo demoníaco mismo. Pero es necesario desglosar lo titánico de lo demoníaco y también —no es mi objeto pero lo anoto— es necesario seccionar lo propio de Pan, lo peculiar de Dioniso y de otras figuras que aparecen unidos a lo demoníaco. El demonio es una respuesta intelectual a la complejidad del alma, a los residuos y sedimentaciones de nuestra historia psíquica. *Las tentaciones de San Antonio* le hablan mejor al alma sobre el poder y el contenido de **ello** que las frías razones de Santo Tomás, de la misma manera *Las confesiones* de San Agustín contienen más etnografía interior que sus discusiones y análisis intelectuales y filosóficos. También, contemporáneamente, el éxito de los planteamientos de Bataille radica en la forma como ha revinculado el erotismo y el cuerpo a lo sagrado, y Serres, a su vez, es religante cuando nos plantea los sentidos como el camino de recuperación de nuestra naturaleza, y lo es también Deleuze cuando nos llama la atención sobre los devenires animales.<sup>10</sup>

Pero más allá de lo demoníaco como tentación, y de lo titánico como primitivo-bárbaro y originario, debemos entender que individuación quiere decir diferenciación y debemos atender a lo peculiar de lo titánico en Vallejo. Se puede ser titánico, como en su caso, esgrimiendo la gramática que es una forma de la ley. Pero el exceso se observa en la persistente crítica, por momentos insultante, frente a los errores gramaticales no sólo de escritores consagrados, sino de figuras públicas y hasta personajes de la televisión. No solamente se define Vallejo como el último gramático sino que su línea de filiación y de admiración se remonta a Rufino José Cuervo, quien trabajó durante casi toda su vida en un proyecto: el *Diccionario del régimen de construcción de la lengua española*, logró avanzar sólo las primeras letras; se necesitó un equipo de más de cien personas y una labor de tres décadas para concluir una empresa de titanes. Creo que pocos casos humanos como el de Cuervo fascina a la mente creativa de Vallejo. Para concluir, además de esta observación sobre los titanes, quiero precisar de manera breve esos pasos o momentos del proceso de individuación.

Primer paso de la individuación, en este caso, una vertiginosa e intensa experiencia de lo titánico: el narrador recibiendo la hostia de la primera comunión para ir a arrojarla luego a la letrina, una imprecación y un insulto hiperbólico que incluye a todas las figuras, el Papa, Cristo, Mahoma o los líderes locales, su propia madre, los hermanos, la patria. Como decimos en Antioquia, esa furia insultante “no ha dejado títere con cabeza” y más que explicarse como actitud panfletaria la debemos intentar comprender como expresión de lo titánico en su alma. Mejor debería decir su alma reposando y alimentándose en lo titánico.

---

10 Estos autores que denomino religantes lo son por la forma como asumen y piensan el asunto de la ansiedad cultural.

Segundo paso en el camino de la individuación: encuentro con la sombra. Se requiere fuerza también para superar lo titánico y enfrentar el sí mismo, la propia visión. Con mero titanismo sólo se tienen héroes. El humano ya reconoce su sombra y no la persigue, simplemente la desconoce desde su conciencia, la reconoce por aventura de etnografía interior. Los seres humanos del común nos enfrentamos a ella o la padecemos, el artista la expone, el fáustico la explora y un buen psicoterapeuta la conversa. “El encuentro consigo mismo significa en primer término el encuentro con la sombra”<sup>11</sup> y la sombra es un sendero estrecho, una puerta pesada que no se puede evitar para poder llegar al autoconocimiento. Para saber quién es uno debemos pasar por ese autoconocimiento que por supuesto no es el mero mirarse de Narciso en el espejo del agua. Por el contrario, se trata de un conocerse desgarrado; lo desgarrado es la persona y ésta es la primera prueba de coraje en el camino interior que asusta a la mayoría, “pues el encuentro consigo mismo es una de las cosas más desagradables y el hombre lo evita en tanto puede proyectar todo lo negativo sobre el mundo circundante”.<sup>12</sup> Este encuentro con la sombra lo asume Vallejo como una necesidad de olvido al poner en escena —la escritura aquí tiene esa estructura de exhortorio donde son exhibidas todas la complejidades— un denso universo de anomalías y monstruosidades que la asemejan a un vertedero o a una sesión intensa y descarnada con el analista.

Desde este punto de vista todo lo sombrío de este escritor se manifiesta en ese pesimismo casi delirante, en una probidad, un compromiso con la verdad hasta el hueso mismo de la desolación y la desesperanza. No alberga ilusión, ni utopía: mira de frente la oscuridad que apenas nombramos. La sombra contiene lo animal que nos precede y demanda una ampliación de la conciencia inaceptable para una mentalidad apolínea o para la línea de conducta de Abel. Vallejo no está muy orgulloso de su humanidad y literaria y vitalmente está conectado con lo animal: su mayor dosis de humanidad es como la de Francisco de Asís que reconoce en el sapo y la liendre sus hermanos. Zambos, negros, indios y mulatos son la franja intermedia: sólo turba maligna, destructiva, artera, purulenta.

Tercer paso en el proceso de individuación: diálogo con el ánima. “Si la discusión con la sombra es la prueba que consagra al aprendiz, la discusión con el ánima es la prueba que consagra maestro al oficial. Porque la relación con el ánima es una prueba de coraje y una ordalía del fuego para las fuerzas morales y espirituales del hombre”.<sup>13</sup> El Ánima, aquello que se funda en el primer contacto con la madre, desde el vientre quizá, escuchando el dulce arrullo de la espera.

Rodeada de todos los reconocimientos, atenciones y de una seguramente cómoda posición social doña Lía trajo al mundo un niño. Y ese niño escribe que no la quiere, el ánima creadora del artista está en otro lado. No será Lía la figuración positiva, de ella el narrador

---

11 JUNG, Carl G. *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona: Paidós, 1994, p. 27.

12 *Ibid.*, p. 26.

13 *Ibid.*, p. 35.

entrega un negativo. La madre, muerta literariamente en más de tres formas, no será la que en la obra personificará el ánima, ese reducto primordial del alma, se lo describirá y lo debemos buscar en la Bruja, un *leit motiv*, una hermosa perra Gran danés negra, la ternura, la lealtad, el fondo humano y rescatable del alma sobre el cual resonará la presencia de una conmiseración y un amor por lo animal, que encarnará la crítica a lo que va mal en lo humano del hombre.

La Bruja unida a la abuela en el recuerdo, en dos hermosos párrafos seguidos en el último libro de la saga literaria *La rambla paralela* son, a mi modo de ver, la figuración del ánima en este intenso escritor nuestro:

La Bruja era negra, alta, esbelta. Con una mancha blanca en el pecho en forma de mariposa que el viejo llamaba el "*sigillum diaboli*". si bien ella era un ángel y él todavía no era un viejo. Se la regalaron de un mes, pequeñita, del tamaño que después habría de tener la cabeza. Nadie ha querido a nadie tanto en este mundo como la quiso él. La vio crecer, la vio vivir, la vio morir. Cuando ella murió él envejeció de golpe. Jamás pudo recuperarse de su muerte.

(...) La abuela era dulce, de ojos verdes desvaídos, pelo entrecano y largo que anudaba atrás en un moño, hermosa. Madrugaba a las cinco de la mañana a darles de comer a sus animales, a cocinar para el familión, a secar y a limpiar el café granito por granito (...) Sin embargo la abuela y la Bruja no se conocieron. Ni siquiera coincidieron en la vida, en este siempre renovado y empeorado valle de lágrimas. Juntas sólo vivieron en el corazón del viejo, indisolublemente unidas por el amor que les tuvo.<sup>14</sup>

Juntas en ese fragmento de *Las ramblas* la perra y la abuela constituyen el innegable horizonte para comprender todo lo humano. Desde la ternura y la lealtad a toda prueba se puede reconocer el destino tórrido de la sociedad y de la especie humanas. La abuela Raquelita es una figura clave en toda la obra literaria, al parecer ya cerrada por el mismo autor. Obra cerrada por tedio, por ausencia de diversión. Pero mientras escribió *El río del tiempo* y las otras obras no hubo evocación de lo femenino arquetipal, desde la negación de la reproducción hasta la afirmación de la tierra natal, que no confluyera en esa abuela hermosa, viva, omnipresente que en el hombre se confunde con el mismo impulso vital. En la obra literaria de Vallejo la abuela Raquelita continuará en Santa Anita ofreciéndole el regazo para afrontar la estupidez que crece hasta la destrucción. Es el rasgo conclusivo más importante a mi modo de ver en esta obra que aparece rodeando el panfleto, destilando bilis pero que en realidad es la expresión de un alma vigorosa que ama a la vida, desprecia el engaño omnipresente, rechaza la apariencia convertida en impostura y denuncia la mentira inherente a toda cultura humana, especialmente la suya propia, la nuestra que aparenta sinceridad y franqueza cuando fatiga la mentira y el engaño, predica la generosidad cuando practica una mezquindad plutónica frente al espíritu contemplativo y sus obras. Las paradojas de la antioqueñidad ya tienen un nuevo denunciante cabal, los laberintos de Colombia han quedado expuestos sin contemplación por un artesano que recoge crudamente nuestra

---

14 VALLEJO, Fernando. *La rambla paralela*. Bogotá: Alfaguara, 2002, p. 82-83.

imaginería, nuestra contextura criminal y siniestra y lo hace por medio del más exacto uso de su arma: su lengua despiadada, limpia, sucia y franca.

La experiencia humana es titánica, sólo los mejores enfrentan la sombra, nos distinguimos por la forma como bailamos con el alma —así esté muerta— y sólo los mejores salen victoriosos, defendiendo su loco corazón de la mentira y la impostura para salir a buscar el cielo azul y el aire fresco.

# FILOSOFÍA Y LITERATURA: EN LAS HUELLAS DE LA DEMOCRACIA

Por: Jean Maurel

La Sorbona

Traducción: Joëlle Gallimard

Juan Pablo Pino

Universidad de Antioquia

**Resumen.** *Partiendo de la pregunta que hace Derrida sobre la sospechosa ausencia de filósofos demócratas desde Platón hasta Heidegger, el artículo piensa la relación que la democracia y la literatura han sostenido con la filosofía. Asumiendo la primera como el juego de la diversidad de los seres, el intercambio de palabras en un combate sin vencedor, lo propio del agôn y del pólemos, se muestra por una parte cómo la filosofía en su comienzo platónico instituye su ideal del Sentido, del Bien, de la Verdad, precisamente en oposición a la agitación democrática; pero, por otra, se destaca el pensamiento crítico kantiano como un momento de apertura a la relación plural de los seres. Poseer, desde su comienzo como mitología, la fuerza crítica de este pensamiento es lo que permite a la literatura alcanzar las huellas de la democracia.*

**Palabras claves:** *Platón, Kant, Derrida, literatura, democracia, agôn.*

## PHILOSOPHY AND LITERATURE: IN THE TRACES OF DEMOCRACY

**Summary.** *Starting from the question made by Derrida about the suspicious absence of democratic philosophers from Plato to Heidegger, the article thinks over the relationship that democracy and literature have held with philosophy. Assuming the former as the game of diversity of beings, the exchange of words in a no-win combat, which is peculiar of agôn and pólemos, it is shown how, at its platonic beginning, philosophy institutes its ideal of Meaning, Goodness and Truth opposing, precisely, democratic agitation. But, on the other hand, critical Kantian thinking outstands as an opening moment to the plural relationship of beings. Possessing, from its beginning as mythology, the critical strength of this thinking is what allows literature to reach the traces of democracy.*

**Key words:** *Plato, Kant, Derrida, literature, democracy, agôn.*

*Les petits esprits ont besoin de despotisme pour le jeu de leurs nerfs,  
comme les grandes âmes ont soif d'égalité pour la action du cœur<sup>1</sup>*

Balzac, Pierrette

---

1 "Los pequeños espíritus necesitan despotismo para el juego de sus nervios, así como las grandes almas tienen sed de igualdad para la acción del corazón" [T].

## La filosofía y sus sombras restantes

En su último libro, Jacques Derrida hace, como de paso, una pregunta muy sencilla y a la vez increíblemente sutil: “¿Por qué hay tan pocos filósofos demócratas (si por casualidad ha habido) de Platón a Heidegger incluido?”<sup>2</sup>

Pregunta difícil, ante todo porque es difícil hacerla, porque parece que nunca nadie se atrevió a hacerla.

¿Como si se refiriera a alguna verdad oscura e inconfesable?

Una pregunta que se siente que toca, de manera confusa, algo tan grave que se le niega toda importancia, fingiendo creer que la relación del filósofo con la democracia no compromete necesariamente el corazón de la reflexión, que viene de una elección empírica muy contingente, biográfica, histórica, que no concierne a la esencia del pensamiento: el filósofo, tal como es, no tendría que ocuparse de esta pregunta y, aún menos, sentirse obligado a contestarla, a tenerse por responsable de algo así como una tarea decisiva.

¿Estaría realmente la democracia fuera del campo de la filosofía? ¿No sólo no alcanzaría la dignidad del concepto, sino que sería imposible fijar el sentido de una palabra sobrevalorizada y a la vez desvalorizada por la multitud de significados contradictorios que puede recibir en la historia? Derrida precisa así:

(...) ya en griego, la democracia es un concepto inadecuado a sí mismo, una palabra cavada en su centro por un vertiginoso abismo semántico que comprometería todas las traducciones... No podemos estar seguros, de manera seria, de ninguna continuidad en la filiación filológica, semántica o etimológica a través de la historia de lo político, ni de las mutaciones que afectaron, desde hace más de veinticinco siglos, en Europa y fuera de Europa, el paradigma sin paradigma de alguna democracia griega o ateniense.<sup>3</sup>

¿No quiere decir eso que la realidad y la verdad de la democracia —si es posible, si no determinarla, por lo menos si designarla en el momento de denunciarla— están más que en contradicción con lo que se entiende por la idea misma de filosofía, su ideal a la vez teórico y práctico, que ella es el otro radical, como absoluto, que se trata de algo parecido al inalcanzable monstruo de mil rostros, la imagen de opinión de una confusión de palabras, de cosas y de seres, una multiplicidad rapsódica, desorden de lo innumerable innombrable, difuso e indeterminado, contra el cual, justa y decididamente, la filosofía instaura la exigencia de su ideal?

¿No será la democracia el negativo no revelable, no recuperable o dialectizable por la razón, el *lógos* filosófico, lo que se confunde con lo sofístico, lo demagógico de la seducción

---

2 DERRIDA, Jaques. *Voyous*. Paris: Galilée, 2003, p. 66 y 128.

3 *Ibid.*, p. 107.



y de la persuasión, este pantano de lo pasional, de lo múltiple flotante entre la idiotez de lo individual y la uniformización en la masa amorfa, la particularidad disolvente de la libertad egoísta y la generalidad masificante de la igualdad nivelante, a merced de todas las inversiones entre la dispersión dispendiosa y la concentración reductora y rarificante?

¿Cómo lo democrático, en su existencia flotante, evanescente, como inasible e insostenible, no alcanzaría ese mundo de reflejos, de apariencias y de resonancias, esa fantasmagoría de simulacros y espectros que Platón cree poder encerrar en una caverna, lejos del sol de la verdad, caverna de los mitos que la ironía tumba y quiere enterrar en mito de la caverna? Si, como lo sugiere Derrida, “de democracia, no habría sino huella”,<sup>4</sup> ¿cómo lo que, desde el siglo XVIII se llama literatura pero que no dejó de distraer a los hombres desde las albas mitológicas y de recorrer los caminos y las calles de la Multitud, no alcanzaría esta presencia ausente de las huellas democráticas?

“Si toda remitencia (*renvoi*) es diferencial y si la huella es sinónimo de esta remitencia, entonces siempre hay huella de democracia y toda huella es huella de democracia”.<sup>5</sup>

Derrida precisa así: “la democracia (...) abre el espacio público, la publicidad del espacio público, dándoles derecho al cambio de tono, tanto a la ironía como a la ficción, al simulacro, al secreto, a la literatura, etc.”

Cuando Verlaine deja escapar esta constatación irrisoria “...y todo el resto es literatura”, remite posiblemente la charla literaria a su ausencia de herederos, pero eso no significa que él desespere de *La bonne chanson*. Así mismo, Derrida constata el “vertiginoso abismo semántico” de las huellas democráticas en la historia y sin embargo afirma: “La democracia **resta** por venir”.

Seguir las huellas de la literatura como resto, como ese deshecho del número, del sobre-número, de lo supernumerario de lo poblado —que, al parecer, la filosofía nunca ha podido o sabido tener en cuenta, inscribir en su libro de razón—, ¿no sería también, paradójicamente, comprometerse en las huellas de lo que resta por decir, por hacer, por seguir, fuera de toda suma, de toda cuenta hecha o razón suficiente?

Algo excesivo, enorme, incalculable, quimérico y monstruoso, que sale y habla en todos los sentidos, pasa por todas las lenguas y por ninguna determinada, por todas partes y en ninguna parte.

Lo que resta por pensar, desde siempre, en el poste restante de la historia: no algo impensado ni tampoco la riqueza fundamental cuyas huellas escondidas se trataría de reencontrar, sino lo que traza desde siempre, como a pesar nuestro, lo que abre, sin saberlo

---

4 *Ibid.*, p. 64.

5 *Ibid.*

nosotros, el camino de nuestra venida, de esta sobrevenida como tal del porvenir en su desconocimiento como problema: lo que puede dar, paradójicamente, a la vez en la sombra y en el ruido confuso de lo inesencial, el sentido decisivo de nuestro modo de ser (*allure*).

En el camino de este viajero —el filósofo— en su ruta, en su calle, ¿la literatura no es esta **sombra** extraña que lo acompaña, bien sea atrás, bien sea adelante, según la iluminación y el punto de vista? ¿No es el índice excepcional, siempre desplazado, en desplazamiento, que le abre la vía de este viaje paradójico, su viaje definitivo, último —como lo dice Nietzsche—, que sin embargo no tiene ningún fin? ¿No les toca a las sombras, a los espectros de los mitos, de los cuentos, de las ficciones, de las historias, de las novelas, de los poemas, de los personajes en escena hacer señas a la vez hacia lo más inmemorial del olvido, del pasado y hacia lo más desconocido, lo más sorprendente del porvenir?

Sombra sorprendente, justamente, que habla y no ha dejado de hablar en un repetir oscuro donde parecen concentrarse todos los ruidos más innombrables del mundo, pero también espectro que no deja de dar la vuelta para murmurar cosas inauditas que todavía no tienen nombre.

¿No será la literatura el eco de esta palabra extraña siempre fuera de sí misma que dobla silenciosamente el discurso de la filosofía, el silencio de una sombra que dice todo el resto, todo lo que resta por decir y hacer y, sin embargo, quizás, ya siempre se ha dicho, como un mensaje detenido, que espera el paso del testigo que lo reemplazará para asegurar el relevo?

¿Quizás el relevo, simplemente del paso (*passage*) como tal, de esta abertura de una zancada que tiene la evanescencia de una huella, pero no es sino el paso (*pas*) decisivo del progreso más elemental, para todos y para nadie, el modo de ser inalcanzable y sin embargo absolutamente despejado, ordinario y sin embargo tan potente de este inesperado porvenir, el demócrata o aun Democracia en persona, “la democracia como algo que viene”, según la expresión del mismo Nietzsche<sup>6</sup> en *El viajero y su sombra*?

¿No es entonces necesario volver a hacer una rápida genealogía, remontar hacia las huellas embrolladas en las cuales filosofía y literatura, desde los griegos, entremezclaron sus pasos para marcar e indicar, a pesar de todo y contra todo, el esbozo del camino, hasta donde alcancen la vista y la idea de la apertura misma de nuestro porvenir?

Homero, el insomnio. Y las velas tendidas...

...

¿Hacia qué puertos navegáis? Oh guerreros aqueos,

¿Os habríais, sin Helena, preocupado de Troya?

---

6 NIETZSCHE, Friedrich. *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, ed. por G. Colli y M. Montinari. Munich/Nueva York: Walter de Gruyter/dtv, 1980, tomo 2, p. 685, § 293: “*Ich rede von der Demokratie als von etwas Kommendem...*”

Todo se agita por el amor – Homero y el océano.  
¿A quién puedo escuchar? Pues Homero calla  
El mar está negro y murmura, vaticinando,  
En un rugido sordo golpeando mi cabecera.<sup>7</sup>

## La diosa sin sombra y el artista aristócrata

Desde la denuncia platónica del monstruo informe e híbrido, que vacila entre la anarquía y la tiranía, hasta las formas modernas del nihilismo enumeradas por Nietzsche, la historia supo, aparentemente, responder irónicamente y como con celo a los análisis de los filósofos: no decepcionar sus temores y sus miedos frente a este abismo del número donde el uno juega, se intercambia vertiginosamente con lo múltiple en un cálculo donde se pierde todo valor, una cuantificación monstruosamente descalificante y convulsivamente derrochadora.

¿No será la filosofía refugio, retirada, retención interior de una Sabiduría que no habría dejado, en los imprevisibles y siempre recomenzados torbellinos de la historia, de enfrentar, de renovar, para encontrarla mejor, la fuerza que mantiene, recoge, guarda, preserva y defiende el Sentido, el Bien, lo Verdadero, el Valor, el Ser?

Desde Platón hasta Heidegger, ¿no se habrán encontrado los filósofos, la mayor parte del tiempo, en esta vía real invisible y secreta que conduce a la Riqueza en Reserva de la Fuerza de lo Mejor, es decir, la Aristocracia del pensamiento de la esencia, recurso originario de la procedencia de la Verdad?

¿Cómo no impondría esta exigencia ontológica una disciplina purificante y una ascesis selectiva del lenguaje para instaurarlo como *Lógos* verídico, auténtico, puro, en lo más cercano del ser, del Uno, haciéndose lógica de la identidad y del Principio, y desplegándose como sistema silogístico o dialéctico, articulación-integración, orgánica y totalizante de sus elementos “encadenados” en un discurso regido por la procesión de lo Mejor hacia lo Superior, por la producción económica y racional del orden, a la vez pedagógico, religioso, político y artístico, progresista y jerarquizante, de la verdad y la realidad como Idealidad constructiva, demiúrgica y creadora de la Obra, del Acto y de lo Absoluto?

En esta lógica ontológica poiética, el lenguaje racional puede muy fácilmente superarse en decir poético y revelación de la “cosa misma”, sin faltar a la exigencia de recogimiento de

---

7 **La Piedra**, Ossip Mandelstam. (*“Homère. l’insomnie. Et les voiles tendues.../ Vers quels ports voguez-vous ? Ó guerriers achéens./ Vous seriez-vous sans Hélène, soucieux de Troie ?/ Tout est mu par l’amour – Homère et l’océan./ Qui puis-je écouter ? Car Homère se tait/ La mer est noire et murmure. vaticinant./ Dans un grondement sourd frappant à mon chevet”*).

esta elevación aristocrática; pero, esencial y fundamentalmente, la lógica radical del sistema, incluso convertida en experiencia de cuestionamiento y hermenéutica exclusiva de la esencia de la Palabra, implica, como su revés, la denuncia abierta de la diversidad expansiva de las prácticas literarias, en el mejor de los casos como representación pedagógica o figuración simbólica de conceptos o, más negativamente, como dispersión o charla o, en el peor de los casos, como ficción engañosa, engaño, mito mistificador.

“El primer paso filosófico... consiste en no contar una historia (*muthon tina diegeisthai*)”, y contar historias, es reemplazar la pregunta fundamental por la suplicia fugaz de un ente por otro ente: la diferencial misma de una desviación (*écart*) alterante. Heidegger no dejará de retomar explícitamente la interrupción de Platón a la vagancia del lenguaje para fijar el paso de entrada a la casa cerrada del ser.

Desterrar al poeta de la ciudad coronándolo de flores, es preservar la interioridad pura y sobria de la ciudad filosófica como morada del pensamiento vuelto hacia sí, en sí, excluyendo todo lo que implica desviación del afuera, diversión, divergencia, referencia diferencial. Poner afuera el afuera, cuando se trata del lenguaje, no es otra cosa que hacer del *lógos* un recogimiento sobre sí que no acepta al otro sino como elemento de lo mismo, articulación orgánica, partitura ordenada y relacionada con la unidad identitaria en el ordenamiento regido por el todo de principio.

El *lógos* de la “cosa misma” se defiende por “principio” de esta deriva, de esta distracción, hasta perder la cabeza, que es el ramillete de flores de la retórica y de las musas que la ironía coloca en corona de antología y de entierro alrededor de la cabeza “loca” y sin dominio del artista.

Exilar a un poeta, ¿no es ya creer poder identificar este ramillete de los géneros y tonos que hacen variar y derivar, declinar la palabra de orden, para sujetar y alejar mejor las voces confundiéndolas en la figura aislada del excluido?

Pero en el “poeta” expulsado por la ironía, por un retorno de humor, una réplica mordaz que atestigua una fuerza de resistencia insospechable, ¿no estará algo así como la imagen en el espejo de la exclusividad “única” de lo absoluto del Bien, de lo Verdadero y de lo bello que se traiciona?

¿No será el poeta la versión dulce, y aparentemente inofensiva, “floreceda”, del tirano como otro inquietante en quien se reconoce la caricatura de esta crispación centripeta y mono-centrada de lo Mismo, del “Conócete a ti mismo”, erigido en edificante Visión-Idea, figura del Yo absoluto y divino, substantivado e instituido como una estatua de Atenas?

Pero, justamente, en esta figura de Artista mandado a otra parte como un intruso, un huésped indeseable, ¿no habría que adivinar, oscuramente, a la vez como una confesión y una negativa, según la lógica del *phármakon* y del *pharmakeús* —que traiciona al Artista

Aristócrata, hijo del escultor y de la comadrona, que hace nacer por la cabeza—, al Mejor de los Sofistas, al más Fuerte, al que logra hacer tomar su poiésis-política por lo Real, despejando y purificando el sentido de su Obra de todo el andamio y la técnica de su arte, relegándolos al protocolo pedagógico de una presentación que hace acceder al sin-imagen y sin-sombra de la evidencia de lo verídico?

El Modelo platónico, bajo la bella apariencia de Justicia orgánica, de repartición jerárquica y de edificante dialéctica pedagógica, se impuso como la Forma imperial de una ontoteológicopolítica que, bajo sus diversas formas históricas, griega, cristiana, pero también modernas y laicas de república burguesa o de estado hegeliano-marxista, e incluso peligrosamente nacional-socialista —¡ah, este terrible vértigo de cabeza, como lo diría Kant, del Discurso de Rectorado de Heidegger!— dio al **Tu gran señor** fuerza de ley y de historia, pretendiendo coger la palabra filosófica y ponerla firme en la plaza pública en medio de las tempestades.

¿No pudo haber sentido el mismo Platón que, no sólo no había exorcizado el riesgo tiránico, sino que había contribuido quizás imprudentemente a darle pretextos o justificaciones teóricas?

La figura del Poeta platónico, ¿no traiciona en todos los sentidos, dejándola percibir y rechazándola, la riqueza y la pluralidad “poblada”, la diversidad danzante del mundo de las Musas, de los Dioses, de las figuras y de las potencias mitológicas?

El poder instalado en el edificio de la ciudad de las palabras, del mundo y de los seres, siempre decidió someter al Uno, al Nombre supremo de lo mejor en sí mismo, idéntico a sí, la diversidad de las voces, el juego de los existentes, la apertura infinita de lo que puede tener lugar, encontrarse, como el acontecimiento incesante del decir, la multiplicidad de las citas de la multitud en el espacio-tiempo del caos del universo. Por una extraña anterioridad siempre forzada, una reivindicación vengadora de origen absoluto, una imperativa anamnesia amnésica impuso un comienzo-mandamiento monárquico y teológico-político a la diversidad de las versiones del universo, al juego de los existentes y de sus palabras intercambiadas en la incesante vitalidad de sus invenciones. La Fuerza, El Principio y La Palabra, el *Arché* de lo Mejor, ¿no vienen a cubrir con la Ficción demiúrgica del absoluto de su origen y su procedencia el panúrgico del sin-origen porque todo surge en la separación (*écart*) de los encuentros, la declinación de los elementos, el coito generador de los seres, la pluralidad irreductible de los géneros de todo género, la diversidad de las fuerzas no totalizables o asimilables y las palabras que las expresan intercambiándose, sin unificarse o fundirse en un Discurso o una Palabra común?

La metafísica del *Arché* y sus arcontes siempre quiso tener razón, primera y última, de la danza de las Musas, del *pólemos* de los Dioses y de los elementos, de la multiplicidad de los tonos y de las formas que vive de sus diferencias activas, afirmadas.

## La pirámide de Atenea, tumba de los leones

El autor de la *Politeia* va a imponer a la política el sentido edificante y arquitectónico de Ciencia de la Ciudad que no dejará de erigir en modelo una Acrópolis mental, una Ciudad fuerte de la Idea coronada por un Templo de la Sabiduría, monumento falsamente biológico a la imagen de un hombre inmóvil y parado que abarca, en la unidad simbólica y sustancial de las partes jerarquizadas de su cuerpo —cabeza, pecho, vientre—, la pluralidad viviente de los ciudadanos reducida a una pirámide cualitativa de clases sometidas las unas a las otras según la “justicia” bastante selectiva de la unidad totalizante, regida por la Perfección e instalada y socializada por la luz ordenadora y armoniosa de la Verdadero, del Bien y de lo Bello.

Esta armonía tiene un sentido mucho más arquitectónico y geométrico que musical o médico, a pesar de los esfuerzos de su orquestador para mezclar los estilos y así imponer mejor su programa de puesta en marcha y en orden de la vida política.

Precisamente, para él, la igualdad se dice **geométrica**,<sup>8</sup> por una artimaña retórica que permite hacer una concesión verbal a la espera de igualdad ciudadana de los atenienses para construir mejor e imponer el plan jerárquico de su sistema de clases: la noción de analogía e igualdad de relaciones, tomada de las matemáticas, de un saber “pedagógico”, accesible a todo espíritu humano, incluso al joven esclavo del *Menón*, permitirá hacer pasar y aceptar como “científica”, como respondiendo a las necesidades puramente intelectuales reguladas por el signo =, lo que presupone una asimetría cualitativa, una estructura jerárquica de dominación de un elemento alto y de un elemento bajo:  $a/b = c/d$ : la extraordinaria fuerza demostrativa del corte de la línea en el libro VI de la *República*, que permite dibujar el recorrido pedagógico del filósofo hacia la verdad, de lo sensible a lo inteligible, por la sucesión ordenada y jerárquica de los saberes, es la justificación epistemológica de la teoría política de la justicia.

Así, la geometría se hace política y económica, en la medida en que logra servir esencialmente al arte del que organiza el espacio para alojar, instalar y organizar la vida de los hombres en la ciudad concebida sobre el modelo “económico” de una casa, de la construcción de un edificio que responde a las exigencias mismas del orden tradicional de la familia, y particularmente del amo que posee la autoridad: el padre (Anna Harendt lo ha enunciado claramente).<sup>9</sup> El Principio del Bien, del Uno, es, en Platón, un Sol y un Padre generador.

En uno de sus primeros artículos —*Le cheval académique*, de 1929—<sup>10</sup> Georges Bataille señaló notablemente esta correspondencia de la topografía de Atenas con la

---

8 Cfr. JOLY, Henri. *Le renversement platonicien*. Paris: Vrin, 1994.

9 *La condition de l'homme moderne*.

10 BATAILLE, Georges. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard/NRF, 1992, tomo 1.

metafísica platónica, y esta esencial analogía edificante, para él, remite a la elevación de la estatura y estatua ecuestre que, desde Platón y por mucho tiempo, será el símbolo de la estructura de poder, del mando del hombre sobre las pasiones, del jefe pensante sobre la multitud indomada que encarna precisamente el caballo en los griegos, ya que es, por excelencia, el animal de la locura: *gorgos*.<sup>11</sup> La sabiduría de Atenea se expresa por este arte de la domesticación del caballo: inventó el freno.

Se entiende por qué la Escuela fundada por Platón, la Academia, se presenta como un edificio cuya entrada está prohibida por una interdicción: “¡Que nadie entre aquí si no es geómetra!” Fórmula asombrosa y redundante que no hace sino ostentar la verdad defensiva y dominadora de la filosofía y de la política platónica, que obedecen a la lógica de la figura que delimita y cerca el espacio: un pensamiento de la dominación. En efecto, en latín, *domus*, la casa, está administrada por su amo, el *dominus*. La metafísica y la teología política cristiana sabrán no olvidar el modelo platónico.

La gran fuerza —¿o habilidad?— de este sofista superior, que se quiere Platón, de este artista de la belleza perfecta y matemático de la analogía universal, que prefiere la geometría a la aritmética, delimitar figuras, construir formas más que jugar con los números, los tonos o las pasiones, de este ciudadano aristócrata de la mejor de las ciudades, es precisamente elegir una posición y una lógica de primero, de vencedor, de rey, de arconte, de hombre de principio, de mando y de comienzo, de *arché*, para reducir, resolver y pacificar mejor los problemas y los conflictos abiertos por el difícil descubrimiento de la vida y de la práctica democrática.

Esta formidable obra de maestría y de dominación ordenada de los problemas, en toda la riqueza y la extensión de este término, va a imponerse como un modelo para toda la posteridad occidental, por la misma potencia lógica y analógica de su sistema: la doctrina contiene dentro de sí misma (*en abyme*) el principio de su aplicación y reproducción, su copia fiel: la verdad como Perfección de la Unidad de Principio ya está, en el origen, siempre ahí en la anterioridad inmemorial de un absoluto realizado, de una Realidad Ideal que no puede llamar sino a una sumisión respetuosa, un conocimiento que será por siempre reminiscencia y reconocimiento. Tal es el privilegio de una verdad básicamente teórica, objeto de una contemplación, de un retorno identificante que desvaloriza de antemano cualquier empresa de invención o de descubrimiento, de transformación o de aventura exploradora, de porvenir, y se impone como retorno al lugar de origen, a la autoctonía, la patria fundadora de toda palabra, de todo pensamiento y de toda vida.

Esta potencia edificante e instituyente pudo imponerse en toda su pedagógica violencia imperativa, su genio simplificador, pudo asegurar su **dominación**, en el más fuerte sentido, sólo con la condición de enmascarar y hacer olvidar el medio en el cual pudo surgir,

---

11 DETIENNE, Marcel y VERNANT, J.-P. *Les Ruses de l'intelligence - la métiis des Grecs*. Paris: Flammarion, 1974.

desarrollarse y ganar: sí, se trata de un medio, de un espacio, de la apertura de un mundo: de toda la riqueza de la vida, de la cultura griega, de la sutileza de su lengua, de sus artes y de sus hombres expuestos a la diversidad de las influencias y de las travesías, pues se trata de un pueblo marino y de una ciudad que es un puerto.

Prefiriendo la geometría a la geografía, la tierra fundadora al mar de las exploraciones y de los intercambios, la interioridad cerrada de la ciudad morada y templo sagrado al espacio abierto del ágora, el simplificador idealista Platón sólo quiso negar lo que, posiblemente, complicaba los problemas en los griegos, esos hombres de espíritu y llenos de vida, pero también lo que precisamente hacía cuerpo con su sentido atlético de seres sensibles y apasionados, su arte incomparable del cuerpo a cuerpo y de la rivalidad, del intercambio físico, de la confrontación vital. En el pensador de la Reminiscencia y del ascenso analógico hacia la verdad, de la aspiración exclusiva y universal, enciclopédica, a la unidad originaria, ¿no era el privilegio ontológico otorgado al recuerdo el procedimiento denegador y compensador que permitía enmascarar el vacío de memoria que quería imponer sobre lo que hacía la fecundidad infinita del genio del pueblo griego como tal, en el que, luchando obstinadamente contra la Escuela dominadora que había querido hacerlo olvidar, los pueblos de Occidente no dejarán de intentar reanimar la llama, el fuego, el espíritu vivo, repetir, más allá de toda imitación sumisa y servil, de toda fidelidad piadosa?

Geometría, arquitectura, economía familiar están coordinadas por la referencia militar. ¿No es Atenea la virgen-ejército? Los filósofos serán guerreros que hablan el lenguaje de las palabras de orden y utilizan el imperativo del mando bajo el indicativo de la ciencia.

En su ambigüedad aparente, esta figura de guerrero es bastante notable para entender mejor lo que la formidable y estratégica maniobra platónica quiere hacer olvidar del mundo griego, lo que pretende superar, en una palabra: **vencer**. De hecho, lo que le interesa a Platón es la logística y la organización militar, no como medio para el riesgo del compromiso, sino como resultado de la guerra, su fin como triunfo del orden y poder de selección, la elección de uno de los combatientes —el arconte— y la eliminación del vencido, la idea de que el objeto de un conflicto como problema es la resolución de una oposición de valores por la elección de un valor contra otro, por la posición del primero como negación del otro.

Así se instala, por mucho tiempo, el sentido teleológico de la dialéctica que hace del combate a muerte un medio de progresión jerárquica, un proceso pedagógico, y luego histórico, de producción selectiva de la verdad y de elevación espiritual del sentido como edificación racional: Hegel no dejará de dar una versión moderna de este juego cómplice del amo y del esclavo, servilmente conservador en su inversión, como lo pensará Bataille. La justeza del combate y del debate de igual a igual y el juego regulado de los intercambios se volvieron elaboración y puesta en obra justificante y sujeta.

Muy lógica y simplemente, para el fundador del idealismo occidental se trata de reducir y orientar, hacia su "fin" y su idea, el arte, el genio, la libertad y la complejidad abierta de lo que en griego se nombra *agón*, la práctica del *pólemos*, tal y como la expone Heráclito.



“Pacificar” y cerrar una apertura plural decididamente paradójica e indefinidamente irresuelta imponiendo la victoria de un sentido, del Sentido, es someter y sujetar la confrontación fecunda de las potencias de interrogar el poder de la respuesta. La erística irónica es engañosa: la dialéctica sofisticada como arte del diálogo dice el juego nunca cerrado, siempre estrellado, estallado, dividido, incierto del conflicto de las opiniones, la paradoja infinita del debate: la dialéctica ontológica de Platón juega hábilmente con las dificultades aporéticas de lo dialógico para destacar mejor el camino metodológico lineal de la discursividad demostrativa que establece la jerarquía analógica del orden de las razones que eleva el alma.

Como la *República* no puede ocultarlo,<sup>12</sup> Homero es el enemigo que hay que vencer, el mal amo que hay que matar, el ejemplo mismo del poeta que hay que coronar de flores para expulsarlo mejor de la ciudad. Y, precisamente, expulsarlo de la ciudad es tratarlo como un simple poeta, gesto muy violento, ya que, para los griegos, la *Iliada* es un tratado político que enseña a los ciudadanos la significación del combate y de la “pelea que no perdona a nadie (*neĩkos homoĩon*)”,<sup>13</sup> en la cual los héroes están alistados para una lucha que no debe ni puede acabarse ya que sólo responde a los buenos celos de los cuales habla Hesíodo, la *Eris* inseparable del *Eros*, justamente concebidos como relación de rivalidad fecunda y emulación que hace crecer a los adversarios y les da valor para el juego de su confrontación. Si la guerra de Troya ve a alguno ganar, no es en la *Iliada* en donde ocurre, y sí, en cambio, por un mal engaño que hace trampas con el sentido heroico y leal del cuerpo a cuerpo desnudo, atlético, franco, de adversarios iguales que se estiman y se refuerzan afirmándose en el gasto exaltante y competidor. Es precisamente Ulises el inventor de esta maquinación, Ulises el hombre del regreso a casa, a una ciudad donde los pretendientes ya no son verdaderos héroes nobles sino usurpadores que hay que echar afuera, y ¿no recurrió su artimaña precisamente a un caballo de madera que esconde a sus combatientes y los aleja del espacio expuesto, de la arena abierta y sin disimulo de la justa?<sup>14</sup>

Sin clamarlo y pareciendo no elegir entre los héroes homéricos, finalmente es la inteligencia calculadora, económica y pacientemente dialéctica de Ulises, el hombre de “la casa”, la que Platón va a privilegiar en detrimento de la cólera combatiente, impaciente, provocante de Aquiles (*cfr. Hippias menor*).

¿No son los leones, héroes de Homero, las figuras de la división irreductible de la verdad en la plaza pública, los compañeros de este juego de intercambio, a la vez físico, ético, estético, verbal, filosófico y político, que expone a los ciudadanos unos a otros en la justa y abre esta dinámica democrática de la multiplicidad que puede destruir sola el orgullo, la *hybris*, de uno de los participantes cuando pretende tomar para sí un poder que nadie

---

12 *Politeia X*.

13 *Cfr. LORAU, Nicole. La cité divisée. Paris: Payot, 1997. Cfr. también NAGY, Gregory. La meilleur des Achéens. Paris: Seuil, 1994.*

14 *Cfr. Charles Péguy. Note conjointe. Paris: Gallimard, 1935.*

debe tomar ni poseer, que no consiste sino en el equilibrio siempre cuestionado de las potencias singulares de los actores? Nietzsche, en el año 1872, en una conferencia no publicada, **La justa en Homero**, supo reencontrar de modo admirable lo que el platonismo y su herencia en el helenismo metafísico no dejó de negar.

Platón domesticó los leones heroicos que se batían por el amor y el amor a la lucha y los convirtió en simples perros guardianes alojados en el corazón de la ciudad, convirtió a los héroes, panhelénicos y viajeros, en guardianes de la autoctonía ateniense y de la Sabiduría del fundamento verídico.

El arconte es un león que vio la muerte enfrente: como Leontios, precisamente: vio su muerte de combatiente, como combatiente de lo vivo del combate, para vivir, más allá de la muerte, la victoria sobre sí mismo, este valor de mandarse a sí mismo, de morir para creer mejor en sí mismo, al sí mismo de la superación dialéctica de sí, para no exponerse más al desafío de los otros, al aprendizaje de la lucha.

Como Er, el Pamfiliano, dejado por muerto en el combate, que aprenderá por la muerte la justicia selectiva de la redención de las bestias, de las fieras heroicas por la virtud ascética de la elevación del conocimiento.

El héroe no es héroe más que en la cívica oración fúnebre, si está muerto, y muerto por la patria, como lo proclamará el *Menéxeno*.<sup>15</sup>

Morir por la Ciudad de Atenea Niké, la Victoria, es vivir para mandar y morir por combatir.

La palabra heroica no es sino la del elogio edificante que la inscribe en la fachada del Templo Cívico del Saber.

La palabra cumplida, retenida del *Arché* recoge, para borrarlas mejor, las palabras perdidas en el campo de batalla del *Agón*.

¿Qué dice, qué quiere decir el *Agón*? Nada, ninguna palabra definida, ningún sentido acabado, ninguna cosa real, pero abre el espacio de encuentro de los dioses, el encuentro "mismo" como divina confrontación de una pluralidad irreductible, la conjunción disyuntiva de los seres, pero también de sus palabras, que se desafían, se provocan, no se confunden a pesar de enfrentarse en la lucha del cuerpo a cuerpo, el certamen, la rivalidad combatiente, el enfrentamiento de los deseos, de los amores, de las opiniones, de los juicios, el tejido desgarrador y desgarrado del *diasparagmós*, de la dilaceración de las pasiones que alejan acercando, de la división (*partage*), del latido rítmico de la vida compartida, de la existencia trágica y dramática como exposición al otro, a los otros: la existencia misma como "misma"

---

15 LORAUX, Nicole. *L'invention d'Athènes*. Paris: Payot, 1993.

alteración, la existencia como coexistencia jamás unificada o común de los seres arrojados unos sobre otros: el diferendo en la vida y en su división de palabras, en su afirmación abierta a las afirmaciones confrontadas, las palabras responsables comprometidas en una reciprocidad sublevada y combativa de excitación en el juego, la lucha exaltada y amplificante de un total don de sí, un abandono sin retorno al acontecimiento de la suerte, la contingencia del contacto titubeante siempre insatisfecho.

Con el *Agón*, la Justa —como lo entenderá Nietzsche, lector perspicaz de Bürckhardt— es también la Fiesta que abre su espacio primaveral, dionisiaco o isiaco, que suelta las lenguas y los hombres, y los hace inventar la palabra —como Lucrecio sabrá repetirlo antes de Rousseau—.

¿Qué cantan las Musas sino sus diferendos bailando como los de los Dioses en el *Eris-Eros*, el conflicto amoroso, el *pólemos* de los Héroeos, de los Fuertes que prefieren el combate a la victoria, se afirman en, por y para la emulación, por el amor mismo a la rivalidad amorosa y el amor al juego de amor donde los compañeros y los adversarios no dejan de crecer por la lucha?

La invocación incesante de la necesidad del orden, presentada como exigencia de armonía, aparece como una diversión, una maniobra de sustitución que juega con el sentido artístico de la palabra para erigirlo en significación imperativa y dominadora. Harmonia es hija de Ares y Afrodita, hija del juego amoroso de los dioses y, precisamente, del dios de la guerra y de la diosa del amor y la belleza. ¿No remite<sup>16</sup> el radical *ar* al empalme que define lo justo de un acuerdo en el cual no existen la subsunción, la sumisión o la dominación? Así es el sentido musical del término que prevalece. La música escapa fundamentalmente a la idea de orden jerárquico, militar, metafísico o político.

Así, si el concierto tiene alguna relación con el lenguaje militar, es para decir un combate (*certamen* en latín) que no tiene nada de autoritario: la orquesta no es una tropa mandada por un jefe de guerra: la dirección no es un mando sino un **arte** de acordar la diversidad **igual** de los instrumentos o las voces: hasta el solista hace cuerpo con el conjunto de los ejecutantes para crear la armonía como acuerdo del desacuerdo, coherencia de la rivalidad, del juego equivalente —de lo equivalente (*l'équivalence*)— de los papeles, de los actores, de los participantes, de los sonidos, de las voces.

La justicia “musical”, la justeza del acuerdo de las musas, de su danza y de sus cantos, ¿no es inseparable de Harmonía? Su vestido, en efecto, fue tejido por las Caridades que juegan con las musas.

Las Caridades son las compañeras de Dionisos. Pero Platón prefiere la cítara de Apolo a la flauta dionisiaca. ¿No es Apolo, dios de la visión y la luz solar —como lo dirá

---

16 LORAUX, Nicole. *La cité divisée*. *Op. cit.*

Nietzsche— el dios del Estado y la arquitectura? Será necesario que *El nacimiento de la tragedia* infrinja la oposición exclusiva de estas dos divinidades, implícita en Platón, para que renazca una verdad mezclada, dividida, musical y trágica, que desborda decididamente las delimitaciones de géneros o de disciplinas, que abre el espacio y el tiempo de un mundo del ritmo, la vida latiente, palpitante. El politeísmo nietzscheano no otorga ningún privilegio a ningún dios, sólo a Dionisos, no más que por ser éste el Dios de la participación trágica “a igualdad”.

La mezcla de los elementos, los colores, los sonidos, los cuerpos, los afectos, los héroes, los amantes, los ciudadanos, pero también de los días y las noches, los tiempos y los lugares, pone en juego una ley del justo equilibrio inestable, siempre deshecho y siempre retomado, que rehúsa cualquier fijación, cristalización, precipitación, petrificación, elevación o instalación en una configuración definitiva. La transformación es ley del mundo que infringe toda superposición edificante de la materia y la forma. El *lógos* no es ni materia informe de la charla difusa, ni forma pura del sentido, ni articulación orgánica de la una y la otra, sino juego metamórfico de las afirmaciones intensas, vivas de los seres hablantes.

Heráclito —el pensador por excelencia de la justa, según Nietzsche—<sup>17</sup> había ilustrado esta verdad móvil en el juego de un equilibrio siempre abierto, con el ejemplo del *kukéôn* (mezcla) de este brebaje o esta sopa, en la cual lo líquido y lo sólido se mezclan si uno no deja de moverlos (Fragmento 125).

¿No es el *agôn* lo que abre el paso a la *pesa*, a la estimación de la exigencia y a lo que es digno de estima: *áxios*, lo que tiene valor de axioma en el juego de los elementos de lo axiomático del problema, pero también el juego de los sonidos, los colores, las formas, los personajes de la Música de vida compartida, esta fiesta o este banquete donde no se celebra a nadie ni nada sino la fiesta misma de encontrarse y llorar, reír, bailar juntos, por lo mejor y lo peor?

Para instalar, edificar la arquitectónica de la Ciudad de lo Verdadero y del Bien y desplegar el discurso dialéctico pedagógico-jerárquico que la organiza a partir de la paternidad originaria de lo mejor en sí mismo y del en-sí verídico del Bien-Ser-Uno, más acá de toda palabra intercambiada, Sócrates hizo callar la charla pasional, las disputas, risas y llantos de los dioses de Homero, esas ficciones divinas —invenciones de poeta dirá Nietzsche—, que dicen, en varias voces, lo divino plural de la diferencia de los seres, pues los dioses siempre pasan entre los hombres como lo que los une al separarlos en la escena trágica del mundo. Lo divino absoluto del Padre y la filiación va a borrar y negar, por mucho tiempo, este horizonte abierto del encuentro que hace que vivan y hablen los héroes, los fuertes enfrentados en el *neikos homoíon*, “la querrela”, “la pelea de igual a igual que no perdona a nadie” en la *isonomía*, la repartición igual del riesgo del combate.

---

17 La philosophie à l'époque de la tragédie.

Éste es el “noble juego” de aquellos cuya medida no tiene medida, a no ser la de medirse al otro —como lo dirá admirablemente Charles Péguy—, de los que prefieren el combate a la victoria y pelean por pelear y no por vencer y dominar haciendo de los vencidos esclavos, como en esa vulgaridad dialéctica que la inversión de los papeles no hace escapar al servilismo de la superación vertical en el mismo lugar, sin desplazamiento, conservador de la jerarquía amo/esclavo, comandante/comandado.

Péguy sabrá leer en Homero esta exaltación de la batalla como sucesión indefinida de duelos de héroes que quieren pelear y no ganar: Ulises es el traidor que introduce en la ciudad el caballo de la artimaña para vencer y dominar: “ya no es el hombre que se expone y se propone. Es el hombre que se impone, se gobierna y va a gobernar el mundo”.

### **La habitación de la reina: la caverna ventrílocua**

La violencia de su aristocracia conquistadora, de su razón del más fuerte lleva a Platón, al mismo tiempo, a despreciar la nobleza del combate reduciéndolo al pugilato sofisticado todavía pensado como arte de ganar, caricaturesco y vulgar, para justificar mejor la necesaria superación pedagógica que presupone jerarquía de niveles de decir, pensar y ser. Si se sustituye la seducción y se impone la convicción, es que, de verdad, se trata de vencer la batalla suprimiendo el campo de batalla.

La artimaña de la ironía —podríamos decir— sutilmente demagógica —como no dejará de sugerirlo Nietzsche— es servirse justamente de la figura plebeya de Sócrates, su ignorancia confesada, su “fealdad”, cómplice de los hombres de la calle de Atenas, para imponer mejor su pedagogía idealizante que somete a los ciudadanos a un orden y una justicia selectiva de la ciudad de la cual son ejecutantes y no actores.

Pero el Aristócrata no escatima ninguna artimaña irónica: no sólo saca al competidor inquietante, su doble, al Poeta, haciendo como si lo glorificara, sino que encierra también, adentro, bajo tierra, en la oscuridad cerrada de una caverna, por un redoblamiento de prudencia, pero también quizás por subterránea inquietud, el mundo de las apariencias, los reflejos y los ecos, las sombras engañosas por su multiplicidad y su juego de sustitución bajo el efecto de la separación difractada desviante y deformante de su mimética.

¿No es esta mezcla de las sombras la figura misma de la agitación democrática que hace que no haya orden en la ciudad, ni funciones atribuidas y determinadas, que cualquiera pueda hacer cualquier cosa? ¿No es también la guerra de las palabras y las opiniones que se muestra en estos ecos en todos los sentidos? Lo enfocado y visionado aquí es, aparentemente, el desorden de lo múltiple, literalmente **anárquico**, sin autoridad y sin armonía, en el cual cada uno hace lo que le gusta, ejerce una libertad egoísta sin preocuparse del vecino y se abandona a la envidia y los celos.

Esta descripción catastrófica y puramente negativa del pluralismo democrático quisiera mostrar que esta crisis, que libera el juego no dominable de una pluralidad dispersa y disolvente, no puede conducir sino a la tiranía, al poder de uno solo: si la lógica de este esparcimiento es la preferencia individual, es un individuo que finalmente se impondrá a los otros.

En la imagen de esta conversión dramática y destructora de lo múltiple a lo uno, se trata de hacer la demostración por el absurdo de la necesidad de la verdad invertida que conduce a que el uno domine la multitud. El idealismo supone que la verdad siempre viene de arriba, de la idea y la forma; ésta es principio de división jerarquizada, única condición de una justa organización, y la materia y la diversidad no pueden, por sí mismas, transformarse y producir ajuste, coherencia y armonía que mantengan juntos los elementos del mundo.

El tirano es el ogro que aprovecha este devorar de la palabra por sí misma cuando ella es intercambio infinito, igualdad de sustitución circular indiferenciada y ¿no es la caverna donde están encadenados los hombres como su boca devorante de la cual hay que salir según la elevación a la vez pedagógica, orgánica y ontológica?

A decir verdad, ¿no es el negro de las sombras la reducción al negativo uniformado e indistinto, lo que se opone a la luz, como la puesta a la sombra de un mundo que otra imagen presenta como una mezcla de colores —*poikilon*— y, explícitamente, se presenta como el de la no-verdad democrática?

¿No jugaría la boca de la caverna a imitar peligrosamente al ogro, disolviendo los colores y confundiendo las diferencias, el fuego de diversificación del combate y el debate democrático?

Se podría pensar que, al guardar colores, la democracia manifiesta su resistencia a esta violencia asimiladora del órgano dialéctico, pero, a decir verdad, esta exposición evidente se muestra como un abrigo irrisorio y abigarrado, cuya belleza no sirve sino para seducir a niños y mujeres: proyección zoográfica, pictórica, silenciosa que hace callar y borra el intercambio variado de las palabras, la diversidad de las hazañas heroicas del "pueblo" de los "fuertes", de la fuerza poblada de existencias, de singularidades libres en el espacio mismo de la igualdad, de seres que se confrontan y se exponen libremente los unos a los otros por los buenos Celos, la justa Envidia del *Eris-Eros* heroico. Pero esta metáfora del vestido, que les gusta a las mujeres y a los niños, no puede ocultar que el heroísmo, que mantiene el combate, es esta fuerza atlética del hombre desnudo, trágico, que llora y ríe, no olvida nada de su debilidad de ser finito y que lucha precisamente por afirmar esta fragilidad expuesta en su misma exposición a los otros. Lágrimas de Aquiles. Hércules a los pies de Ónfalo.

¿Se podía decir de otra manera esta vida como combate de los iguales frente al destino, que emplean la palabra para expresar esta separación ética y política, lo que los

demócratas griegos aprendían en la *Iliada* o en el espectáculo trágico, sino por la *parrhesia*.<sup>18</sup> este modo de hablar con franqueza, esta probidad de la afirmación, a la vez de palabra singular y de acto singular, de práctica verbal y actuante, que sólo tiene sentido expuesta a las otras múltiples afirmaciones francas de los ciudadanos que se encuentran en el ágora, alrededor de un *mésos*, de un centro vacío, en el *agón* del *Agón*. el espaciamiento de la apertura del debate y la confrontación por sí misma como medio y reto del encuentro de los hombres?

*Exousia, eleutheria, parrhesia*: Platón no puede no abandonar la distribución paratáctica de las condiciones de esta práctica: la praxis en actos y palabras de los hombres, de la cual ninguna teoría de la idea y del discurso sabría dar cuenta, y que no se puede juntar ni totalizar, pues se trata de la relación relativa como tal, la innumerable, inconcebible e incomprensible diversidad en red de las palabras intercambiadas, las opiniones, las "ideas" libradas al juego de la paradoja, del conflicto abierto del debate interminable, de la equivalencia de la valentía de los habladores que da un sentido siempre nuevo, que inventa lo verdadero en la llegada de la confrontación, se trata de una **invención democrática**<sup>19</sup> que "puebla", por así decirlo, la lengua y el pensamiento.

El juego de igual a igual de los géneros, tanto sexuales como literarios, la danza de los estilos, de los tonos, de las voces, tales como se expresan en toda la diversidad de las artes de cantar, de hablar, de actuar, de estas maneras de hacer, de estas formas que se sustituyen en el fondo, como lo dirá Nietzsche, donde la jerarquía no tiene sentido, y particularmente en la poesía, la tragedia, la epopeya, la comedia..., esta variación de la alteración tónica y armónica, más que dialógica, del concierto-combate de las obras y los personajes, las hazañas y las variaciones monstruosas de las formas en transformación incesante del zodiaco infinito de las metamorfosis mitológicas, que resiste a toda organización o enunciación dialéctica, pobremente binaria, del sí o del no, para cantar la rapsodia, la mezcla, la pelea de las diferencias, de los matices, de la vocalización, toda esta **fiesta**, este *agón* musical generalizado, trastorna y hace saltar, danzar el orden finito y cerrado, continuo y discursivo, demostrativo y conclusivo de la dialéctica del sistema, la Sabiduría que quiere ser fundación, edificación discursista, progresión orientada y regida por la verdad una y definitiva.

El arte de Platón es darles a los sofistas el papel de los malos del melodrama y ocultar bajo su figura menospreciada de retóricos mistificadores y comerciantes ambulantes, lo que hace toda la fuerza del juego de igual a igual del intercambio democrático y de la repartición dinámica de los valores y del sentido. Ahora bien, en su arte de reemplazar en permanencia al vencedor por el vencido y viceversa, de hacer que la tesis fuerte sea débil y la tesis débil fuerte, ¿no repetían los sofistas esta lógica del equilibrio de los poderes y del juego de igual

---

18 Michel Foucault consagra sus últimos seminarios precisamente a la *parrhesia*.

19 Cfr. LEFORT, Claude. *L'invention démocratique*. Paris: Seuil, 1981.

a igual en la emulación? Y si les gustaba tanto elogiar a Helena, ¿no era por fidelidad secreta a lo que significaba profundamente, para los griegos, la guerra de Troya?

Sócrates, el buen sofista, devuelve su valor asimétrico a la oposición del fuerte y del débil.

La ironía interroga para hacer confesar la ignorancia y responderle por la imposición de la verdad selectiva. El diálogo socrático juega con la equivocación de una apertura dialógica para reducir mejor dialécticamente el flotamiento y el equilibrio abierto del sentido cuya escena trágica y combate épico exasperan, de modo ejemplar, la verdad repartida. La exposición de la tensión agonística entre los héroes da, distribuye y reparte la palabra sin decidir lo mejor ni elegir y seleccionar la verdad. Si la tragedia es confundida con la sofística, en esta reducción y superación dialéctica, es porque hace jugar las "tesis", las posiciones de los personajes a igualdad, relativizando la oposición de los fuertes y los débiles, negándose a concluir y dar la última palabra, a pesar de las apariencias: ¿no sería el destino el nombre de esta necesidad de encuentro transversal de las libertades que hace la afirmación trágica misma, expuesta a la afirmación trágica? Lo trágico es dionisiaco en tanto que expone el *diasparagmós* infinito de los existentes libremente enfrentados. La victoria sobre lo trágico, que Platón parece querer obtener, supone que Apolo pueda dominar a Dionisos, traicione el politeísmo, lo sacrifique en su provecho, en provecho de un dios que quiere ser el único: dios de un Sol que se eleva y brilla en un combate de agonía.

Muy fiel y lógicamente, la cena de la fe cristiana y la teología de la Pasión serán una reanudación religiosa de este relevo dialéctico de lo trágico o dramático, que convierte la violencia irónica en prueba sacrificial y la ignorancia en culpa que espera su verdad conclusiva en la redención y el desafío de Ultra-tumba. Es bastante convincente ver a René Girard preocupado por hacer de la reconciliación cristiana la única salvación del hombre y dejar en la sombra los buenos Celos de la historia griega y occidental para sólo creer en los malos.<sup>20</sup>

El *Banquete* no dejará de aparecer como iniciación pedagógica ejemplar para esta elevación-conversión en el camino de la Verdad que, a la vez, convoca y revoca el juego teatral, se purifica de él con la bendición de un Aristóteles que está lejos, sin embargo, de unirse al idealismo ascético de un Platón, pues para él, la metáfora muestra a los seres en acto, en el movimiento de la vida singular, de la existencia y no de la esencia, y la tragedia es el lugar privilegiado de experiencia ejemplar de una praxis humana irreductible a la teoría.<sup>21</sup>

El autor trágico Agatón es el huésped en cuya casa se celebra el Amor como motor, móvil de un círculo de palabras concentradas en un objeto, un sujeto y un fin que le da

---

20 GIRARD, René. *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris: Grasset, 1961; y *La violence et le sacré*. Paris: Grasset, 1972.

21 Cfr. AUBENQUE, Pierre. *La prudence chez Aristote*. Paris: PUF, 1963.



sentido, anulándolo: la Sabiduría del Uno, del Bien, de lo Verdadero, de lo Bello. La cosa del amor es su Causa en su amor absoluto de sí. Entrar en la casa de Agatón es entrar en el teatro del Bien donde el amor de paso, el amor relativo a los seres unos para otros, se convierte en amor por lo absoluto en el sentido subjetivo y objetivo. La ironía triunfante quiere que el ganador del concurso trágico se vuelva el que gane sobre y contra lo trágico mismo para instalar el orden dialéctico, y sea también el vencedor de todos los combates amorosos, pues el amor filosófico procede por selección y superación, es victoria sobre el desafío del deseo amoroso contra el otro deseo amoroso por la anulación del deseo, su puesta en anillo en la sabiduría absoluta, origen y fin del amor en sí, por sí, en sí.

¿Acaso no estábamos avisados de la salida muy interior de la intriga cuando se descubría que el amor, como tal, el amor desnudo tenía pies descalzos, mientras que, entrando donde su huésped, Sócrates estaba calzado como invitado avisado y enamorado que sabe adónde va, dónde pone sus pies y su confianza, que se encuentra, en su casa, en el amor para sí?

De verdad, es una aventura muy extraña esta entrada donde Agatón, quien quiere que se beba en el amor hasta la mañana siguiente entre la risa de la tragedia y las lágrimas de la comedia.

¿Creemos de verdad que Sócrates pueda realmente salirse sin daño y baste que Alcibiades haga el elogio de su valor en la guerra?

En el *Sofista*, el ventrilocuo Euricles sirve de ejemplo para designar la mezcla de las voces y las nociones que se batan en desorden en la cabeza sin autoridad y decisión de los sofistas. ¿No es la caverna este vientre-tumba del cual hay que salir para subir de nuevo hacia la luz del Principio, del Sol que organiza y jerarquiza? La mayéutica es este nacimiento irónico que hace nacer el principio luminoso, por la cabeza, vaciando el vientre de su fuerza de parto:<sup>22</sup> el pueblo de las palabras mezcladas no puede encontrar por sí mismo la armonía y la luz.

Por un inevitable retorno de imagen, ¿no sería la casa de Agatón, donde se encuentran en círculo los habladores enamorados del *Banquete*, como otro vientre, puro, donde se hace el amor, donde se hace por su Causa, su principio, instalado en el centro, cabeza y fin de todos los deseos? Este vientre se cava sobre la carencia femenina del deseo, de Penia, para afirmar mejor la omnipotencia generadora de Poros, hijo de Metis, la artimaña, la inteligencia, aparentemente también mujer. Pero ¿no sabe Sócrates que ésta fue tragada por Zeus, el Rey y el hombre, para que el hijo sea partenogénico, el padre sea madre, la Palabra del Padre sea el vientre del hijo y del lenguaje? Así nace Atenea, la diosa Sabia y victoriosa, sin más amor que el del Padre, del Principio, la Porta-Voz de la Ciudad.

---

22 El *Teeteto* es una sorprendente demostración de ello.

Pero ¿se puede creer que en Atenas, la sombra de abrigo abigarrado acepte permanecer en esta interioridad familiar y no pase por las calles, con los dioses, invisible, entre los hombres, acompañada por los perros y los asnos?

El teatro de Dionisos no está en el ágora:<sup>23</sup> parece estar aparte de la Política y de su Palabra Reina: pero, ¿no será otro vientre para una política del aparte, una retirada donde se agitan, se mueven y se mezclan convulsivamente los colores, las palabras y los seres que son el porvenir de otra ciudad?

¿No atestiguan los vientres y banquetes de Rabelais así como los claros de luna de Shakespeare en los suburbios de Atenas, ser la ventriloquia fecunda de Laïs la Sibila, a quien encontrará de nuevo Rameau el Sobrino, dándole el ramo nuevo que abre el reino de las sombras a la fantasmagoría luminosa de los colores de una música todavía democrática en los limbos?

¿Capricho de saltimbanquis de las letras?

¿O irresistible declaración literaria, en todas letras, de la “verdad” de lo abigarrado de las palabras que ruge, desde hace tanto tiempo, en la cámara negra de la boca de la historia y cuya necesidad física Newton confirmó de modo admirable?<sup>24</sup>

## **Retorno espectral de los pasos de la diosa**

Les tocará a Hölderlin y a Nietzsche reencontrar la fuerza viva de afirmación del miserable (*áthlios*) pero heroico atleta del conflicto trágico, de esta agonía de sobreviviente de todas las falsas victorias, este errar vagabundo, al azar de los encuentros que atraviesa, trastorna y abre el espacio aparentemente ordenado y concéntrico de la Ciudad.

Para uno y otro de estos viajeros del amor loco, se trata de ponerse en las huellas de este paso oblicuo, este andar “cojo” que expulsa a Edipo, el niño encontrado, de toda casa, lo conduce a adivinar la marcha de su destino en el enigma-monstruo de tres patas de la Esfinge, lo echa fuera de toda posición de mando, de toda instalación política y de todo orden familiar y parece exponerlo a la soledad salvaje y a la ceguera para orientarlo mejor, espectro (*eidôlon*) guiado por sus hijas, por Antígona e Ismene, cerca de Atenas donde desaparece para ser un mejor ejemplo y guía ciego, titubeante y doblemente cojo, extrañamente miserable, fuera de la ciudad.

¿Cuál ejemplo mejor que el del ciudadano que sabría participar en la ciudad con la sola condición de no instalarse allí, por esta exención no excepción, esta distancia de su

---

23 LORAUX, Nicole. *La voix endeillée*. Paris: NFR, 1999.

24 DIDEROT. *Pensées sur l'interprétation de la nature*. Paris: Éditions sociales, 1971, XXIII.

libertad que lo aleja para acercarlo más a los otros en el conflicto del debate abierto, lo expone en el desierto, la plaza vacía, vaciada de todo poder, del *Agón* del ágora, en esta práctica de actores que inventan la intriga de su historia compartida, esta aventura democrática de la pluralidad que no quiere confundirse con una multiplicidad esclavizada a la unidad de un fin, un sentido y una verdad sustancial estatal o religiosa de la Ciudad? ¿No es éste el sentido de *Edipo en Colona*, inseparable en este sentido de *Filoctetes*, esta tragedia del aprendizaje del efebo que hace de un hombre salvaje el detentador de las armas de Heracles, negándose a cedérselas al astuto Ulises para sólo aceptar dárselas al joven iniciado del *pólemos*, del combate de igual a igual, Neoptólemo?

El **desvío categórico** que descifra Hölderlin en la relación del héroe trágico con la divinidad, ¿no designa este movimiento verdaderamente de avanzada, de andar **categórico** que enseñó Kant y aleja de toda reverencia y dependencia trascendente de un fin absoluto? Y este modo de andar de un ser libre y responsable, ¿no es precisamente el del ciudadano en el ágora, expuesto a la ocasión decisiva del encuentro de los otros para decidir su suerte y elegir con ellos el sentido político de su vida?

En el *Fedro*, Platón va a distinguir claramente dos clases de discursos: uno organizado como un cuerpo vivo, regido, ordenado, dominado, domesticado, sensato, de arriba hacia abajo, de la cabeza a la cola, y otro, insensato, que se va en todos los sentidos, como la inscripción de la tumba de Midas legible en palíndromo. El discurso metafísico aristocrático, ascensional, dialéctico y orientado hacia lo mejor, se opone al discurso dislocado, democrático, sin orientación, discurso que corre de un hombre a otro por una verdad de la calle. El discurso vivo, palabra de orden pronunciada por la voz del amo, se distingue de este falso discurso, sin autor ni receptor, palabra muerta y escritura que circula entre los hombres sin respetar la autoridad.<sup>25</sup> La denuncia de la escritura como invención egipcia en beneficio de la palabra viva, atribuida a los griegos, es inseparable de la distinción de dos figuras animales: la bestia sumisa y doméstica por excelencia, el caballo blanco, y la bestia rebelde e insumisa, el caballo negro. A decir verdad, todo el texto del *Fedro* va a jugar secretamente con la oposición del caballo y del asno, la bestia noble y la bestia del pueblo que vaga por las calles en el régimen democrático. Toda la tradición occidental va a recuperar esta distinción selectiva.<sup>26</sup>

El asno de Egipto, Tifón, es este monstruo que provoca la búsqueda errante de Isis, diosa de la escritura y la luz femenina lunar. En el *Asno de oro*, Apuleyo dará el sentido profundo de esta figura movilizándola como elemento mismo de la metamorfosis, del desplazamiento metafórico, del juego de transformación inseparable del arte de la ficción y de lo errante romanescos. Apuleyo, platónico paródico, va a inaugurar esta epopeya dramática y burlesca de un lenguaje que niega someterse a una verdad fija y a una lógica de la unidad y la identidad.

---

25 Cfr DERRIDA, Jacques. *La pharmacie de Platon*, en: *La dissémination*. Paris: Seuil, 1972.

26 Cfr nuestro artículo *Parade de la bête humaine*, en: *Epokhé*, 1996.

Apuleyo no se contenta con invertir con humor la lección del *Fedro*, él hereda la extraordinaria experiencia de subversión cínica.

Todo ocurre como si Platón hubiera preferido designar a sus adversarios con la figura del sofista más que con la del perro insolente y ágil que nunca deja de burlarse de Sócrates y su discípulo: Antistenes y Diógenes, denunciando el orgullo de Platón y su gusto por los caballos,<sup>27</sup> van, de hecho, al ágora para hacer rodar el tonel, caverna que se muda, gruta metafórica en la cual ellos van a la vez a ocultar y exponer —en un doble gesto sutil, como su abrigo, versión saltimbanqui del abrigo abigarrado—, la verdad democrática como juego de intercambio de opiniones cuyos principios son la libertad (*eleutheria*) y la franqueza (*parrhesia*), dos de los tres caracteres que justamente Platón le atribuye al hombre demócrata, con la *exousia*,<sup>28</sup> esta “salida de sí” —¿la existencia, diríamos quizás?—. ¿No se trata allí de lo que define el carácter mismo del ciudadano pensado como soledad expuesta a las otras soledades en el ágora en el intercambio franco de opiniones y el juego de las singularidades libres?

Hijo de “falsario”, Diógenes, el “Sócrates loco” (*Sócrates mainómenos*) —como lo designa el mismo Platón—, juega con la disminución de los valores sociales y verbales, del *nómisma paracharáttein*, del *asteión*, de esta fineza del espíritu ciudadano que juega con las palabras para hacer jugar las relaciones entre los seres, hacer fracasar el artificio y la violencia del orden convenido y dar como ejemplo el desplazamiento y la mudanza como principio mismo de la práctica democrática, haciendo resonar el hueco de su tonel que rueda por la plaza pública.

El salvaje cínico, el hombre-perro ágil y vagabundo, réplica del perro guardián platónico reencontrando la miseria del héroe trágico, “sin ciudad”, “sin casa”, “errante”, dan del combate homérico la versión urbana, aparentemente “vulgar”, jugando, con humor, con la grosería “incivil”, para frustrar mejor la civilidad mentirosa de las políticas instaladas. Su tarea es oponer a los “civilizados de la barbarie, los salvajes de la civilización” —según la fórmula de Victor Hugo, quien sabrá no olvidar la gesta cínica—. <sup>29</sup> Ellos no dejaron de devolver a sus denunciadores la acusación de tontería y falta de sentido de la justicia: es la justeza del intercambio de las opiniones, la palabra justa y franca, la fuerza del debate contradictorio y el combate sin victoria lo que quieren aprender de Quirón, el pedagogo de Aquiles; según Homero, el más justo de los centauros, esos monstruos híbridos y peleadores, el anti-mejor platónico, el “peor”, pues enseña la educación y la política así como practica la cirugía, como rapsoda que cose los pedazos, como músico que une en la variación y la modulación, armoniza según la partitura, trágico curandero monstruoso del desgarramiento, que entra en el teatro por la puerta de salida que abre a la escena pública.

---

27 LAËRCE, Diogène. *Vies et doctrines des philosophes illustres*. Paris: Le Livre de poche, 1999, Libro VI.

28 *Politeia* VIII.

29 HUGO, Victor. *Les misérables*. Paris: La Pleiade, 1983, p. 870.

Contra todo el ponerse firme y en orden metafísico, Diógenes prueba el movimiento caminando. El caballo de madera de la autoridad que toma las ciudades y el discurso verídico que las somete a su caballete de mando, los sustituye por la animación metafórica que se muda, el cabalgamiento monstruoso que se lleva, desplaza y mezcla al jinete con su montura para la desviación de una errancia que les abre la vía del desafío de la existencia libre.

¿No hizo el mismo Aristóteles de la metáfora lo que pone al movimiento en acto ante los ojos y no ve él la poesía como algo más filosófico y noble que la historia porque no cuenta sólo lo que es sino también lo que puede ser?

Descubrir en la Atenea pensativa —del museo de la Acrópolis— a la diosa que fija el mojón y el límite de lo finito, de lo infinito para guardarlos y preservarlos, y querer remitirlos a una procedencia del arte<sup>30</sup> y de sus obras, ¿no es estar ciego, por platónica fijación ateniense, frente a este movimiento sin apoyo que levanta y desplaza su pie, trastoca, con la punta hacia abajo, su lanza guerrera y la hace inclinar oblicuamente para enfocar el mojón como lo que llama impacientemente el franqueamiento de la frontera, la abertura de la zancada, del desafío y de la trasgresión, del desplazamiento sin superación, del paso hacia el otro, el otro lugar (*l'ailleurs*) y la alteración de sí? ¿No sería el pie de Atenea transportado en ese paso de danza que levanta el pie de Gradiva, “la que se adelanta”, en Gracia de las Horas, de las Estaciones, del Primer paso del tiempo y de la eclosión fragante de la Primavera?

¿No recordó un día la Atenea, puesta a la custodia académica y geométrica, su infancia homérica y su vagabundaje pasional en medio de los héroes panhelénicos?

Jacques Derrida notó en la *Khôra* del *Timeo*,<sup>31</sup> el medio sin lugar del espaciamento, de la diferencia como tal, antes de toda imposición de forma o de lugar, antes de toda determinación demiúrgica y toda información o puesta en orden y a las órdenes. Con *Xôra*, esta nada sin determinante, este personaje que no responde al nombre de nadie, este *chi*, esta *X* del encuentro contingente, este receptáculo abierto a cualquier huésped sin distinción de origen o procedencia, de una feminidad anterior a todo papel determinado de la mujer sometida en la subsunción al hombre viril, es el espaciamento de la diferencia democrática que se abre, que “da lugar”.

Plutarco hace de *Khôra* algo como la huella del paso de Isis, la diosa de mil nombres, la divinidad de las metamorfosis, la huésped que recibe como la huésped que está recibida, la que acoge y “la que se adelanta”. ¿No es ella el “andar” (*allure*) mismo, el paso como tal que describe la red de las idas y venidas de los seres, que se abre al cruce de los encuentros en todos los sentidos? De verdad, es en una fábula egipcia, el *Timeo*, en donde ella abre la vía.

---

30 Cfr. la conferencia de Heidegger en 1967 en Atenas: HEIDEGGER, Martin. (Cahier de l'Herne). Paris: L'Herne, 1983.

31 DERRIDA, Jacques. *Khôra*. Paris: Galilée, 1993.

Mientras que Sócrates quisiera petrificarla en la figura hierática de lo monumental egipcio, ¿no juega humorísticamente Isis con la arquitectura platónica, atravesándola con su paso de espectro que la obsesiona y la hace mudar? ¿No sería ése su abrigo multicolor y salpicado de estrellas que brilla en la belleza democrática para deslumbrar a mujeres y niños?

Plutarco, retomado por Schelling, en *La Metamorfosis de los dioses*, relata que, para los egipcios, liberó ella las piernas de Zeus, pegadas la una a la otra.

Desconcertante Isis, diosa del enigma de doble sentido: no dejará de figurar la Verdad velada, oculta, la arcaica reserva de un absoluto a la vez luminoso y cegador: hermana y mujer del sol.

Pero, el despedazamiento de Osiris, cercano al de Dionisos, ¿no la conduce a errar, diosa lunar de las metamorfosis, lejos del deslumbramiento solar como si, saliendo del retiro mortal de la Luz, ella abriera la marcha viva y vivificante de una avanzada estelar bajo las luces, y saliera del refugio replegado sobre sí del mundo cerrado de la fe, para ir mar adentro de un desafío a la medida infinita del universo? Como si..., por decirlo así..., Isis... su mismo nombre es la tartamudez, el balbuceo de una verdad aplazada, diferida, de la "diferencia" (*différance*) y la abertura de un paso, del paso de salida y de abertura del arte, la literatura, la escritura que describe la vida: no copiándola ni imitándola del exterior, como algo del pasado, ni superándola con una vista dominante, sino que la acompaña y la anima por una repetición que la reinventa, yendo en su paso, a su paso, tomando y dando a la vez su andar, participando en el despliegue y el desafío compartido de sus fuerzas vivas, abriéndose a la zancada hacia el otro lugar, el otro, los otros, exponiéndose así, al filo de su marcha, en el universo de los acontecimientos del encuentro de los seres.

El lunar Lucio metamorfoseado en asno, que parece soportar la prueba de un castigo moral, una sicosomatosis platónica, no encuentra su forma humana por la revelación de alguna verdad absoluta que permite su rescate, sino que, al final de este decaimiento/declinación paródico, salido del *Fedro*, como se sale de un mal sueño, el asno de la escritura democrática abierta en todos los sentidos se reúne con su verdad de hombre metamórfico, después de ver un asno alado, comiendo esas rosas de la corona del poeta a quien Sócrates quería exilar e iniciado por un compañero cojo llamado Asinio.

En Corinto, la fiesta de Isis celebra el regreso de la navegación en primavera por los preparativos de una nave con inscripciones de oro, la nave de la escritura poética siempre coja, pues deriva sin cesar de la desviación oblicua de su desplazamiento abierto a la diferencia y al diferendo de los seres, al latido de la vida.

¿Podemos asombrarnos de que en la orilla de su vagabundaje Zaratustra, a quien la Vida enseñó las vías oblicuas, encuentre de nuevo la fiesta que da alas a los asnos y ofrece una corona de flores?

La ciudad que su corazón ama y hacia la cual desciende abandonando su ermita filosófica para reencontrarse con el mundo de lo dionisiaco, de la verdad velada, sólo en superficie, que sólo oculta sus pliegues, ¿no se llama la Vaca multicolor?

Isis, la Vaca eterna con cuernos de luna, lleva sobre su abrigo, a la vez lo abigarrado, el *poikílon* de la vida múltiple y el firmamento negro del cielo estrellado.

Si la Diosa universal de la Naturaleza y el Arte tiene mil nombres, si es a la vez Venus, Proserpina, Juno o Minerva, Atenea-Isis siempre dejó la Acrópolis para salir a la calle de la historia: no la historia que manda o la que cuenta su epopeya sino la que inventa y traza los pasos, abre las vías del porvenir.

Si fuera necesario tratar de seguir las huellas de esta fuerza viva de la literatura, la ficción, lo mítico, lo poético y lo trágico en la historia, si, de verdad, esta huella se mezcla con la de lo democrático y si se quisieran situar estas huellas con relación a la verdad del discurso filosófico, a lo que se puede presentar como los testimonios, los monumentos de su realidad, la presencia edificante de su Obra, habría que decir entonces que no sólo el equívoco del *mûthos* siempre precedió a la univocidad del *lógos*, sino que él también la sigue siempre: si la tentación de la filosofía, cuando quiere ser metafísica, es instalar la estabilidad de la Representación, del Sentido, del Ser, en el edificio de un Sistema que quiere recoger todo lo real bajo la unidad de un principio, de una última y primera palabra fundadora; la diversidad profusa de las letras, en todos los sentidos, de ese ruido "mítico", silencioso y monstruoso que no significa nada, pero hace señas, ¿no es paradójicamente algo así como la materia caótica de donde quiere surgir y elevarse esta "forma" espectral y, sin embargo, viva, pero también adonde retorna irresistiblemente, un pasado y un porvenir del paso como tal, para el cual el presente sería como la parada forzada de una idea fija?

¿No sería bueno trastornar el orden convenido y edificante que quisiera que lo mitológico fuese candidez crédula y suficiente y la Razón fuese cumplimiento de lo humano? ¿No confunde la metafísica la Fe y el Saber para imponer su Verdad en sí, como un Mito que pretende dominar a todos los demás?

La literatura, como juego de las Musas y de los mitos, es apertura pasada y futura de toda fascinación por la obra gracias a la fuerza de liberación y efracción de la obra de arte, este hacer poético, poiético, este arte de la ficción que no se absolutiza en una realidad o una verdad cerrada sino que confiesa y traiciona su arte, muestra su artificio, lo desmonta montándolo, revela su hechura, su manera, su procedimiento, todo ello exaltando sus éxitos en una virtuosidad lúcida, crítica.

## **Paso crítico**

Quizás la mitología no esperó el momento de su devenir literatura, en el momento de las Luces, para afirmar su fuerza crítica. ¿La extraordinaria plasticidad de los monstruos, las metamorfosis y las transformaciones mitológicas y su diversidad y multiplicación explosivas no vienen a inquietar y a mover todos los dogmatismos?

La literatura tiene la ventaja sobre el arcaísmo metafísico de entender bien el paso, el desvío, la zancada, el desplazamiento, pero también guiño de ojo, declinación, oblicuidad, siempre desafío del encuentro, invención de relaciones en la misma distancia: ella juega sin dejarse engañar por el juego, juega con las palabras sin considerarlas como cosas sabiendo al mismo tiempo —con un extraño saber-hacer mudo, misterioso y, sin embargo, abierto a todo y a todos— que las palabras no tienen sentido sino abiertas como llagas a las cosas de la vida, la fragilidad de los seres, la separación de las existencias solitarias inseparables de sus exigencias de comunicación.

La literatura está atravesada, obsesionada por esta paradoja de ser un mensaje, un nudo de signos dirigido por un ser perdido en el mundo, una singularidad libre y finita a toda otra singularidad libre y finita, sin el auxilio o el recurso de la idea o del concepto: experiencia muy paradójica, pues es eminentemente ejemplo sin modelo de esta trasmisión, traslación, transporte, transmutación de una afirmación de existencia a otra afirmación de existencia, juego-intercambio, debate, combate de las opiniones (paradoja) que da sentido, idea, problemáticamente, por la articulación misma de los elementos de un conjunto siempre en gestación, modificación, revolución.

No sólo la separación está en la obra literaria como esta panúrgica puesta en cuestión, rectificación, contestación de las palabras por las palabras, de los personajes por los personajes, de las imágenes por las imágenes, de las historias por las historias, sino que también está entre las obras, como entre los géneros, como entre los genios.

Quizás le tocó a Kant —como digno heredero de Rousseau y de los escritores críticos de las Luces— haber sabido, como filósofo que aprendió a salir del en sí del pensamiento y caminar hacia la avanzada revolucionaria, en las carreteras y en la calle,<sup>32</sup> hacer entender a la vez que los sueños visionarios tenían algo que ver con la Razón metafísica del absoluto y que el pensamiento crítico, en su sentido más decisivo, se abría irresistiblemente al juego de las ideas estéticas, al arte del genio y a la experiencia de lo sublime: en resumidas cuentas, al extraordinario universo revolucionario del romanticismo y la modernidad literaria y artística, frente a los cuales el idealismo especulativo es una regresión y una restauración dialéctica. ¿Qué es orientarse en el pensamiento sino abrir la vía de una exploración del universo que exige salir del Discurso de los conceptos o ideas e inventar formas, maneras de decir y de hacer, de sentir, de ser en el mundo y en los otros, de cambiar la vida?

El mensaje de las Luces, lejos de poder ser reducido a un absolutismo del progresismo de la racionalidad, ¿no sería, en profundidad, esta interrogación lúcida por la diferencia de régimen entre el paso en el mismo lugar de las letanías metafísicas y el paso hacia delante, el **eso funcionará** de la canción crítica?

---

32 Como Jules Michelet sabrá describirlo en *La Revolution Française*.



Kant sabe que el paso crítico es ese más allá del paso dogmático y del paso escéptico que no supera nada pero es apertura del intervalo, la zancada del compás, que hace la diferencia a la vez saliendo del cerco constructivo, conclusivo, babeliano de la metafísica, y abriendo el espacio de la práctica y la comunicación sensible en el universo plural de los seres igualmente libres.

La amplitud de miras de Kant es no sólo pensar la crítica como condición de un saber científico abierto a la experiencia, sino también liberar toda la potencia de partición y división de juicio en la experiencia estética, que se revela experiencia de la existencia finita sensible y singular, del ser libre expuesto a la libertad de todo otro en la igualdad de la reciprocidad, lo que es el ensanchamiento mismo del pensamiento en la participación de lo que da que pensar y lo que cada uno le da que pensar al otro.

La reflexión sobre el genio, inseparable de aquella sobre lo sublime, es como la puesta en juego y en escena de una práctica de la vida compartida, decididamente revolucionaria: a la vez porque presupone la revolución de Copérnico y Galileo —que saca del cosmos cerrado y mono-centrado y abre la física al universo infinito de la relatividad de los cuerpos unos con respecto a los otros— y también porque extiende este ensanchamiento a las relaciones humanas, éticas, estéticas, políticas, vitales, existenciales, fuera de todo imperialismo sistemático teórico o especulativo.

¿No es el pensamiento crítico el protocolo filosófico, y no una teoría, la más cercana al Siglo de la crítica,<sup>33</sup> de la fuente literaria, política y revolucionaria de su inspiración? Si Kant quiere ser republicano y no demócrata, es que desconfía de la democracia del pueblo-Uno. Pero, contra las lecturas formalistas e idealistas, el universo del imperativo categórico universal no es el de una unificación tautológica y mono-normativa. El espacio de la práctica es también el de una sensibilidad plural, y sin embargo compartida, en el juego libre de la coexistencia de los seres finitos, una sensibilidad ni pasiva ni receptiva, sino activa, viva, vivificada y vivificante, tal como el mismo Marx reencontrará ahí la vitalidad otorgándole al arte una fuerza de aprendizaje de los sentidos.<sup>34</sup> Experiencia de un nuevo sentido común, el de la comunicación de las sensibilidades libres que infringe e impugna explícitamente las jerarquías sociales o políticas (§60).<sup>35</sup> Si la ley moral es forma, es forma para una transformación del hombre que se volvió problema, interrogación de sí y sobre sí, y ya no criatura dada y pasiva; ser para hacer, para existir, vivir y sentir, para afirmar, por la rica materia de la sensibilidad que da que pensar, da idea y abre, en una red, las relaciones de coexistencia.

Lo categórico de la moral no abre todo su sentido, sus sentidos, más que en esta alegoría sublime del cielo estrellado que figura la infigurable configuración monstruosa, el

---

33 Cfr. CHARTIER, Roger. *Les origines culturelles de la Révolution Française*. Paris: Seuil, 1990; y KOSELLECK, Reinhart. *Le règne de la critique*. Paris: Minuit, 1959.

34 Cfr. *Manuscrit de 1844*.

35 *Critique du Jugement*.

ágora abierta a la multitud como conjunto de diferencias y alteraciones en juego libre. No se trata en absoluto de una teología negativa sino, por el contrario, de una afirmación de afirmaciones singulares e intensas, parpadeantes y reflejadas en la difracción de un firmamento "divino" que anuncia a Bataille: "Dios no es el límite del hombre, pero el límite del hombre es divino. Dicho de otro modo, el hombre es divino en la experiencia de sus límites".<sup>36</sup>

¿No es el estrellar estelar la verdad de las Luces? Verdad crítica de contestación, ganada contra la verdad Una del cielo teológico y de todos los sistemas especulativos, egocéntricos y presuntuosos, pasados o por venir del Yo, del Mundo y de Dios. Lo sublime dice este universo de resistencia, ruptura, protesta e insurrección nocturna contra la Luz solar cegadora de lo Bello, de lo Verdadero y del Bien en nombre, sin nombre o con infinidad de nombres, por venir e inventar, de un resplandor lúcido de luces. La crítica es la verdad del punto crítico y del estado crítico como salida de la crisis del sentido y de la vida. Crítica hace una seña a la desviación, lo oblicuo y lo transversal de lo relativo, de la relación libre, de vecino a vecino y de hombre a hombre, no dominada por el sistema de una comunión o una comunidad religiosa, política o mística, sino expuesta a la contigüidad y la contingencia necesaria de la tangencia, del tacto, del contacto.

Paradójico y sublime destino de la figura kantiana: no hay pensamiento más austero y menos poético y, sin embargo, el personaje y su paso, su modo andar, su paseo sin exotismo fascinan a los escritores, pero, más aún, más profundamente, obsesionan toda la revolución literaria, a la vez discretamente y al mismo nivel, abiertamente.

¿No es el andar mismo del paso kantiano abrirse a este ensanchamiento por la sobriedad, la "retención" formal, púdica, verdaderamente crítica de su disponibilidad a la venida de la cosa y de la materia que **da que pensar**? Mejor aún, ¿dar que pensar no es abandonar toda presunción de pensamiento del pensamiento o de ser, del don a sí mismo del pensamiento, por el quizás de esta apertura al otro, la provocación a pensar, el don al otro, del don del otro, de la posibilidad, de la ocasión de pensar?

El genio kantiano no es demiúrgico, versión artística de la suficiencia teológica, sino ejemplo "demoníaco" de libertad singular expuesta a lo otro del genio: el genio es paso de genio a genio como lo sublime es afirmación de la armonía de las divergencias, desafío de una comunicación de las soledades, de un intercambio de signos en el desierto, una concordia en la dispersión. ¿No es el buen combate que recupera sus fuerzas con el desafío de la ira, este valor de la resistencia en la tempestad en el fondo de la noche, esta réplica del corazón (*Gemüt*) que es a la vez nueva manera de pensar y actuar, fuerza de pesar por lo que es digno en el juego de equilibrio de los elementos de la gravitación? Este universo ético y estético es, en efecto, análogo al universo físico de la atracción y la repulsión y de la relatividad recíproca de los cuerpos y de los seres.

---

36 BATAILLE, Georges. *Op. cit.*, p. 350, tomo V.

No resulta indiferente que Kant haya querido distinguir las dos Isis, la de la verdad metafísica trascendente y secreta, rara y velada, y la del paso práctico, del imperativo que pone, en el camino, el andar que libera y abre el espacio de la multitud universal.

La perspectiva de amplias miras de lo sublime y del genio, a la vez muy explícita y muy discretamente, con motivo de una nota a pie de página (§49),<sup>37</sup> está colocada bajo la referencia del velo de Isis.

El paso crítico, como el espacio estelar en el cual desemboca, ¿no son huellas orientadas por una obsesión espectral que hace del filósofo un puente (*passseur*) entre uno de los mitos más antiguos y el porvenir democrático de las libertades?

## Separación sublime de la diosa

*Incessu patuit Dea*

Virgilio

En todo caso, es muy notable que el romanticismo no deje de hacer de Kant un iniciador e interlocutor privilegiado en la reflexión que acompaña el movimiento de revolución literaria, de tal modo que uno se puede preguntar si la fidelidad más grande al gesto crítico no se oculta en esta posteridad aparentemente poco seria, porque modestamente estética o, aún más, simple práctica artística que se reclama sesgada y por alusión del filósofo sublime de lo sublime. Probablemente, Schiller sabrá retomar la fuerza de carácter y la resistencia del artista como elemento original de una educación estética del hombre. Así mismo, los primeros románticos no dejan de situar, en la continuidad de Kant, un pensamiento del fragmento, de la obra, de la idea, de la crítica que quisiera introducir un cumplimiento de la filosofía en la poesía y la novela como mezcla completa donde la idea encontraría su verdad sensible.

Pero es bastante significativo que Friedrich Schlegel le haya reprochado a Kant haber omitido entre sus conceptos el de “casi”<sup>38</sup> y le haya sin embargo faltado la fuerza de separación y de desplazamiento del pensamiento crítico, del genio y de lo sublime, quedándose en la perspectiva ahuecada (*en creux*) de un idealismo orgánico inspirado en Leibniz, y aún oscuramente platónico, para definir el fragmento como nuevo estilo de escritura, concibiendo la literatura como la figuración sensible de la idea y la crítica como reflexión especulativa sin salir de modo decidido del sistema de lo absoluto y su representación, haciendo del arte una religión. El juego de la ironía y del espíritu no basta para hacer estallar y difractar esta metafísica todavía al servicio de la idea cuando se declara mitología de la Razón.

---

37 *Critique du jugement*.

38 SCHLEGEL, Friedrich. *Poesía y filosofía*. Madrid: Alianza, 1994, fr. 80.

¿Cómo asombrarse de que la figura de Isis, que preside la iniciación de esta nueva mística, sea la de una verdad oculta, sedentaria, retirada, cuyo velo hay que levantar?

¿No habrá sabido Hölderlin, el viajero, reconocer mejor la fuerza de salida al desierto de aquel en quien ve a un nuevo Moisés y en quien lo categórico señala la separación de lo Divino y la apertura del espacio moderno del destino de los seres finitos, reactivando su fuerza de afirmación trágica, repitiendo genialmente la lección de Sófocles, la sublime sobriedad de Edipo así como la potencia insurreccional de Antígona?

Probablemente, el desafío crítico impone, paradójicamente, esta efracción de la doctrina del Sujeto, de la Unidad, de la Totalidad, del Sistema, esta voluntad edificante de la Obra y su estilo o, más bien, de su negación ascética de estilo, su "idealismo ascético" y especulativo, aun cuando el espíritu lo adorna o el diálogo desarrolla su teoría en el círculo convenido de la conversación, para arriesgar "prácticamente" su paso y su andar, perderlo en la aventura de los géneros, las formas, la invención de la ficción y el drama de los enfrentamientos trágicos, lo que fuerza e infringe la intención obrante por la violencia sublime del arte.

De verdad, la incompreensión de la revolución de lo sublime hipoteca las tentativas del primer romanticismo alemán y da el sentimiento de que abre una puerta en el edificio del idealismo absoluto,<sup>39</sup> pero se queda en el umbral, volteándose hacia él con algunas palabras de humor sin tener la fuerza de salirse de ahí, como paralizado por la nostalgia del mundo cerrado y la ambición social de hacer obra a pesar de todo, a pesar de la misma imposibilidad.

A la ironía romántica le falta cólera, esta fuerza de contestación que echa afuera con efracción y le da al escritor esta energía del movimiento "metafórico" que pone ante los ojos lo que nunca se vio, tanto lo que salta a los ojos por el horror, lo innombrable del escándalo, como lo invisible y lo inaudito de lo que no se sabe todavía percibir u oír. Esta violencia loca de la insatisfacción, que se inscribe, se marca y se remarca y abre un surco hacia el otro lugar por lo incisivo del estilo, ¿no está siempre, en cierto sentido, en insurrección contra la sabiduría del mundo y los filósofos que quieren creer en ella? Hay un genio maligno en el genio del escritor, pues él es esta duda, este doble en persona, esta acuidad, este *punctum* desgarrador de la pluma que niega la última palabra, la última instancia, el fin feliz y la conclusión satisfecha, y añade sus grafitos al monumento de la creación, de su creación sobre todo, como para revelar mejor la vanidad de la obra y a la vez la fuerza incisiva de perturbación, de confusión, de desorden activo, subversivo, convulsivo, en una palabra, al borde de todas las palabras, de todas las frases, de todos los discursos, de todas las obras, al borde de sí.

Toda escritura es crítica y crítica de sí. No por alguna ironía infinita que haría de su desgarramiento el sacrificio a un dios ausente, alguna insatisfacción de resentimiento y

---

39 Cfr. LACOUR-LABARTHE y NANCY, J.L. *L'absolu littéraire*. Paris: Seuil, 1978.

reivindicación de venganza en nombre de un más allá, sino por la misma fuerza de afirmación de esta desviación del arte que abre en grande toda obra, la signa y la designa, y la dibuja como tal, como obra de arte para des-obrarla activamente y volver a ponerla en el movimiento del trabajo y del tenebroso parto caótico de las cosas, de los hombres, de la historia, de la libertad.

¿No es la escritura esta incisiva potencia de desafío de la puesta al mundo incesante de sí que es la libertad, esta irrupción siempre singular, genial y demoniaca, fuera de toda meditación o unidad, totalidad, cuerpo, estado, pensamiento, idea?

Efracción inmediata del golpe de pluma, golpe tras golpe, como la interruptiva continuidad rota de un latido de corazón que rompe el silencio pesado de las palabras convenidas para hacerlas hablar una lengua desconocida.

¿Cómo pensar este desafío sin abrirlo al peso que abre con él el espacio sin jerarquía del universo de los seres y los demás?

La paradoja muy puntiaguda, muy crítica del arte y la escritura como estilo, como porte (*allure*), como forma, como gesto singular y original de la inscripción de una libertad genial, ¿no es ser a la vez esta cosa muy rara, muy secreta, muy discreta y sin embargo expuesta, ofrecida, dada, abandonada a todos, sin privilegio ni selección, al público, en la plaza abierta al público, en el mismo nivel, en el horizonte, el espacio sin altura ni profundidad de la página? Es que todos, la multitud, no es el todo indiferenciado, vulgar y uniformizado de una masa, sino la diversidad y la pluralidad tanto más diferenciada cuanto que está hecha de libertades iguales en sus mismas distinciones. De vecino a vecino y de hombre a hombre, es a cada uno en su rareza innumerable y siempre supernumeraria, sin precio y sin igual, que se dirige la literatura, que envía sus cartas de amor sin otra dirección que la del estilo, del porte, de la nobleza loca del mismo amor loco que las inspira.

Para Nietzsche, que decía: “Se es artista a condición de que se sienta como un **contenido**, como ‘la cosa misma’, lo que los no-artistas llaman la **forma**” (noviembre de 1887-marzo de 1888), y dice también: “Para el artista, la ‘belleza’ está fuera de toda jerarquía”; el *Zaratustra* es un libro “para todos y para nadie”.

¿Deberíamos asombrarnos de descubrir que este don, este abandono y esta responsabilidad de ofrenda “democrática” de la escritura escapa a toda opción o declaración explícita de compromiso político?

¿No sería la cualidad, la forma, el porte, el estilo y la misma nobleza de la exigencia democrática —a pesar de lo paradójico que suena y resuena la fórmula— lo que está en juego? ¿No reservaría la literatura este secreto, en el corazón del espacio público —del cual habla Derrida—, y que es el insigne signo de vida, siempre más allá de sí mismo, de este otro lugar del ágora que hace de Democracia, este transeúnte que nos obsesiona, siempre ya pasado, siempre ya por venir, nunca presente y visible, como inaprensible, una Alegoría

—diría W. Benjamin, gran lector, seguidor de las huellas de las transeúntes, de las viudas isiacas y baudelairianas—?

En el *Banquete*, Platón el artista le da a un hombre muy bajito pies descalzos, no expresamente invitado, que no participa en el Banquete de amor y con el nombre asombroso de Aristodemo, la responsabilidad de relator-secretario, mensajero enamorado fuera de todo Amor. ¿No es esta extraña nobleza de barquero (*passieur*), de paso y de parada en el andar la que Nietzsche describe como esta virtud loca de hombre de calidad que rechaza la excepción y quiere estar en medio de los hombres?

No es eso el escándalo provocante de lo sublime que se burla, con cólera y humor, de toda elevación sublimante para designar, por debajo de un guiño de ojo, lo oblicuo (*limis*) del desvío?

Lo alegórico, este otro lugar en el ágora, es esta salida de lo simbólico —como lo hará entender Benjamín—, que se abre a la calle, el paso “revolucionario” fuera de toda revolución real y, sin embargo, como el más profundo sentido de la exigencia que siempre traiciona, esta emoción motín del desafío sublime que hace salir de sí para ir e ir hacia el otro que lo provoca como el par, el igual para abrir el combate, la lucha no por la vida y hasta la muerte, sino la lucha de los vivos mortales que viven en lo vivo de sus encuentros y sus intercambios, cuerpo a cuerpo, sentido a sentido, libertad a libertad.

La sorpresa sobrehumana de lo sublime, por exigencia de un exceso de humanidad, es dar a descubrir, gracias al pudor cordial y desarmante de la literatura, de su discreción de puerta abierta o de calle que se borra al paso, la disponibilidad universal de una nobleza siempre reservada y por venir, por descubrir, por inventar.

Como esta inesperada fuerza democrática de un escritor público, popular más que republicano, que no vacila en mezclar filosofía y literatura como para prostituir el pensamiento en los compromisos y las peleas de las revoluciones, aparentemente sin mucha fineza filosófica o incluso literaria.

¿Quién no pensó un día que Víctor Hugo era probablemente un republicano generoso, pero un pensador bastante flojo, un virtuoso de la escritura, pero no un escritor excepcional?

Ahora bien, habría que atreverse a decir por fin la asombrosa lucidez, competencia, y pertinencia del pensamiento de aquel que hace de la Prostitución una “toda-desnuda enmascarada”, a la vez Miseria y escritura, pero también espectro de la Ley y libertad, y no deja de profundizar el doble paso de la Diosa Isis, la Transeúnte de la ciudad, pues la ciudad y sus calles son el medio siempre nuevo, siempre abandonado, siempre sobrante (*en reste*) para el filósofo, de su viaje obsesionado, espectral, en la multitud, mientras que cree encontrar refugio y estadía verdaderamente real en el edificio de la idea.

Echar la filosofía a la calle, mezclándola con la literatura, es arriesgarla en la riña del combate por el combate de los hombres nobles que no tienen miedo de perder su heroísmo

corneliano, de caballero de la Mesa redonda o de guerrero de Homero, su sentido de la exigencia y del mérito, la fuerza viva de medirse sin medida a la grandeza del otro, la potencia de admirar y estimar en el desafío y la provocación, en las más oscuras, grotescas y ordinarias peleas cuerpo a cuerpo de la vida.

¿Qué es un miserable, más allá de la denuncia de las injusticias sociales e históricas, sino este atleta griego (*áthlios*), a la vez desnudo y valeroso, que se define y se forma en la lucha misma?

La fuerza democrática es revolucionaria y siempre recobra vigor en el cuento, la leyenda y la literatura, donde preserva su frescura crítica de aprendizaje insurreccional de comienzo contra todas las doctrinas y las tonterías que concluyen, como lo dirá Flaubert.

Hugo —entre otros— nos ayuda a entender esto, por este desafío simple y sublime de querer filosofar, pensar, sin imponer la altura y la autoridad convincente de una tesis, de un Discurso de Verdad, pero en pleno corazón del combate incierto de los hombres y las palabras, en el cuerpo a cuerpo de sus actos y palabras movilizados y reanimados por la potencia de motín, de emoción del arte como el andar mismo, no elemental, del progreso.

Nos invita así a comprender, por la paradójica potencia crítica del desafío literario, de lo sublime mismo, que el revolucionario de la fuerza democrática proviene de la revolución física y astronómica, que ella es también este desplazamiento excéntrico, fuera del eje de la gravitación de Copérnico, Galileo y Newton, que ella hace salir de lo **fatal** y lo **facticio** para alcanzar lo **necesario**. Lo necesario no es la evidencia impuesta de lo Real o de lo verdadero, tal como es, sino lo problemático del quizás en la posición algebraica y operatoria de la ecuación que lleva al despeje de los desconocidos.

¿No serán las letras de la literatura estas letras del álgebra que disponen el problema y orientan el paso de la civilización en la apertura de un desconocido siempre nuevo? ¿No dibujan la configuración constelada de un espacio del intercambio infinito de las voces, del contacto de las vidas, de la danza de los seres en la coexistencia?

La fuerza revolucionaria es retorno convulsivo que abre el porvenir redescubriendo cuánto las fuerzas enfrentadas del pueblo de los héroes convienen al juego de las fuerzas del universo descentrado de la gravitación, cuánto la revolución copernicana y la exploración del campo práctico, ético, estético, literario y democrático de los hombres conspiran para dibujar y esbozar esta alegoría sublime de un firmamento de las afirmaciones libres, retomada de la última página de la *Razón Práctica* de Kant, este cielo estrellado, también reconocido por Nietzsche, que no nos domina en un más allá trascendente sino que se abre **ante nosotros**, a nuestras existencias, como nuestras existencias mismas, legendaria escapada que traza la huella y libera nuestros pasos, aquí, en la tierra, entre los hombres.

Todo limita al hombre, pero nada lo detiene. Él responde al límite por la zancada. Lo imposible es una frontera que siempre retrocede.<sup>40</sup>

¡Qué campo de batalla, el hombre!

Estamos entregados a esos dioses, esos monstruos, esos gigantes, nuestros pensamientos.<sup>41</sup>

La noche es la democracia estrellada.<sup>42</sup>

---

40 HUGO. *L'archipel de la manche*.

41 HUGO. *Quatrevingt-treize*.

42 HUGO. *Les Tables tournantes de Jersey*. L'école des lettres, 1996.



# ¿RELIGIÓN DEL ARTE O COMPRENSIÓN DEL ARTE? La crítica de Hegel al Romanticismo

Por: **Javier Domínguez Hernández**  
Universidad de Antioquia

**Resumen.** *El Romanticismo hizo aportes fundamentales en la teoría de la pintura: por un lado centró la atención en su visualidad como arte de la apariencia y su idealización; por el otro, la coaccionó con el significado, poniéndola al servicio de la religión y el poder; estimuló el goce y la crítica del arte, pero los condenó también, en favor de una actitud reverencial ante él. La pintura de los Nazarenos representa la intención romántica de una nueva pintura cristiana, alemana y patriótica que habría de reorientar el espíritu de la época. Hegel se opuso radicalmente a este proyecto; su tesis del fin del arte no tiene sólo una explicación sistemática, sino que responde igualmente a un debate histórico concreto. El artículo aborda las posiciones de Wackenroder, August y Friedrich Schlegel, y Overbeck.*

**Palabras claves:** *Hegel, filosofía del arte, función histórica del arte, arte y público, Romanticismo.*

## ART RELIGIÓN OR ART UNDERSTANDING? HEGEL'S CRITIC OF ROMANTICISM

**Summary.** *Romanticism made fundamental contributions to the theory of painting: on the one hand, it focused on its visuality as an art of appearance and its idealization; on the other, it coerced it with meaning, putting painting in the service of religion and power; it stimulated art enjoyment and criticism, but it also condemned them, favouring a reverential attitude toward art. The Nazarenes' painting represents the romantic intention of a new Christian, German and patriotic painting that would reorient the spirit of the time. Hegel radically opposed this project. His thesis of the end of art not only has a systematic explanation but also responds to a concrete historical debate. This article approaches Wackenroder, August and Friedrich Schlegel and Overbeck's positions.*

**Key Words:** *Hegel, philosophy of art, historical function of art, art and public, Romanticism.*

### I. Contexto histórico

Si bien la pregunta del título enuncia la oposición inconciliable entre el romanticismo y el filósofo Hegel, hay que adelantar de entrada unas precisiones necesarias, sin las cuales la pregunta desfiguraría ese importante debate histórico y anularía su interés para una discusión actual sobre la función del arte en la cultura.

1. Oponer el Romanticismo a Hegel es problemático de por sí; es como delimitar entre Romanticismo e Idealismo alemanes, que son dos caras de la misma moneda. Ambas corrientes intelectuales están protagonizadas por la misma generación (1770–1840), todos se forman literaria, filosófica y teológicamente en un debate común entre lo antiguo (clásico) y lo moderno (romántico); todos pertenecen a la generación alemana que suspira esperanzada por los acontecimientos de la Francia revolucionaria, con la idea de una transformación

similar que haga del atomismo y del despotismo de los principados y reinos alemanes una nación común y libre; pero es también la generación que ve frustrada esta aspiración. Primero, por la desmoralización que produjo el régimen del terror, y luego, desde que en 1799 Napoleón asume el poder y comienza su expansión, por el espíritu de resistencia a la ocupación de parte de Alemania desde 1801 y su presión en la política y las instituciones, inicialmente en las alemanas y luego en las austriacas (1809); todo esto divide la generación romántica que se había configurado en Jena entre 1795 y 1800 bajo el liderazgo de Friedrich Schlegel (1772-1829). En 1806 Napoleón derrota a Prusia y afianza su poder de ocupación. Las reformas sociales son progresistas, pero desde 1809 comienza la resistencia abierta, hasta ser derrotado en 1814. En 1815 el Tratado de Viena instaura el viejo orden, y la Santa Alianza, inicialmente constituida por Rusia, Austria y Prusia, acomete una política cultural que identifica la cultura europea con la de la Cristiandad y descalifica la Revolución Francesa como hija del pecado. Según esta visión, el nuevo orden no puede ser sino cristiano y jerarquizado. Romanticismo e Idealismo alemanes son una ideología de la libertad, conllevan por ello un voluntarismo político que al resolverse en el torbellino de los acontecimientos polariza las posiciones, y de los revolucionarios juveniles se pasa en muchos casos al de los institucionalistas de la restauración nacionalista y conservadora, como en el caso de Friedrich Schlegel, completamente coetáneo de Hegel (1770-1831). Hay que destacar el caso de Schlegel, pues representa un eslabón clave en el debate entre religión del arte y comprensión del arte que ha de desarrollarse en lo que sigue.

2. Un segundo aspecto que ha de tenerse en cuenta para no desfigurar el debate concreto entre Hegel y el Romanticismo es el interés común por el arte y la función de éste en la cultura y en la historia. La filosofía del arte es hija del Romanticismo, y su novedad tiene que ver con el reconocimiento de la insuficiencia de la Estética sin historia. Que el juicio estético tenga que combinarse con el juicio histórico desplaza el interés por la percepción de lo bello en general a la experiencia de la obra de arte concreta, con relación al lugar y a la comunidad de su origen y su destino. La significación de lo estético se enriquece con la dimensión práctica que tiene el arte como necesidad humana fundamental, pues reabre el interés por su capacidad para configurar el *éthos* en la sociedad moderna, al modo como en la época antigua configuró la religión y con ello el sentido de lo divino y de lo humano, o como en la sociedad cristiana hasta los tiempos del Renacimiento y la Reforma protestante, cuando también el arte configuró para el hombre común los misterios de la vida, de la muerte y de la salvación.

Con relación a la valoración del arte por su función en la cultura, Hegel y el Romanticismo son aliados; en cuanto al alcance en la satisfacción de dicha función, polemizan. Pero sería injusto hacer del Romanticismo y de la filosofía del Idealismo bloques compactos. No sólo son porosos uno para el otro, sino que cada frente cobija en sí mismo diferencias internas extremas. Para el debate sobre religión del arte o comprensión del arte, las polarizaciones se van acentuando por una de las artes en particular, por el arte de la pintura. No entra por lo tanto en juego la enorme contribución sobre la literatura y su teoría, en cuyo ámbito el Romanticismo mantiene tanta actualidad, ni entra en juego esa típica

destinación romántica del arte a la revolución permanente, que ni siquiera la crisis de las vanguardias del mediados del siglo XX ha hecho extinguir. Y tampoco es toda la pintura la que enciende el debate entre Hegel y el Romanticismo, sino esa dirección políticamente sesgada, ideológicamente justificada e institucionalmente promovida y amparada que, bajo el rótulo de “pintura neoalemana patriótica y cristiana”, fue defendida por Friedrich Schlegel para proteger a los Nazarenos. Schlegel se había convertido por entonces en funcionario representante ante Prusia de la política cultural de Metternich, el poderoso canciller vienés y el soporte de la Santa Alianza de 1815. El talante de esta política cultural estaba determinado por el triunfalismo frente a lo francés, identificado ahora como el laicismo causante de la desinstitucionalización europea. Como representante de esta campaña, Schlegel defendió la pintura cristianizante de los Nazarenos en tres ocasiones: en 1819, con motivo de su exposición en Roma bajo el título programático de “La pintura alemana”, en 1823, con un escrito titulado **Puntos de vista e ideas relativos al arte cristiano**, y en 1825 con una encendida addenda a la nueva edición de la reseña de 1819. De la pintura romántica alemana todos tenemos inmediatamente la representación de la obra de Caspar David Friedrich (1774-1840). Si bien hubo en su concepción algo del espíritu de una “religión de la pintura”, su obra y su reconocimiento es ajena, por fortuna, al triunfo episódico de la pintura de los Nazarenos.

No era la pintura de Friedrich la que Hegel tenía en mente cuando exponía su tesis del carácter pretérito del arte, sino esa “pintura cristiana”, esa “religión de la pintura”, con la que se pretendía volver a cristianizar una sociedad y una cultura a la que ya no aglutinaba la fe, sino la fuerza coactiva del Estado moderno para equilibrar la divergencia de los intereses sociales, gremiales e individuales. No es, tampoco, desproporción ruidosa de una gran tesis filosófica contra un enemigo menor, pues hay que recordar, también, que es precisamente en esta época cuando se afianza la falsa equivalencia entre la pintura y el arte. Los orígenes de esta arraigada asociación son difíciles de explicar, pero están íntimamente atados a la convicción de la generación romántica y filosófico-idealista de que la pintura y la música son las artes característicamente románticas, tal como ellos entendían esa palabra en su tiempo, es decir, como la cultura europea de raíces cristianas con una mentalidad de sujetos autónomos.

## **II. La teoría romántica de la pintura y la crítica de Hegel**

Para entrar de lleno al tema de la pregunta sobre si religión del arte o comprensión del arte, se deben abordar unos autores y unos textos claves, que entre 1795 y 1840 sustentaron el interés y el protagonismo creciente de la pintura y desembocaron en esa religión del arte que practicaron los Nazarenos con la intención de un “arte neoalemán, religioso y patriótico”, bajo el nombre de “pintura cristiana”. Es un grupo de autores y artistas muy desigual en sus pretensiones y en su influjo público, pues incluye a espíritus verdaderamente devotos, como Wackenroder (1773-1798) y J.F. Overbeck (1789-1869), el pintor y líder espiritual de los Nazarenos, y entre sus intelectuales cuenta con los hermanos Schlegel, August (1767-1845), auténtico estudioso de la pintura y defensor de la crítica de arte, y Friedrich, el

intelectual y el político, el ideólogo de la nueva pintura cristiana a quien Hegel tuvo en cuenta en sus *Lecciones de filosofía del arte* para deslegitimar todo intento moderno por volver a instaurar una religión del arte. Es un grupo, finalmente, que incluye a autores que desacreditan la crítica del arte en favor del silencio y la actitud respetuosa y reverencial, lo cual lleva pronto a la experiencia de la pintura como una experiencia religiosa (Wackenroder, Overbeck), o que legitiman la crítica de arte, fomentando su comprensión y la constitución de la historia del arte, estableciendo un puente firme entre Hegel y el Romanticismo, como la posición de August Schlegel. Hegel le debe a él muchos criterios, y en particular, la apreciación de la pintura como pintura, como arte de la pintura, en oposición a Friedrich, su hermano, en quien predominó la defensa de una pintura sólo válida por su servicio a la religión y al poder.

La defensa de una religión del arte o de una comprensión del arte son posiciones inseparables de un diagnóstico sobre la época y la función del arte en ella. Son posiciones, por lo tanto, hijas de una actitud crítica frente a la cultura, conectadas sólo mediatamente con criterios exclusivamente estéticos. Este sentimiento de desajuste de la cultura moderna era uno de los tópicos dominantes en los escritos de F. Schiller (1759-1805), muchas de cuyas ideas las había tomado y reelaborado Friedrich Schlegel en un escrito publicado en 1795,<sup>1</sup> titulado **Sobre los límites de lo bello**. Es un escrito juvenil y menor, pero en él se consigna claramente el sentimiento que los jóvenes románticos tenían de su época y de la pobre función del arte en ella, comparada con épocas anteriores como la época clásica de los griegos:

Si sólo se tiene arte, el hombre se convierte en una forma vacía, y si es sólo naturaleza, se torna en un ser salvaje y falto de amor. Es deplorable el ver amontonado todo un tesoro de las obras de arte más logradas y escogidas como una vulgar colección de preciosidades. Para nuestro desconsuelo, el hueco sigue estando ahí delante, monstruosamente ante nosotros. El hombre está desgarrado, el arte y la vida divididos. ¡Y este esqueleto fue vida una vez! ¡Hubo un tiempo, hubo un pueblo en que el fuego celestial del arte al igual que el ardor suave de la vida penetraba los cuerpos animados inundando el universo de la humanidad afanosa!<sup>2</sup>

El sentimiento de que el gran arte es asunto del pasado, y de que, sobre todo, la unidad de arte y vida es un pasado, hace suspirar a Schlegel por la época de los griegos, con cuya literatura está ocupado en ese momento. Pero estos años son también los tiempos del redescubrimiento de la vieja pintura alemana cristiana tardo-medieval y temprano-renacentista, la gran pintura que fue interrumpida por la iconoclastia de la Reforma protestante del siglo XVI, tan destructiva como fue en Alemania. La permanencia de Schlegel en París de 1801 a 1803 lo familiarizó con la pintura holandesa y la italiana; la secularización de los bienes religiosos en Alemania, ordenada por Napoleón en la ocupación, lo acercaron todavía

---

1 Es el mismo año de publicación de las *Cartas sobre la educación estética del hombre*, de Schiller. La primera versión es de 1793.

2 SCHLEGEL, F. **Sobre los límites de lo bello**, en: D'ANGELO, P. y DUQUE, F. (eds). *La religión de la pintura. Escritos de filosofía romántica del arte*. Madrid: Akal, 1999, p. 34.

más a la pintura religiosa, al ayudar a los hermanos Boisserée, de Colonia, a formar la colección de los viejos maestros alemanes. Los acontecimientos van haciendo terciar a Schlegel cada vez más hacia lo nacional y lo cristiano hasta convertirse al catolicismo en 1808 y servir más adelante a la política cultural de la Restauración agenciada por Austria, suscrita por Prusia y padecida por la Universidad de Berlín, cuando Hegel se desempeñaba en ella como profesor de Filosofía (1818-1831).

Tal vez el primer texto romántico que nos permite captar la nueva disposición hacia el arte, tomando como referencia ideal ya no la Grecia clásica sino el medioevo cristiano, como una unión ejemplar de arte y vida, de fe y pintura, un texto además en el que las artes que más entusiasmo acarrearán son la música y la pintura, es el artículo **Efusiones cordiales de un monje amante del arte**, publicado por Wackenroder en 1797 y reseñado inmediatamente por August Schlegel, quien retiene de él importantes ideas para la concepción romántica de la teoría y la historia del arte que expondrá luego en sus propios trabajos a partir de 1800. Wackenroder (1773-1798) interesa de inmediato, pues en sus escritos se reconoce la posición típica romántica de disolución de las categorías y géneros artísticos en una sola palabra, “el Arte”, “el mundo del arte”, así como la disposición cuasireligiosa de una vida para el arte, que le abre indiscutiblemente el camino a la práctica religiosa del arte que a partir de 1809 defenderán los Nazarenos. Es de advertir, sin embargo, que su tono no es combativo ni doctrinario, sino reposado y convincente, lejos aún del triunfalismo de Friedrich Schlegel en 1825, o de Overbeck en 1840.

La consagración de la vida al arte aparece en la siguiente “confesión” de Wackenroder: “Me parece pues natural que yo también, en el mundo del arte, me abandone de buen agrado, con todo mi ser, a su destino soberano. Me deshago de todos los lazos, navego, bajo la gran vela, sobre el vasto mar del sentimiento, y abordo a gusto cualquier orilla donde el soplo celestial desde arriba me arrastra”.<sup>3</sup>

El arte, el gran arte, el de todos los pueblos y las épocas, es para Wackenroder una promesa de salvación: “(...) hay que adelantar una mano valiente en medio del montón de escombros en el que se desintegra nuestra vida y agarrarnos enérgicamente al arte, al gran arte permanente que, más allá de todas las cosas, alcanza la eternidad (...)”.<sup>4</sup>

Esta posición de Wackenroder tiene aspectos positivos y negativos. Evidentemente positivo es el abandono definitivo del arte griego como referente ejemplar del arte en cuanto tal, y la apertura al arte de todos los pueblos y épocas, con el ánimo de percibir en él todo lo que agita el pecho del hombre, como años más tarde lo expresará Hegel en sus *Lecciones de filosofía del arte*: negativa, o ambigua al menos es, por el contrario, la idealización de la Edad Media alemana y de la pintura alemana renacentista que culmina en Durero, pues

---

3 WACKENRODER. *De las diferentes categorías en cada arte*, en: MARÍ, Antonio (ed). *El entusiasmo y la quietud. Antología del romanticismo alemán*. Barcelona: Tusquets, 1979, p. 173.

4 *Ibid.*, p. 176.

convierte la época en bandera nacionalista y patriótica, y desequilibra ese cosmopolitismo artístico abierto que había expresado poco antes. Lo más negativo de la posición de Wackenroder es el desprecio por la crítica de arte, en especial, la crítica de la pintura, y su defensa de una actitud silenciosa y respetuosa, de un ajuste severo del ánimo, como la actitud sumisa y auténtica ante las obras. Esta actitud deslegitima la estética y el conocimiento del arte en favor de la actitud cultural ante él; favorece el discurso sobre una religión del arte y del arte como un servicio divino, tal como lo harán pocos años después Friedrich Schlegel, para defender el “arte alemán” de los Nazarenos ante las críticas de Goethe y Meyer, o como defenderá Overbeck su propio cuadro *El triunfo de la religión sobre las artes*, al entregarlo en 1840. La consecuencia más desafiante de esta actitud cultural ante el arte en una cultura acuñada ya por la racionalidad, el conocimiento y la crítica libre, como es el espíritu de la cultura moderna, es la erección del arte en una experiencia suprema por encima del saber. De hecho la expresión frecuente de Wackenroder para dirigirse a los teóricos es de seudosabios o filosofastros.<sup>5</sup>

Por suerte, no fueron estas ideas extremas las que retuvo August Wilhelm Schlegel (1767-1845), sino ese redescubrimiento poético de la pintura que Wackenroder no pudo explotar ni aprovechar debido a su muerte temprana. La personalidad y la obra de August Schlegel es llamativa, además, por ser entre los individualistas románticos un espíritu de la mediación: reconoció la solidez y la novedad de la generación mayor, la contribución de Schiller y Goethe a la cultura alemana, medió entre los teóricos del arte y la filosofía (Schiller y Hegel), y fue un traductor incansable (Dante, Shakespeare, Calderón). Quizá extrapoló esta mediación productiva con una propuesta acerca de un *Bund*, una alianza entre la Iglesia y las artes, que en ese momento<sup>6</sup> quedó inadvertida, pero fue un antecedente para la desafortunada obra e idea programática de Overbeck, *El triunfo de la religión sobre las artes*, que lo ocupó entre 1830 y 1840.<sup>7</sup> El escrito de August Schlegel más decisivo —no el más importante de su vasta obra— para comprender este proceso de elevación de la pintura a una religión del arte, es el diálogo *Las pinturas*, aparecido en la revista *Athenaeum*, en 1799, dirigida por su hermano Friedrich, y órgano difusor por excelencia de las ideas de los jóvenes románticos.

---

5 Cfr. WACKENRODER. *Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, en: STENZEL, G. (Hrsg. u. Verfasser). *Die deutsche Romantiker*. Bd. I. Salzburg, o.D.: Das Bergland Buch. p. 537s.

6 La propuesta aparece inicialmente en 1799, al final de *Las pinturas*; reaparece en 1800, en *La alianza entre la Iglesia y las artes*. El sentido de dicha propuesta era, en ese momento, favorecer un nuevo arte, la pintura romántica, y una nueva mitología, la cristiana, equiparable idealmente a la función de la mitología antigua para inspirar en dicha época el arte y el pensamiento. Esta era una preocupación general de los jóvenes románticos.

7 Por ser hermano de Friedrich, cuyas posiciones políticas y religiosas a partir de 1808 siempre despertaron en Hegel desprecio, la relación fructífera entre August y Hegel estuvo teñida también de “una tirante cordialidad”. Sobre la relación de Hegel con ambos hermanos Cfr. DUQUE, Felix. *La Restauración. La escuela hegeliana y sus adversarios*. Madrid: Akal, 1999, p. 59s.

La importancia de August Schlegel se debe a que, en ese proceso de mistificación de la pintura, es uno de los pocos que proporcionan los criterios para evitarlo, dejando sobre el tapete los medios para ello, de los cuales el más importante es la necesidad de la crítica y de la historia. El diálogo **Las pinturas** escenifica el debate del momento: contra Winckelmann y Lessing, defiende la especificidad de la pintura frente a la escultura, y la reciprocidad entre pintura y poesía; frente a la actitud del impacto mudo ante una pintura —como lo defiende el pintor Reinhold, quien quizá personifica a Wackenroder— defiende la inmediatez comunicativa de la sensualidad del color, que constituye el medio expresivo propio de la pintura. Si esta experiencia busca palabras, no es porque se espera con ellas traducir la pintura y hacerla superflua, sino porque una auténtica pintura espera y demanda respuesta, y toda respuesta es una rearticulación de lo experimentado en el saber y en la vida de cada uno. Crítica de arte, crítica de la pintura de este tipo, es la que articula juicio crítico y juicio histórico y combina de un modo reflexivo y sin fanatismo arte y vida. Debido a que August Schlegel puede considerarse entre los jóvenes románticos como el maestro que más contribuyó al redescubrimiento y apreciación del arte de la pintura, y sus ideas sobrepasan dicho círculo, hasta el punto de convertirse en referencia para filósofos como Schelling y Hegel, y para los historiadores del arte en buena parte del siglo XIX, es conveniente destacar algunas de esas ideas.

A August Schlegel se le debe, en primer lugar, la idea general de que lo clásico es esencialmente escultórico, y lo romántico, pictórico. La idea de que la escultura “es una visible beatitud eterna”,<sup>8</sup> sea en una plástica matemática como la arquitectura, u orgánica como la escultura, sobrepasa en August Schlegel el marco clasicista winckelmaniano hacia una concepción de la historia y el desarrollo del contenido de las artes. Escultura y pintura tienen contenidos temáticos diferentes: la escultura es lo que en el arte responde mejor a la representación de los dioses y los héroes de la mitología griega, al paganismo antiguo; la pintura, en cambio, a la de los santos y las vírgenes de la fe cristiana, que constituye el modelo de la fe moderna. Escultura y pintura son dos patrimonios de imágenes e historias. Esta idea será muy importante para Hegel, pues permite conciliar arte y mitología sin confundirlos, como va a ocurrir luego en la propuesta romántica de Friedrich Schlegel, el ideólogo defensor de los Nazarenos, los artistas pintores practicantes de una religión del arte en tiempos culturalmente desfavorables para ello, como es la cultura moderna. Es oportuno anotar, además, que la asociación entre pintura y mitología cristiana es una reelaboración de August Schlegel de lo que en Wackenroder era mera predilección por la pintura religiosa alemana de la Edad Media. August Schlegel percibe en ello algo revolucionario, aunque más desde el punto de vista político que desde el punto de vista estético puro. Esa pintura fue tan convincente porque coincidió con una religión, la católica, que no escamoteó la sensualidad del arte para configurar sus historias y sus mensajes; ser buen pintor y ser buen creyente no era algo conflictivo. Esta continuidad entre arte y vida,

---

8 SCHLEGEL, A. *Las pinturas*, en: *La religión de la pintura. Op. cit.*, p. 41.

entre concepción del mundo y configuración artística la destruyó el ascetismo iconoclasta de la Reforma protestante. Para la Alemania convulsionada de 1800 ésta era una idea atrevida, en momentos en que se debatía con el espíritu modernista y secular de Francia, de Napoleón. En un sentido criticaba la historia nacional por sus consecuencias para el arte; en otro sentido, tentaba los sentimientos nacionalistas y de patriotismo, reactualizando un pasado grandioso de su arte. Este era un buen argumento, además, para debilitar la normatividad neoclasicista que se practicaba por entonces en las Academias.

Otra de las contribuciones más duraderas de *Las pinturas* de August Schlegel es la justificación de la crítica del arte, en particular de la crítica de la pintura. En el debate que nos ocupa, **¿Religión del arte o comprensión del arte? La crítica de Hegel al romanticismo**, la justificación de la crítica de arte hace de August Schlegel un aliado de la comprensión y, por lo tanto, un aliado de Hegel y de la filosofía del arte. El concepto de crítica de arte del romanticismo, como su palabra lo indica, es ya "crítica del arte" y no "crítica del gusto", como lo había entendido la Estética del siglo XVIII hasta hacia muy poco. El énfasis sobre "el gusto en mí" queda desplazado por el de la obra de arte y su experiencia, que es algo que puede cambiarme. En el diálogo *Las pinturas* el juicio de gusto es abandonado en favor de la conversación sobre el arte, cuya competencia ya no se puede contentar con la reacción inmediata a la mera impresión, sino que requiere haberse concedido "el debido tiempo para mirar". August Schlegel expresa esta necesidad a través del personaje Waller: "(...) El hecho de que una obra de arte despierte en distintas personas impresiones tan sorprendentemente dispares en cuanto a su riqueza, profundidad y sensibilidad, testimonia lo mucho que importa lo que pone el contemplador".<sup>9</sup>

Este es un punto de vista fundamental, pues la experiencia del arte se concibe como un diálogo recíproco, donde la respuesta activa del contemplador es la que hace elocuente la obra o pone de presente su vana pretensión. "Lo que pone el contemplador" importa tanto, pues no pone sólo sensibilidad pura y a secas, sino que con ella pone también su experiencia personal, su saber, pone, sobre todo, la cultura de su época asimilada por él como *éthos*, como una segunda naturaleza. Esta concepción de la experiencia del arte, básica para la crítica que plantea August Schlegel, será tan importante para Hegel porque es una experiencia donde se necesita de la obra y nosotros, y en el "nosotros" hay tanta complejidad cultural e histórica, que ya no se puede pretender un arte tan poderoso que se nos imponga con la reverencia, la sumisión y el alcance comunitario y participativo que supone la religión para ordenar nuestras vidas y el mundo. En la idea de una religión del arte se camufla, al menos para la mentalidad de la cultura moderna, una irracionalización autoritaria de la función del arte en el saber y las instituciones de su mundo. La recepción crítica del arte, que por ser crítica no tiene que sacrificar lo estético, constituye en cambio uno de los ingredientes de la comprensión del arte, constituye el aspecto especializado del conocimiento y las ciencias del arte, ese elemento de ilustración que ha de combinarse juiciosamente con

---

9 *Ibid.*, p. 44.



el disfrute para ponderar los efectos prácticos del arte —éticos, políticos o sociales— en la cultura de la época.

Pero ¿cuál es el sentido genuino de la crítica del arte de August Schlegel? Que no se deje confundir con la palabrería, ese peligro siempre al acecho. La crítica requiere competencias, debe haber conocimiento del arte en cuestión, de sus técnicas y medios expresivos; debe haber conocimiento de su historia. Pero esto tampoco basta, pues la crítica requiere también lo poético: su función no es describir la obra en prosa. Como ésta es la protesta del pintor Reinhold, Waller (August Schlegel) salta de inmediato: “Me comprende usted mal, queridísimo amigo. Ni se me ocurre querer conseguir con el lenguaje precisamente aquello que sólo una impronta sensorial puede lograr. Simplemente digo que el lenguaje es capaz de captar vivo el espíritu de una obra de arte figurativo y de representarlo”.<sup>10</sup> El artista no trabaja sólo para él, como tan frecuentemente se dice y se celebra, ni el arte encuentra “en su propio ámbito el origen y la meta de su existencia”.<sup>11</sup> En la concepción romántica del arte, como lo recalca Louise, otro de los personajes del diálogo, “lo principal es que haya relación y trato mutuos”; no sólo hay que renovar de continuo la comunicatividad entre obras y público, sino “acercar mutuamente las artes y buscar cruces de una y otra”.<sup>12</sup> Lo poético es lo que anima el espíritu de una obra y es lo artístico del arte, que hace a las distintas artes comunicables entre sí; por lo mismo, también, la palabra de la crítica genuina desaparece, para que sea la presencia de la obra lo que cumpla su cometido.

August Schlegel hace gala de esta crítica poética en las pinturas que van siendo comentadas en el diálogo; puede reconocerse en ella la nueva apreciación de la pintura que unos veinte años más tarde será tan decisiva en las *Lecciones de filosofía del arte* de Hegel. Tal como lo acredita la publicación de las notas que Hotho tomó de ellas en 1823, la concepción schlegeliana de la pintura como arte de la apariencia e idealización de la apariencia, madura y se desarrolla en Hegel en la teoría de lo bello artístico o del Ideal. Este fue uno de los pasajes que más reelaboró Hotho cuando publicó las *Lecciones* en 1835, y desde entonces ha acarreado tantas críticas contra Hegel. Esas críticas se pueden considerar ahora inmerecidas. Con los nuevos documentos a disposición puede decirse que Hegel pertenece al espíritu pictórico del Romanticismo, tan bien captado por August Schlegel, y no al espíritu escultórico del Clasicismo, como el Hegel que Hotho reelaboró para la publicidad en el célebre y debatido texto de las *Lecciones de estética* (un Hegel asimilado a la estética de *Propyläen*, la revista de Goethe, crítica de los románticos).

La nueva apreciación de la pintura puede documentarse en los comentarios sobre la pintura holandesa de paisajes de los siglos XVI y XVII y en los comentarios sobre pintores, en especial, en las quejas contra la pintura escultórica de Nicolás de Poussin (1593–1665) y

---

10 *Ibid.*, p. 44s.

11 *Ibid.*, p. 45.

12 *Ibid.*

en el entusiasmo con la pintura de Pablo Veronese (1528–1588). El bodegón, las escenas domésticas y populares, y el paisaje, eran todavía consideradas un género menor; estaban descartadas de la “gran pintura”. Schlegel, en cambio, alega ahora un criterio de gran interés para apreciar dichas pinturas como “gran arte” de la pintura: no buscar su dignidad en la trascendencia del tema, sino prestarle atención al “mérito de su tratamiento”, saber “encontrar con igual placer la poesía de la representación artística en lo corriente”.<sup>13</sup> La novedad de este criterio para apreciar la pintura como pintura es la idea de la pintura como conocimiento del ojo. A propósito de un paisaje el pintor Reinhold hace caer en cuenta de lo siguiente:

(...) usted sólo imagina las distancias, no las ve. Y es que la pintura no emprende la tarea de reproducir los objetos tal como son, sino tal como aparecen. (...) El ojo por sí mismo sólo conoce el tamaño aparente de los objetos en su mutua relación; una ave rapaz cercana que tapa una nubecilla más alejada es para nuestro ojo del mismo tamaño que ésta. No establecemos las distancias más que a partir de los colores menos intensos y los contornos más difusos (...) Son cosas de este tipo las que pone el paisajista en primer plano.<sup>14</sup>

En el ejemplo de la pintura de paisaje, su excelencia artística consiste en que el artista “le presta al espectador (una) comprensión elevada de él, o mejor, elabora su sentido universal en su originaria constitución: nos enseña a ver. Es curioso que uno pueda desaprenderlo en tal grado. Pero ¿cuándo se dedica uno a ver por mor del ver mismo? El ver sucede siempre a propósito de otros menesteres”.<sup>15</sup> La pintura nos saca de lo corriente, porque en ella, gracias a sus medios técnicos y expresivos, vemos por ver, por la libre actividad del ver; y lo mismo puede decirse de la música: la oímos por el puro oír y su libre actividad; así aprendemos a oír. En un momento del diálogo en el que el pintor puede alardear con fruición del conocimiento de su arte, le dice unas palabras a Waller, el teórico, que parecen adelantadas para Hegel, tanto para hablar de la pintura, como para hablar de lo ideal en el arte en general:

(...) la pintura es, en realidad, el arte de la apariencia, como la escultura el arte de las formas. Y si no temiera caer en sus irrealizables exigencias filosóficas, Waller, yo diría que su designio es idealizar la apariencia. En la realidad nos acostumbramos a pasar por alto la apariencia o a ver a través de ella: en cierto modo la aniquilamos sin cesar. El pintor le da un cuerpo, una existencia autónoma separada de nuestro órgano; convierte para nosotros en un objeto el medio mismo de todo lo visible. Así, pues, debemos demorarnos cabe la apariencia, ¿y cómo ésta podría merecer tal cosa si no es elegida y representada de la manera más significativa y agradable?<sup>16</sup>

August Schlegel proporciona por lo tanto las consideraciones gracias a las cuales el romanticismo estatuyó el rango de la pintura como pintura. No se puede hablar de pintura

---

13 *Ibid.*, p. 47.

14 *Ibid.*, p. 48.

15 *Ibid.*, p. 52.

16 *Ibid.*, p. 53.

pura en el sentido que llegó a tener en el siglo XX, pero le abrió el paso a una experimentación de la pintura en el sentido de concentrar el interés del ojo en el goce de la apariencia, en lo poético de ella; al destacarla y retenerla, la apariencia en su visualidad gana sentido, logra verdad.

Entre August Schlegel y Hegel hay una comunidad innegable de criterios, que pueden reconocerse en *Las Lecciones de filosofía del arte* que Hegel dictará en 1818 en Heidelberg y luego en Berlín en 1820-1821, 1823, 1826 y 1828-1829. Pero entre 1800 y el período de Berlín ocurren muchas cosas en Alemania, en lo político y en lo artístico. Para el tema sobre si comprensión o religión del arte, ocurren cosas de mucha resonancia en la pintura, pues de un arte libre todavía en 1800, ésta pasa a convertirse en "pintura cristiana" partidaria del poder político. Este proceso no es lineal, sino complejo, y los agentes más importantes son dos: la entrada en escena de los Nazarenos en el ámbito de la pintura, y de Friedrich Schlegel, el hermano de August, en el ámbito del debate ideológico y del influjo político. En 1815 Schlegel fue nombrado secretario de la Legación Imperial ante la Confederación Germánica, un organismo a través del cual se podía vigilar y orientar la política universitaria y de las Academias de arte; en 1820 fue editor de la revista *Concordia*, otra tribuna de Schlegel para intervenir en la opinión pública.

Sobre el nuevo concepto de la pintura y su función influyen varios hechos de interés: debido al acrecentamiento del aprecio por la pintura holandesa de los siglos XVI y XVII y de la vieja pintura alemana de la Edad Media tardía y principios del Renacimiento, los pintores alemanes se sienten ahora con referentes pictóricos propios frente al modelo tutelar y académico de los italianos y los franceses. Esta autoestima se convierte en nacionalismo patriótico durante la ocupación napoleónica que comienza a extenderse desde 1801. La repartición de los dominios religiosos y la secularización de los bienes de las Iglesias ordenado por Napoleón en 1803 hace pasar a colecciones privadas muchas de estas antiguas pinturas, lo cual comenzó a consagrarlas como excelencia museable. Friedrich Schlegel fue un activo consejero para la constitución de una de las colecciones más importantes, la de los Hermanos Boisserée, de Colonia, quienes hicieron gran difusión de ellas mediante reproducciones. El mismo Schlegel se familiarizó en París con la pintura religiosa italiana, cuya culminación situó en la del joven Rafael (1483-1520), el Rafael del círculo del Perugino (1450-1523). Se fortaleció por tanto una idea de la pintura que alimentó el sentimiento de resistencia contra la ocupación francesa y su cultura, y chocaba con la formación que se daba hasta entonces en las Academias de pintura en Alemania. En éstas dominaba aún la herencia neoclasicista de Anton Raphael Mengs (1728-1779). Dentro de las revistas influyentes que representaban puntos de vista clasicistas, la más importante era *Propyläen*, fundada por Goethe desde 1798, con la colaboración del pintor e historiador del arte J.H. Meyer. Goethe siempre fue un crítico de la orientación patriótica y cristiana de la nueva pintura alemana de los Nazarenos, pero era una eminencia a quien no se podía atacar sin acarrearle desprestigio, al menos hasta 1821, cuando comienza la era de Metternich como Canciller Austriaco, el gran poder político bajo el cual Friedrich Schlegel podía acogerse como defensor de la institucionalidad.

La idea de la pintura que debía hacerse la resume Schlegel básicamente en dos ideas: la necesidad de volver a la antigua pintura medieval y del Renacimiento, y, sobre todo, la necesidad de volcar de nuevo la pintura a los temas cristianos. La Edad Media fue idealizada como una era de paz y armonía, todo ello garantizado por la fe cristiana, por la unidad católica. Oponer una pintura que le hable al corazón y al sentimiento religioso, que mueva a la devoción, a la pintura que sólo busca la habilidad técnica y el esplendor formal con temas de la antigüedad pagana, la pintura de Academia, fue la queja de una generación de pintores jóvenes de Viena en 1809, liderados por Franz Pferr (1788-1812) y Friedrich Overbeck (1789-1869).<sup>17</sup> El ingreso les fue negado en 1810, y se establecieron en Roma bajo el nombre de "Liga de San Lucas", el evangelista que según la leyenda pintó a la Virgen. La idea consistía en fundar una hermandad de artistas y alimentar con la fe compartida una especie de apostolado por medio de la pintura. El abandono de Viena no estuvo relacionado solamente con la exclusión de la Academia, sino con la invasión de Napoleón a Austria. Esta liga de pintores no sólo alimentó su solidaridad con el sentimiento cristiano católico, sino con el sentimiento patriótico contra el invasor y su cultura. Su modo de vida les valió el apodo burlón de "Nazarenos", y así han pasado a la historia.

La situación política cambió favorablemente para ellos en 1815, año del Tratado de Viena luego de la derrota de Napoleón. Friedrich Schlegel, quien los protegía, entró al servicio de Metternich, y aunque la crítica no los favorecía, pues habían sido criticados por Goethe y Meyer en 1817, en 1819 tuvieron una gran oportunidad para hacerse reconocer; aprovechando la visita a Roma del emperador austriaco Francisco I, organizaron "La exposición de arte alemán". Esta autodenominación de "arte alemán" obedecía a la pretensión de representar el arte que se necesitaba en Alemania durante la marcha de la política de la Restauración. La crítica volvió a serles negativa. Ante ello, Friedrich Schlegel publicó una reseña titulada: *Sobre la exposición del arte alemán en Roma, 1819*, donde los defendió con tono moderado, para evitar, quizá, romper con la autoridad reconocida de Goethe. En 1820, Johann David Passavant reforzó la actualidad de los Nazarenos en una publicación titulada *Sobre las aspiraciones de la escuela artística neoalemana*, en la que los elevó a la categoría de auténticos herederos de la Escuela Toscana. Friedrich Schlegel publicó en su favor en 1823 *Consideraciones e ideas sobre el arte cristiano*, y en 1825 —una época ya de afianzamiento de la política cultural de la Restauración, a tal punto que varios de estos pintores, años antes rebeldes contra la Academia, ahora volvían a dirigir algunas de ellas, como las de Munich y Dusseldorf—, Schlegel reeditó su escrito de 1819 con una addenda corta pero suficiente para captar en ella el vuelco que se había dado en la pintura oficial en esos años, tanto en sus criterios estéticos como en su función cultural y política.

---

17 Caspar David Friedrich (1774-1840) presenta en 1810, en su taller, el *Cristo para el Altar de Tetschen*, que desconcierta y arranca críticas por mezclar géneros tenidos hasta entonces por inconciliables, tanto por el contenido como por el rango dentro de los géneros pictóricos: el tema religioso y la pintura de paisaje. Friedrich permanece muy independiente; no cabe ni dentro de la pintura del "Lukasbund" de los Nazarenos, ni dentro de la estética de innovación del clasicismo de Goethe.

Esta addenda de 1825 rezuma triunfalismo y desprecio; triunfalismo por el reconocimiento oficial —imperial— de “la belleza cristiana”, la pintura de los Nazarenos, ahora en la reconquista de las Academias; desprecio por el “arte antiguo”, es decir, por el espíritu pagano del academicismo. Es muy probable que a través de la crítica al academicismo de la herencia de Mengs, la crítica esté sutilmente dirigida contra *Propyläen*, la revista orientada por Goethe, cuyo “clasicismo” era más bien estratégico, pues su espíritu cosmopolita lo que en verdad quería contener era ese fanatismo neoalemán cristiano y patriótico. Ésta era ahora la ideología y el discurso del poder, y sus consecuencias en las Academias y en la Universidad eran obvias: la Universidad de Berlín, por ejemplo, había sido fundada en 1810 en el espíritu libre y crítico de Wilhelm von Humboldt (1765-1835); Hegel fue llamado a ella y comenzó a desempeñarse desde 1818, y ya en esta época era fuerte la presión política por enfilear la formación universitaria en la recristianización de la cultura, dictada por la Santa Alianza.<sup>18</sup> Hacia 1825 las *Lecciones de filosofía del arte* de Hegel eran famosas en Berlín y sus planteamientos en contra de una religión del arte —el carácter pretérito del arte—, y en favor de una comprensión del arte, del arte libre, deben tomarse como respuesta a estas presiones.

No se puede decir que la addenda de 1825, reforzada ideológicamente en 1826 por la publicación póstuma del ensayo poético de Novalis (1772-1801), *La cristiandad o Europa*, escrito en 1799, esté dirigida contra el magisterio de Hegel, pero los temas en que se centra, sobre todo el diagnóstico sobre la época y la respuesta del arte a ella, en especial el protagonismo exageradamente polarizado de la pintura como “el arte”, tienen que haberle arrancado a Hegel sus tesis, a primera vista también tan polarizadas, pero que no lo son en absoluto, si no se confunde la coyuntura histórica con la época, el oportunismo para el arte con la pertinencia del arte a su tiempo; Friedrich Schlegel representa la confusión, Hegel representa la distinción.

El triunfalismo restauracionista de Friedrich Schlegel queda consignado desde el primer párrafo de su addenda de 1825: como afirma de entrada, la causa del arte cristiano ha vuelto a triunfar, y su carácter definitivo se apoya ahora en el “conocimiento sólido del arte alemán”, y en la “nueva claridad” con que ahora se conoce “la belleza cristiana”. “En otros tiempos”, en la Edad Media, no se tenía conocimiento de ella, pues “se vivía” en su concepto y “constituía la atmósfera de la época”; de ese “mero sentimiento aún inconsciente y no desarrollado” se ha pasado a un conocimiento de la belleza cristiana que ahora le traza al arte, a la pintura sobre todo, sus fundamentos y su “verdadero camino”. La comprensión concreta de la belleza cristiana no consiste para Schlegel en una teoría de lo bello o del arte, que para él no son más que conceptos muertos, discursos académicos de “pintura de

---

18 Sobre el apoyo y la resistencia que tuvo Hegel para ser llamado a la Universidad de Berlín (hoy Universidad de Humboldt), véanse los capítulos *Sobre la leyenda negra del Hegel ‘prusianizado’* y *Hegel en Berlín: los encantos de una gran universidad*, en: DUQUE, Felix. *La Restauración*. *Op. cit.*, p. 22-54.

polvera”, de “arte de moda”; consiste, en cambio, en el “sentido cristiano, hondo y piadoso, nuevamente despierto y mejor formado”; es algo así como un nuevo modo de ser que reconfigura de suyo también el arte. Auténticamente romántico, Schlegel capta bien que “la naturaleza del nuevo arte”, la nueva pintura, es “ser un arte siempre anhelante, que no hace sino indagar en pos de la Idea Suprema...como una perpetua búsqueda”, sólo que su camino correcto en ese peligro tremendo del anhelo infinito únicamente está asegurado en la belleza cristiana, que de por sí es pensamiento y una interpretación de todo.<sup>19</sup>

La afirmación de Schlegel sobre la perfección lograda de la pintura cristiana era falsa, pues la crítica de 1819 había hecho notar sus debilidades técnicas y la falta de credibilidad de su catolicismo. La crítica no descubría mérito pictórico en la exposición de los Nazarenos, y de hecho, pocas de sus obras se consideran hoy de interés. Los conocedores rescatan sólo a Veit y Overbeck como verdaderos representantes del espíritu de los Nazarenos, mientras que confirman en los demás lo que la crítica de entonces señalaba: un manierismo justificado sólo por el programa, por la pintura que se hubiera querido hacer, pero no por lo que se hizo.<sup>20</sup> Por ello salta a la vista la perversión argumentativa de la retórica de Schlegel cuando hace de los defectos virtudes, y de lo que se le critica a dicha pintura un ejercicio de devoción. En esta argumentación aparece el diagnóstico de Schlegel sobre la época, el cual se tuvo que haber tenido muy en cuenta por Hegel para deslegitimarlo sin contemplaciones y de inmediato como una ilusión para el espíritu y la mentalidad de la cultura moderna.

Schlegel exige para el arte de la época y para el futuro del arte una disposición por parte del artista que puede ser posible como disposición particular y privada, pero que ya es imposible como *Bildung*, como cultura o formación del artista como tal. Al artista no se le puede exigir, según Hegel, lo que la cultura y la época ni le proporcionan ni esperan de él, algo que Schlegel resume en dos exigencias: la primera: “que la idea de la belleza cristiana deje de ser un concepto muerto y meramente supuesto; algo aprendido o repetido. Tiene que haber en ella seriedad y plena verdad viva, pues precisamente este concepto sólo puede ser captado con un sentimiento profundo y propio”. Pero como el “sentimiento piadoso” no basta por sí solo para hacer al artista, lo segundo que se requiere es: “una luz interior vivificante, cosa bien distinta del mero talento para la invención fructífera o la magia para el color, por sumamente estimable y más bien rara que pueda ser esta última en la pintura”.<sup>21</sup> Ya no son el gusto y el genio los que hacen al artista, y al arte, arte bello. Ahora son sentimiento religioso profundo y la inspiración divina los que han de hacer al artista, y al arte, arte cristiano. La pintura no puede ser ya otra cosa que “sentimiento de vida interior” a la vista; sólo que a la vista del alma, poco importa que no convenza a los ojos del cuerpo. El discurso de Schlegel no puede ser menos dirigista y fundamentalista:

---

19 Cfr. SCHLEGEL, F. Sobre la exposición del arte alemán en Roma, 1819, Addenda de 1825, en: *La religión de la pintura. Op. cit.* p. 136s.

20 Cfr. D'ANGELO, Paolo. Prólogo, en: *La religión de la pintura. Op. cit.*, p. 26s.

21 SCHLEGEL, F. Sobre la exposición..., en: *Ibid.*, p. 137s.

En esta luz divina de la vivificación interior debe el verdadero pintor comprender todo lo que ve e incluso sus representaciones internas y su mundo mental han de asumir esta forma y figura. Y desde todas sus obras debe irradiarse esta secreta luz del alma distintamente, consumada en bella claridad, como una palabra proferida. Precisamente en esto radica la esencia peculiar de la belleza cristiana y lo que la distingue del arte antiguo. Este último se basa más en una elevada idea de la configuración viva del cuerpo, compatible, si bien de manera algo diferente, con el principio de la más alta belleza del alma.<sup>22</sup>

Schlegel mismo describe lo que ha de esperarse de esta pintura, lo cual coincide con lo que estaban ofreciendo en ese momento los Nazarenos, y lo que comenzaban a imponer como nuevos directores de las Academias. Como publicista en favor de la política de Metternich, debía sentirse el intelectual más eficiente para imponer políticas culturales, entronizando los patrones de una pintura cristiana y deslegitimando todo lo demás. Si uno piensa en la reacción de Hegel, esto le debió haber producido repulsión, amante como era de la libertad de la pintura. En vez de un “arte de la apariencia”, libre de por sí, Schlegel describe un arte de aureola:

Una aparición supraterrrenal que vence al alma, un estado de iluminación y elevación celestiales, una luminosa resurrección de la noche oscura de la tumba, tal y como irrumpe la aurora a través de las nubes plomizas; un arrobamiento amoroso en medio de la naturaleza sufriente, un rayo de belleza interior que irradia desde el dolor más hondo del alma: estos son los temas auténticos y no meramente contingentes de la antigua y de la nueva pintura cristianas, y así es como deben ser ambas esencialmente captadas.<sup>23</sup>

Si frente a una Madonna, o a una imagen de Dios Padre o de Cristo ya no doblamos la rodilla como dice Hegel en sus *Lecciones de estética*,<sup>24</sup> pues la formación racional de la conciencia moderna interpone entre el arte y nosotros la mediación estética y el juicio reflexivo, en vano puede aceptarse que se le exija al arte que suplante de nuevo el goce o el interés estético y el conocimiento por la devoción: “ya pasaron los hermosos días del arte griego, así como la época dorada de la Edad Media”.<sup>25</sup> Frente al diagnóstico de Schlegel, que sólo puede ampararse en la coyuntura política del momento, favorable a sus compromisos y opiniones: “(...) nuestra época y la progresiva evolución en el sentido de la cosmovisión cristiana traerán consigo y producirán, conforme a la atmósfera intelectual ahora reinante, también un arte que le sea peculiar y una nueva época del mismo (...)”,<sup>26</sup> Hegel responde con su diagnóstico sobre la época moderna, según el cual, su mentalidad está acuñada irreversiblemente por el conocimiento científico, la cultura de sus instituciones está regida por la legalidad y el derecho, y la religión, con su institución, la Iglesia, ha pasado al ámbito de las libertades privadas. Cuando Hegel afirma que “nuestra época es desfavorable al arte”

---

22 *Ibid.*, p.138.

23 *Ibid.*

24 Cfr. HEGEL, G.W.F. *Lecciones sobre la estética*. Madrid: Akal, 1989, p.13 y 79.

25 *Ibid.*, p. 13.

26 *Ibid.*, p. 138s.

no se refiere al arte libre, sino a la imposible restauración de una religión del arte, que lo sobrecarga con funciones que ya no puede satisfacer ante la comprensión de la religión y la moralidad que caracterizan la cultura moderna. Una religión del arte ya es un imposible, no por el arte en cuanto tal, sino por nosotros, por nuestra conciencia del mundo y la historia; una religión del arte sólo puede ser la imposición de un poder político de turno, que instrumentaliza el arte para revestir su poder con la legitimidad de lo sagrado. El arte de la sociedad burguesa no puede ser ya arte donde su belleza sólo la pueda ver el alma. El argumento de Schlegel de que “solamente el alma ve lo bello. El ojo sensible se limita a ver la envoltura material de la forma exterior, o sea: la gracia; mientras que el pensamiento capta sólo lo elevado y sublime”,<sup>27</sup> está respaldado en un diagnóstico equivocado. En la época moderna, como pretende Schlegel, el arte ya no “está conectado esencialmente con el cristianismo”.<sup>28</sup> Este argumento de Schlegel no es sólo un anacronismo para Hegel, sino un persistente platonismo cristianizado, lo cual no es otra cosa que una deslegitimación filosófica del arte a través de la deslegitimación de la apariencia. Hegel no podía olvidar tan pronto algo que en la filosofía había quedado firme desde Kant, que una de las maravillas del arte —Kant se refería en particular a la poesía— era poder jugar con la apariencia sin engañar. Tampoco podía olvidar tan pronto la concepción antropológica de Schiller, según la cual el fenómeno que anuncia en el salvaje el acceso a la humanidad es el goce en la apariencia porque ella es obra del hombre en cuanto tal; despreciar la apariencia estética es para Schiller despreciar el arte “cuya esencia es esa apariencia”, práctica de humanidad soberana.<sup>29</sup> Menos aún podía olvidar Hegel la teoría del arte de su coetáneo August Schlegel, con quien por estos años había roto la relación su hermano Friedrich. August había ajustado el punto de vista de Schiller a la pintura en especial, exaltándola como arte de la visualidad, arte del gozo por la apariencia en el ver por el ver mismo.<sup>30</sup> Su idea de que el diseño de la pintura “es idealizar la apariencia”, lanzada en 1799, ya había madurado en Hegel en sus lecciones, en la teoría de lo bello artístico o del ideal; según dicha concepción, la idealización de la apariencia consiste en la capacidad del arte para hacer de la apariencia una mediación de verdad.<sup>31</sup> Esta es una comprensión ilustrada del arte, madurada por el propio movimiento

---

27 SCHLEGEL, F. *Sobre la exposición...*, en: *La religión de la pintura. Op. cit.*, p. 139.

28 *Ibid.*

29 *Cfr.* KANT, Emmanuel. *Crítica de la facultad de juzgar*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1991, § 53, p. 234. SCHILLER, F. *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*. Madrid: Anthropos, 1990, Carta 26, p. 343s.

30 *Cfr.* SCHLEGEL, A. *Las pinturas*, en: *La religión de la pintura. Op. cit.*, p. 53.

31 *Cfr.* HEGEL, G.W.F. *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst*. Berlin, 1823. Copiadas por H.G. Hotho, editadas por A. Gethmann-Siefert. Hamburg: Meiner, 1998, p. 79. Esta idea compendia la comprensión de Hegel de lo bello artístico y muestra la intervención discutible de Hotho, quien la consigna en sus propias notas en 1823, pero la oscurece en la redacción que elabora para la edición póstuma de las lecciones de Hegel, entre 1835 y 1842. En esta versión, lo bello artístico, el ideal, aparece definido como “la apariencia sensible de la idea” (*cfr.* HEGEL, G.W.F. *Lecciones sobre la Estética. Op. cit.*, p. 85). Esta es apenas una muestra de la ingente tarea que debe afrontar la revisión de la filosofía del arte de Hegel que recién ha comenzado, gracias a la cual ya se han publicado las notas



romántico y básica para Hegel, una comprensión que había que defender ahora de la mistificación de Friedrich Schlegel. Para Hegel, cristianizar el arte es sacrificarlo, pues condena de entrada su elemento; la apariencia de su visualidad queda rebajada a instrumento de catecismo, su visualidad ya no es apariencia en la que vale la pena demorarse.

Este debate tenso entre Hegel y Friedrich Schlegel o, en términos de relación con el arte, este debate entre comprensión del arte y religión del arte no alcanzó a resolverse en vida de los contrincantes, pues Schlegel murió en 1829 y Hegel en 1831, pero ambos tuvieron seguidores. El caso más interesante para observar este proceso, un caso, además, para constatar que Hegel no deliraba cuando se oponía tan resueltamente a la política cultural que promovía Schlegel en la pintura, es el gran cuadro y el extenso escrito que Johann Friedrich Overbeck le adjuntó al entregarlo en 1840: *El triunfo de la religión sobre las artes*, fruto del trabajo de 10 años. La addenda de Schlegel de 1825 era una directriz para la pintura, representada para él en ese momento por los Nazarenos en la exposición de Roma de 1819; *El triunfo de la religión sobre las artes*, ahora en 1840, era la realización de ese programa por parte de Overbeck, líder espiritual del grupo de pintores, ya casi disuelto desde 1830 y algunos de los cuales ya eran en este momento directores o profesores de Academia en Alemania.

El tono dominante del escrito adjunto al cuadro es el de un maestro seguro de su mensaje “a los jóvenes artistas”. La concepción visionaria del arte queda formulada desde el principio del texto:

quiero empezar indicando la denominación que me parece más acertada, a saber: *El triunfo de la religión sobre las artes*, o también más brevemente: *El Magnificat del arte*. Pues de la misma manera como, en la parte superior del cuadro, la misma Madre de Dios escribe su canto de alabanza para exhortar a todos, en función de directora del coro, a rendir honores a Dios Nuestro Señor, del mismo modo expresa este pensamiento en la parte baja del cuadro el círculo de artistas, compuesto sólo por quienes han puesto preferentemente su arte al servicio de la religión: las artes son celebradas aquí sólo en la medida en que contribuyen a la glorificación de Dios y, de esta manera, forman una de las flores más deliciosas con las que aparece adornada su Iglesia.<sup>32</sup>

Este cuadro, actualmente en la Escuela de Arte Städel, de Frankfurt, es “la summa de la teoría artística nazarena”, pues es un catecismo pintado, “una conferencia con el pincel”, pero también es el canto del cisne de esa teoría romántica de la pintura como religión de la pintura que promovió Friedrich Schlegel. El sentido religioso también está presente en la pintura del más grande de los pintores románticos, Caspar David Friedrich, pero en ella no hay predicación ni púlpito, sino una invitación a lo espiritual que no pasa por la mediación de la Iglesia, sino más bien por la de la contemplación de la infinitud en la naturaleza, a la cual

---

de otros oyentes de sus lecciones. La propia obra de Hotho, y en particular sus *Lecciones de Estética* de 1833, de próxima publicación, pueden ganar también con ello perfil propio.

32 OVERBECK, J.F. *El triunfo de la religión sobre las artes*, en: *La religión de la pintura. Op. cit.*, p. 164s.

está expuesto el individuo. El cuadro de Overbeck tampoco encontró fieles, al menos en el ámbito de la filosofía. Un año más tarde, en 1841, el representante más destacado por entonces de la filosofía del arte de Hegel, Friedrich Theodor Vischer (1807-1887), le repitió a Overbeck la crítica del maestro: “una Virgen nos resulta hoy algo imposible en un tiempo en que llevamos frac y corbata”, y tan increíble como esa mitología cristiana que la Reforma protestante socavó, en favor de una relación más racional con la religión en los nuevos tiempos, su ambición de reducir el desarrollo del arte a la historia que el cuadro fabula, también resulta hoy insostenible.<sup>33</sup>

La tesis fundamental de Hegel, que determina en su filosofía la relación con el arte como una relación de comprensión, es la idea de que el significado y la importancia de éste se juzga por el alcance de su función en la cultura a que pertenece. Esta función tiene que ver con la fundación o la contribución que el arte le presta a la autocomprensión de la conciencia histórica de una comunidad, un pueblo o una época. Esta función la cumplió el arte del modo más pleno y perfecto en la antigua cultura griega, pues por medio de las representaciones de los dioses y sus acciones, primero en la poesía y luego en la arquitectura y la escultura, el arte configuró la religión que congregó y en la cual se reconoció la comunidad. En una intuición de lo bello, el arte le proporcionó a esa cultura una representación viva e influyente de lo divino, y con ello, la base para su comprensión de lo ético; en la autoconciencia histórica de esa cultura el arte fue la pauta que le dio su orientación original. En el mundo moderno, esta función sólo la puede cumplir el arte de un modo parcial, pues su pretensión de orientación de la praxis humana está involucrada y tiene que contar con una cultura cuya mentalidad está acuñada por algo que ya no puede eludir: la necesidad de racionalidad. En esta nueva situación, la orientación de la acción humana está sustentada, ante todo, en la reflexión autónoma, y en ella ya no basta lo que el arte proporciona: intuición. Para el hombre moderno el conocimiento objetivo y general es algo necesario, y con ello el conocimiento del arte mismo. La historia del arte y la filosofía del arte son para Hegel intermediarios entre las artes y su diversidad histórica, y su objeto consiste en acompañar la intuición para esclarecer, para comprender, el significado histórico cultural del arte.

La oposición tan radical entre Hegel y Friedrich Schlegel se debe a la apreciación tan diferente que uno y otro tienen de la función que el arte puede cumplir a cabalidad en el mundo moderno. En esta cultura, el arte ya no es relevante en el contexto del culto, y la legalidad ha desplazado la moral fundada en la religión. No quiere decir esto que el arte ha perdido su función en la cultura secular. La sociedad del mundo moderno también tiene sus lugares para el arte: el museo, la exposición, el teatro, la sala de conciertos, la literatura. Pero estas son instituciones acordes con la *Bildung* en el modo moderno y secular de culturizarse, donde el individuo y la sociedad experimentan el arte, lo juzgan, lo aprecian y lo critican. Esta es la forma moderna por medio de la cual el arte, como un proyecto de mundo configurado intuitivamente, cumple su destinación esencial a la comprensión intersubjetiva. Esta es la

---

33 Cfr. D'ANGELO, Paolo. Prólogo, en: *La religión de la pintura. Op. cit.*, p. 28s.

forma como el arte recibe y retiene su función y su significado en el desarrollo, la conservación y la transmisión de la cultura humana. Hegel trata siempre de mantener la correspondencia entre la *Bildung* y el arte, entre el estado de la cultura y el arte; Schlegel, en cambio, los desfasa: empequeñece la cultura para entronizar el arte, pues la religión del arte implícita en el "arte cristiano" que defendió y requirió, no puede funcionar sino en una relación vertical del poder y del conocimiento, y esa ya no puede ser la posición del arte en la cultura con la que ha de compartir su pretensión de verdad, ni puede ser tampoco la respuesta que el arte espera. El arte puede sugerir, pero no puede pontificar, puede invitar pero no puede coaccionar, puede contribuir pero no puede solucionar; en la cultura moderna, el arte ya no puede ser ni el gestor ni el responsable de las "virtudes nacionales". De hecho, con el Romanticismo comenzaron propiamente los manifiestos artísticos, los escuadrones de las vanguardias, y tras casi todos ellos se ha agitado esa aspiración romántica de volver a unir arte y vida, arte y comunidad, arte y política. La aspiración es legítima, pues el arte pertenece en lo fundamental a la praxis humana de transformación de la realidad dada; no es un lujo burgués ni un adorno del poder. Pero esa aspiración a la transformación no puede pasar por encima del juicio comprensivo de la recepción. La aspiración de la filosofía del arte de Hegel es estar presente y activa en ella; sus lecciones de 1823 terminan con una declaración de esta disposición: "Con esto hemos recorrido el arte en su ámbito. El arte y su seriedad ya es asunto del pasado para nosotros. Para hacer de lo divino un objeto para nosotros nos son necesarias ya otras formas, necesitamos del pensamiento. Pero el arte es un modo esencial de representación de lo divino, y nosotros tenemos que comprender esta forma. Ya no tiene por objeto lo agradable ni la habilidad subjetiva. La filosofía tiene que tomar en consideración lo que en el arte es verdadero".<sup>34</sup>

La vieja disputa entre la filosofía y la poesía no se desató para sacrificar la una en favor de la otra, y lo mismo vale para la saludable tensión entre arte y filosofía en el mundo moderno tal como lo captó Hegel. Tanto en su crítica contra Schlegel, quien quería mentirle a través del arte a sus contemporáneos estetizando la política, como en el compromiso en que Hegel dispuso la filosofía para ser digna interlocutora del arte, resuenan las advertencias de las musas antiguas cuando le inspiraron al pastor Hesíodo la relación del origen de los dioses:

¡Pastores del campo, triste oprobio, vientres tan sólo! Sabemos decir muchas mentiras con apariencia de verdades; y sabemos, cuando queremos, proclamar la verdad. Así dijeron las hijas bienhabladas del poderoso Zeus. Y me dieron un cetro después de cortar una admirable rama de florido laurel. Infundieronme voz divina para celebrar el futuro y el pasado y me encargaron alabar con himnos la estirpe de los felices sempiternos y cantarles siempre a ellas mismas al principio y al final.<sup>35</sup>

---

34 HEGEL, G.W.F. *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst. Op. cit.*, p. 311s.

35 HESÍODO. *Teogonía* 27-34, en: *Obras y fragmentos*. Madrid: Gredos, 1978, p. 70s.

Que el arte griego no hubiera regido como una religión dogmática y en cuanto religión del arte haya sido un estimulante de la fantasía para las creaciones culturales de los griegos, fue una idea que unió las inquietudes políticas juveniles de Hegel y Schlegel, para mirar críticamente su época convulsionada. Ahora bien, que eso tenía que volver a ser así, como se lo propuso Schlegel años más tarde bajo la justificación política de un nuevo arte cristiano, fue lo que los confrontó radicalmente en su madurez. Para Hegel ello constituía una práctica de política equivocada con el arte, pues era una política de poder, y lo que se ajusta al arte es practicar con él una política de libertad, en la que el arte participe de la dinámica de la ilustración cotidiana y su cultura del juicio.

## RESEÑAS

**MÁSMELA, Carlos.** *Hegel: la desgraciada reconciliación del espíritu.* Madrid: Editorial Trotta, 2001, 185 p.

El libro *Hegel: la desgraciada reconciliación del espíritu* interpreta la *Fenomenología del Espíritu* bajo la óptica de la **desgracia**. Para ello se propone demostrar cómo la desgracia se inserta en el seno de la **reconciliación** concluyente del espíritu presente en el **saber absoluto** con el que Hegel da por terminada la exposición de la historia de la conciencia desplegada por la *Fenomenología*.

El libro se divide en seis capítulos, el primero de los cuales (**Incursión del espíritu desgraciado en el sistema**) se ocupa en establecer el presupuesto de la totalidad que anima el proyecto de sistema de la *Fenomenología del Espíritu*, así como la manera en que la desgracia afecta y compromete su realización. Los capítulos II (**La desgracia en la autoconciencia**), III (**La desgracia en la reconciliación del espíritu**) y IV (**La desgracia en la reconciliación religiosa**) examinan la experiencia de la desgracia y las condiciones de su reiterada manifestación en las respectivas figuras de la Autoconciencia, el Espíritu, y la Religión. El capítulo V (**Presupuestos de la reconciliación concluyente del saber absoluto**) muestra la imposibilidad inserta en el saber absoluto por la acción de la desgracia en el espíritu, a la luz de la dialéctica de la **desgracia** y la **reconciliación**. Y, finalmente, el capítulo VI (**La subjetividad en la desgraciada reconciliación del espíritu**) desarrolla

las consecuencias que se desprenden de la desgracia que atraviesa al espíritu en el ámbito de la subjetividad, la cual sólo puede comprenderse a partir de entonces, y bajo la óptica de su escisión y su desgarramiento, como una **subjetividad trágica**.

El tema de la desgracia aparece en la *Fenomenología* constituyendo una peculiar figura de la autoconciencia (*cfr.*, *Fenomenología del Espíritu*, cap. IV, B: **Libertad de la autoconciencia: estoicismo, escepticismo y la conciencia desgraciada**) y en cuanto tal referido a la experiencia que la conciencia hace de sí misma. Ya en esta tematización inicial, la desgracia tiene por condición el anhelo de la conciencia por superar su carácter mudable y finito y la consecuente procura de una totalidad que la excede. Que la desgracia se mida ya desde su manifestación inicial con el rasero de la totalidad sugiere que su naturaleza hay que localizarla en el espíritu mismo, rebasando el horizonte existencial de la conciencia. De esta manera, la desgracia no habrá de ser concebida como una experiencia meramente transitoria de la cual la autoconciencia tendría que poder liberarse en una figura posterior, sino que ella reaparece reiteradamente en la vida del espíritu en razón del principio dinámico afincado en su propia naturaleza y en virtud del cual éste es, al decir de Hegel, pura inquietud. La desgracia no termina con la autoconciencia, aunque la exposición del capítulo de la autoconciencia termina con la desgracia. Ella se propaga al conjunto de las restantes figuras de la conciencia hasta afectar al espíritu mismo, tanto en su despliegue como en su más elevada reconciliación.

La desgracia no alude, pues, "a los momentos de infortunio que acechan la vida del hombre" (p. 30). Tampoco se refiere "a un determinado estado fáctico de la conciencia, del que ésta podría liberarse con el inminente peligro de recaer (*ibid*). La desgracia se define más bien por la esencial aspiración del espíritu a una **totalidad plena** a la cual es preciso, sin embargo, atribuir una **imposibilidad** de la que el espíritu, por su propia naturaleza, no está en condiciones de desprenderse.

La **reconciliación** del espíritu consigo mismo es el correlato de la desgracia. Esta última pone en cuestión la unidad coronada por el espíritu en la figura del saber que se sabe a sí mismo como absoluto y que instauro el elemento del **concepto** como paraje de la reconciliación. La desgracia presente en la reconciliación del espíritu en el saber absoluto patentiza un ser-otro del espíritu que reviste la forma de una diferencia absoluta. En ella el espíritu experimenta un **desdoblamiento** en el seno mismo de la reconciliación por el cual hace consciente la absoluta negatividad albergada en su propia naturaleza.

**Desdoblamiento y contradicción** son los elementos dominantes que caracterizan la desgracia. Asumirlos en la absolutez del saber "significa para el espíritu comprenderse como una conciencia desgraciada" (p. 178). La conciencia de la desgracia hace valer la dualidad presente en la igualdad del espíritu consigo mismo. Ella no es otra cosa que "la conciencia de la finitud enquistada en la reconciliación absoluta del espíritu" (p. 146).

La inserción de la conciencia desgraciada en la reconciliación del saber absoluto acarrea la comprensión del espíritu como un

**espíritu trágico**. Este sentido de lo trágico remonta la desgracia a la condición de "principio de la realidad desgarrada del espíritu" (p. 177). A la trágica reconciliación desgraciada del espíritu le subyace un impedimento o una imposibilidad esencial: la de que el espíritu logre su identificación con una totalidad plena. Esto compromete la presunta absolutez del saber absoluto y su unificación en el éter del concepto, recubriendo, en consecuencia, el hacer mismo de la filosofía.

La insuficiencia del concepto para garantizar la reconciliación absoluta del espíritu hace que este último sólo pueda hacerse objeto de una filosofía trágica. Ello supone una mirada polémica de la filosofía de Hegel en la medida en que le impone ciertas restricciones a su pretensión de constituirse en sistema. El libro pone en cuestión la consumación del espíritu en el saber absoluto. A este respecto propone un **viraje** de acuerdo con el cual se denuncia el poder absoluto del concepto en favor del **sentimiento** como la instancia última en la cual el espíritu "toca las profundidades ocultas del todo pleno" (p. 185). En el sentimiento, por tanto, tendrá que poder resolverse la dialéctica de la desgracia y la reconciliación. En esto parece reevaluarse la misma fe racional de Hegel en la filosofía para entronizar la poesía como el auténtico espacio de juego del saber absoluto.

Frente a las clásicas interpretaciones de Hegel (de las que mencionamos por caso la mirada antropológica de Alexandre Kojève y la mirada existencialista e historicista de Jean Hyppolite), el libro *Hegel: la desgraciada reconciliación del espíritu* constituye una interpretación novedosa y original de la *Fenomenología del Espíritu*, que obliga a

reconsiderar no sólo una parte importante del sistema filosófico de Hegel, sino el todo de su pensamiento. En esto el libro no deja de ser una definitiva contribución al estudio de la filosofía de Hegel, al llevar la impronta de todo filosofar auténtico: el aventurarse siempre por caminos aún no hollados en procura de nuevas posibilidades de interpretación.

**Carlos Enrique Restrepo**  
Universidad de Antioquia

**DOMÍNGUEZ, Javier.** *Cultura del juicio y experiencia del arte. Ensayos.* Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2003, 248 p.

Esta obra de Javier Domínguez reúne una serie de ensayos filosóficos sobre hermenéutica y estética. Los primeros tres capítulos tratan de la filosofía entendida como hermenéutica y el resto de los capítulos están dedicados a una estética hermenéutica. No está de más decir la utilidad que lo primero significa para la comprensión de lo segundo, pues es clara y explícita la ubicación en una filosofía hermenéutica. De ahí los múltiples acercamientos al pensamiento de sus fundadores: Heidegger y Gadamer.

Nuestro autor inicia la discusión con una referencia a Gianni Vattimo con su idea de la prevalencia de la hermenéutica en la filosofía actual. “*Koiné* hermenéutica” la denomina el filósofo italiano. Vattimo indica que hoy no se aboga por una verdad en el sentido objetivista, sino por un horizonte de sentido. De ahí que la hermenéutica se convierta en la filosofía sin más. En el pasado la hermenéutica era una disciplina auxiliar al servicio

de la interpretación y comprensión de textos. Con la filosofía de Heidegger se supera la hermenéutica idealista a partir del análisis de la facticidad humana. El comprender es menos un método de las ciencias humanas que un modo de ser del existente humano. Desde Nietzsche la idea de la verdad absoluta pierde su fuerza. Gadamer nos dice que es desde el lenguaje desde donde es necesario acceder a la filosofía. Se retoma el ideal platónico de la dialéctica entendida como diálogo y también el antiguo arte de la pregunta tal como se daba en la retórica. Es Gadamer quien transforma la filosofía en hermenéutica. Es desde el medio del lenguaje como se articula la relación del ser humano y el mundo. El comprender humano es esencialmente lingüístico. Gadamer parte de la autonomía de la razón práctica tal como fue pensada por Aristóteles. Éste vincula el lenguaje con la realidad sociopolítica, es decir, con el carácter social del ser humano. El lenguaje humano supera al lenguaje animal, va más allá de lo placentero y se adentra en lo útil, lo justo y hasta lo bueno. La filosofía práctica nos hace “conscientes de lo común que une a todos” (p. 15). La filosofía hermenéutica incide sobre “las preguntas a las cuales deben estar subordinadas las aplicaciones de las ciencias” (p. 16). Gadamer insiste en esta ambientación de la filosofía hermenéutica en la época de la ciencia, del predominio de la racionalidad científica.

Razón e ilustración es el tema del segundo capítulo. La modernidad llevó a cabo el proyecto de la filosofía como razón. La ilustración es la confianza en la razón. La razón se hizo crítica y permeó hasta la religión. De ahí que el laicismo sea un fenómeno que forma parte de la ilustración. Kant vuelve a la razón práctica que Descartes

reconsiderar no sólo una parte importante del sistema filosófico de Hegel, sino el todo de su pensamiento. En esto el libro no deja de ser una definitiva contribución al estudio de la filosofía de Hegel, al llevar la impronta de todo filosofar auténtico: el aventurarse siempre por caminos aún no hollados en procura de nuevas posibilidades de interpretación.

**Carlos Enrique Restrepo**  
Universidad de Antioquia

**DOMÍNGUEZ, Javier.** *Cultura del juicio y experiencia del arte. Ensayos.* Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2003, 248 p.

Esta obra de Javier Domínguez reúne una serie de ensayos filosóficos sobre hermenéutica y estética. Los primeros tres capítulos tratan de la filosofía entendida como hermenéutica y el resto de los capítulos están dedicados a una estética hermenéutica. No está de más decir la utilidad que lo primero significa para la comprensión de lo segundo, pues es clara y explícita la ubicación en una filosofía hermenéutica. De ahí los múltiples acercamientos al pensamiento de sus fundadores: Heidegger y Gadamer.

Nuestro autor inicia la discusión con una referencia a Gianni Vattimo con su idea de la prevalencia de la hermenéutica en la filosofía actual. “*Koiné* hermenéutica” la denomina el filósofo italiano. Vattimo indica que hoy no se aboga por una verdad en el sentido objetivista, sino por un horizonte de sentido. De ahí que la hermenéutica se convierta en la filosofía sin más. En el pasado la hermenéutica era una disciplina auxiliar al servicio

de la interpretación y comprensión de textos. Con la filosofía de Heidegger se supera la hermenéutica idealista a partir del análisis de la facticidad humana. El comprender es menos un método de las ciencias humanas que un modo de ser del existente humano. Desde Nietzsche la idea de la verdad absoluta pierde su fuerza. Gadamer nos dice que es desde el lenguaje desde donde es necesario acceder a la filosofía. Se retoma el ideal platónico de la dialéctica entendida como diálogo y también el antiguo arte de la pregunta tal como se daba en la retórica. Es Gadamer quien transforma la filosofía en hermenéutica. Es desde el medio del lenguaje como se articula la relación del ser humano y el mundo. El comprender humano es esencialmente lingüístico. Gadamer parte de la autonomía de la razón práctica tal como fue pensada por Aristóteles. Éste vincula el lenguaje con la realidad sociopolítica, es decir, con el carácter social del ser humano. El lenguaje humano supera al lenguaje animal, va más allá de lo placentero y se adentra en lo útil, lo justo y hasta lo bueno. La filosofía práctica nos hace “conscientes de lo común que une a todos”(p. 15). La filosofía hermenéutica incide sobre “las preguntas a las cuales deben estar subordinadas las aplicaciones de las ciencias” (p. 16). Gadamer insiste en esta ambientación de la filosofía hermenéutica en la época de la ciencia, del predominio de la racionalidad científica.

Razón e ilustración es el tema del segundo capítulo. La modernidad llevó a cabo el proyecto de la filosofía como razón. La ilustración es la confianza en la razón. La razón se hizo crítica y permeó hasta la religión. De ahí que el laicismo sea un fenómeno que forma parte de la ilustración. Kant vuelve a la razón práctica que Descartes



(fundador de la ilustración) parecía excluir de la universalidad del saber filosófico. La libertad es, para Kant, un hecho (*factum*) de la razón y nos conduce a la conciencia de la responsabilidad. En la razón práctica el ser humano no se apoya más que en sí mismo. El ser humano es su propio legislador. "Hay que defender, concretamente, que aunque la razón humana se encuentra expuesta a preguntas sin respuesta, también ahí ella obtiene un auténtico conocimiento, así sea negativo, pues la obliga a una reflexión sobre la incongruencia de sus propias intenciones investigativas y sus capacidades analíticas" (p. 32). El poder de la razón no consiste en hacer todo lo que ella puede, sino en ser responsable moral y políticamente. "La guerra sigue hoy estando al orden del día; no obstante, la razón práctica ordena proseguir moralmente hacia lo mejor" (p. 36). La razón tiene que hacerse ilustrada también contra los dogmatismos de la razón. Es así porque, de acuerdo con Gadamer, la razón en su radical historicidad no puede ser absoluta.

La racionalidad hermenéutica es el tema del tercer capítulo. La hermenéutica es la filosofía en la época del predominio de la racionalidad científica. Se trata de un uso juicioso de las ciencias. "La hermenéutica responde como filosofía a esta situación; busca legitimar una racionalidad donde prime el *éthos* sobre el *lógos*, en el sentido de que el *éthos* haga parte del saber" (p. 38). Parece haber un desajuste entre la racionalidad ético-política y la racionalidad de las ciencias. La racionalidad práctica es una actitud; actitud comunitaria hacia el bien. "La legitimación de este saber, que consiste en concretizar en cada caso para el individuo, la comunidad y la época lo que satisface plenamente el sentido de la vida, mantuvo la

unidad de la racionalidad hasta la época moderna" (p. 44). La racionalidad de la ciencia es abstracta mientras que la racionalidad hermenéutica es práctica. No obstante, ambas dependen de la ilustración, del proyecto inconcluso de la modernidad. La racionalidad práctica se mueve muy cerca de la retórica. Racionalidad retórica a la que también se refirió Aristóteles. "La relación de la hermenéutica con la retórica es primordial para Gadamer" (p. 49). Lo que es importante en la retórica es su espíritu persuasivo. "Sin la retórica no hay lugar para el saber en la época de las ciencias" (p. 50). Tanto la retórica como el *éthos* pertenecen a la capacidad de juzgar. "La ética es una esfera donde la participación en un ideal de la vida buena precede a la teoría" (p. 51). Gadamer prefiere la ética aristotélica por sobre la ética kantiana, pues aquélla da el paso de la ética a la política "como arte de la buena legislación, sin romper de plano con la propia tradición" (p. 51). Más que en el bien universal del platonismo, Aristóteles pensó en el bien humanamente realizable. Con ello salva la autonomía de la racionalidad práctica. Aristóteles va de la praxis a la ciencia; el moderno va de la ciencia a la praxis. El Estagirita parte de los usos compartidos, de creencias y valoraciones en cuanto forman parte de un modo de vida. Es decir, parte de todo aquello que nos vincula aun antes de hacer teoría o ciencia. "El gran consenso social no resiste si está montado sólo sobre la lógica de la estrategia de los intereses de poder, y si no hay ideas claras y distintas que lo soporten. El *éthos*, en cambio, es un potencial interpretativo o hermenéutico que genera comunidad sin forzar unanimismo, cultiva sentido común sin sacrificar pluralismo. Ese *éthos*, como lenguaje, hace claro lo que es real y debido, más allá de la conciencia de cada uno" (p. 56).

A partir del capítulo cuarto nuestro autor entra de lleno en la estética hermenéutica. Inicia con dos capítulos sobre el arte en la filosofía de Heidegger. Le interesa el arte como puesta en obra de la verdad. Hegel habló del carácter pretérito del arte y Heidegger parece estar de acuerdo; al menos en cuanto a la “ruptura entre arte y comunidad, y con la pérdida de la necesidad del arte para el modo como comprendemos y enfrentamos hoy la realidad natural, social e histórica” (p. 62). En la obra de arte se hace manifiesto el sentido del ser; comprender el ser es dejar ser al ente. “La verdad de la obra es el mundo que ella misma abre, el mundo a cuya intuición ella misma apunta con su presencia y su propia claridad” (p. 70). Es preciso ponerse frente a la obra de arte y dejarla hablar. La verdad es desocultamiento, pero éste nunca es pleno. El lenguaje manifiesta su ser en la poesía. La verdad se nos revela en lo claro y abierto que le sirve de pauta. La verdad no se da sin nosotros. “La verdad del ser —y la verdad del arte— no están a nuestro arbitrio, pero tampoco pueden darse sin nuestra libertad” (p. 82). En el mundo industrial el arte deja de ser necesario, parece que se puede prescindir de él. “No nos podemos dejar engañar por la estetización del mundo de la vida, que ha trivializado la necesidad del arte para la autocomprensión de la existencia humana” (p. 83). El posmodernismo saca el arte de la historia y declara el fin del arte. “Pues la obra sólo es obra de arte mientras justifique su presencia en tanto fuente de sentido y de articulación del mundo, como prenda de la experiencia humana y su interpretación” (p. 101). El arte nos permite el retorno del pensar. “La gran virtud del pensamiento heideggeriano frente al de Danto consiste en haber dado, desde su concepción de la

verdad del ser, un concepto hermenéutico de la verdad como acontecimiento, que supera la pretensión de la filosofía y de la ciencia a su monopolio, y hace partícipe de su historia experiencias no teóricas como el arte, la política y la existencia humana” (p. 102). La verdad se mueve en el ámbito de la libertad. La verdad no puede monopolizarse en la ciencia ni en la filosofía. “Heidegger puso anticipadamente en práctica la filosofía futura que todavía espera Danto” (p. 103).

El arte como lenguaje es el tema del capítulo sexto; tema esencial para la comprensión hermenéutica de la estética. La hermenéutica parte de la vida humana en cuanto inserta en tradiciones, las cuales constituyen la concreta historicidad de la vida humana. El arte es lenguaje porque tiene algo que decimos. Por ello pertenece también al orbe hermenéutico. Pues lo que puede ser comprendido es lenguaje. “Todo comprender es un evento del lenguaje” (p. 114). El lenguaje es diálogo; diálogo que transforma a quienes participan en él. El diálogo conduce a la comunidad de interpretación. La relación entre ser y lenguaje no tiene que ser una visión idealista del lenguaje. “El ser no puede intercambiarse indiferentemente con el lenguaje, ni se le puede otorgar a éste la verdad de una inteligibilidad ilimitada. Todo lo contrario. El lenguaje no es una presencia total, sólo tiene realidad en su exposición, en su impetu hacia la verbalización de la obra” (p. 118). El lenguaje no es comprensión total. “Lo que es nunca puede ser comprendido completamente” (p. 119). Que el arte sea lenguaje significa también que la estética es poética. En el arte actual se renuncia al símbolo. La hermenéutica enriquece nuestra experiencia del arte, no la suplanta.

El siguiente capítulo trata de la intuición y la imaginación estéticas. A lo largo de la historia de la estética ha existido una lucha entre intuición y concepto. Kant defendió la idea según la cual la intuición es intuición sensible y que no hay intuición intelectual. En la *Crítica del juicio* defiende una intuición que es "representación de la imaginación". La imaginación puede producir sus propias representaciones, es decir, "intuir sin la dependencia y la presencia del objeto externo" (p. 128).

El idealismo alemán posterior a Kant no observó la autolimitación del pensar filosófico que éste se autoimpuso, de ahí que la intuición entrara por la puerta ancha. Fue Schelling quien más defendió la intuición en el arte. Hegel reconoce la intuición pero le impone por encima el concepto filosófico y la representación religiosa. En Schopenhauer y Nietzsche el arte se desprende de toda relación con el concepto. Adorno y Gadamer defienden la intuición estética. Adorno sigue a Schelling bajo este respecto. Pero tanto Adorno como Gadamer rechazan la asociación clásica entre idea y evidencia sensible. Schelling postulaba que la "intuición estética no es otra cosa que la intuición intelectual hecha objetiva" (p. 136), y Hegel definía lo bello como el aparecer sensible de la idea. Para Adorno la intuición está mediada espiritualmente; no hay mera inmediatez de la intuición sensible. Gadamer, como se ha visto, piensa el arte como lenguaje y en esta perspectiva inscribe también la cuestión de la intuición. El arte es intuición por ser conocimiento por vía de la imaginación. La imaginación tiene una inmensa capacidad representativa sin estar limitada al conocimiento teórico. En este punto Gadamer sigue a Kant. De hecho, la tercera *Crítica* es vista como la mejor manera de

pensar la estética que tenemos en la actualidad. En el juicio reflexionante se parte de lo particular para buscar un concepto general que le dé racionalidad. En este ámbito el juicio se mueve libremente; se da un libre juego de mediaciones. Kant ve esta actividad marcada por la reciprocidad de las facultades: el entendimiento puesto al servicio de la imaginación. Gadamer se apoya en Kant. "La libertad de la imaginación frente al dato perceptivo salvaguarda su carácter interno, espiritual y reflexivo y evita una asociación precipitada con la intuitibilidad" (p. 145). Domínguez concluye: "el carácter intuitivo del arte es uno de los presupuestos de su concepto; y un desmonte como el que propusimos, a saber, no identificar ni asociar necesariamente intuición e intuitibilidad, no hacer depender la intuición estética de la percepción sensorial, sino referirla más bien a la imaginación, puede contribuir a forjar comportamientos más adecuados a la articulación originaria del arte en nuestra experiencia del mundo y nuestra orientación en él" (p. 149).

El siguiente capítulo trata de la estética hermenéutica y de la hermenéutica de la imagen. El lenguaje es habla y ésta puede ser figurada; por ahí entra la metáfora y la imagen. Para Gadamer la racionalidad no se da sólo en la ciencia y la filosofía, sino también en el mito, el arte, etc. Hay diferencia entre "intuitibilidad del cuadro y el procedimiento discursivo de su esclarecimiento" (p. 159). La hermenéutica de la imagen hace valer esta diferencia. Pero la estética hermenéutica y la hermenéutica de la imagen se compenetran "al jalonar la interpretación de la imagen hasta las fronteras de lo decible" (p. 159). Bien es cierto que la evidencia intuitiva mostrará en el arte su superioridad imposible de alcanzar por la explicación

discursiva. Se trata de "aprestar el ver comprensivo que capta en su debida pretensión la imagen" (p. 159). Boehm rechaza la aplicación de su lenguaje estrictamente proposicional a la interpretación de la imagen. Se trataría de puro logocentrismo. Que la imagen sea diferente de la palabra no significa que sean mutuamente incomprendibles. La palabra es mediación, pero es necesaria para la comprensión de la imagen. En la imagen no podemos hablar un lenguaje universal. Gadamer se ha ocupado de lo que es común al arte de la palabra y al de la imagen. Boehm denomina imagen a la heterogeneidad articulada en la simultaneidad de una configuración. Pero esto es también lo que hace la metáfora. La metáfora tiene su figuratividad. El contraste es una ley que encontramos en el oír y en realidad en todo el universo humano. Hay un lenguaje de gestos; hablamos también con las manos y los ojos, y no sólo con palabras. La persuasión retórica es necesaria para la conversación viva como para la potencia de la imagen. A lo que Boehm nos enseña es a no obliterar la imagen en las redes textuales del discurso, y a no aislar la imagen en el lenguaje, ya que en él siempre nos movemos.

El siguiente capítulo trata del arte en la sociedad moderna: arte estético o escatológico. La modernidad supone una escisión. Por un lado las tradiciones de cada pueblo, por otro, el progreso y la modernización con su impulso hacia el futuro. En la época moderna el arte emprende la tarea de reconstrucción de la subjetividad. Hegel anticipó la idea de una modernidad universal y abstracta pero debilitada de su historicidad concreta. Según Hegel, el arte ya cumplió su función escatológica, según la idea del romanticismo. Gadamer entiende que la idea del fin del arte estaba ligada en Hegel a la del

fin de la historia y es acorde con la idea nietzscheana del fin de la metafísica. Odo Marquard parte del hundimiento de la tradición cristiano-humanista y acepta la idea del fin del arte como "liberación del arte en cuanto arte, la autonomía del arte como arte estético" (p. 202). En cambio, el final del arte es el final del arte escatológico. De modo que el final escatológico del arte es compensado con el arte estético. El arte compensa las pérdidas de realidad y, por ello, es antiutópico. La realidad tecnologizada de nuestro tiempo es compensada por obra y gracia del arte.

Dominguez discute la debatida cuestión del "fin del arte" tal como lo presentan Hegel y Arthur C. Danto. Se ha malinterpretado la afirmación hegeliana. Él sólo se refiere al "carácter pretérito del arte". Sería así porque el arte sustantivo depende de la religión, bien sea del politeísmo griego (arte clásico) o del cristianismo (arte romántico). Habiendo llegado a un mundo secularizado, al final del cristianismo, entonces el arte ya no puede cumplir la definición de la belleza como compenetración de la idea y su manifestación sensible. De ningún modo quiso decir Hegel que el arte deje de existir. Ahora el arte depende de la estética. Para Danto con el fin de la historia (metarrelato de la historia) también el arte entra en su fin. Ya no hay reglas objetivas del arte, todo está permitido y la relatividad se impone por todos lados. El arte que surge después del final del arte lo denomina Danto arte poshistórico (prefiere este termino a arte posmoderno). "El arte después del fin del arte es también posfilosófico, dado que, para Danto, la historia de la filosofía y del arte que llegó a su fin es la historia de la deslegitimación filosófica del arte, que en en Hegel fue apenas una tentación" (p. 227).

El tema de la autonomía del arte concluye esta obra. El arte y la belleza tienen sus propias leyes. Tal es lo que significa la autonomía del arte desde la perspectiva filosófica. Kant destaca la necesidad de distinguir el gusto de lo agradable del gusto por lo bello en que consiste el arte. Lo verdadero, lo bueno, lo bello son diferenciables, pero no se oponen entre sí. Cada uno de estos valores tiene su esfera propia. La modernidad destaca la validez del juicio estético. El arte contemporáneo se muestra autónomo también en otro sentido; en el hecho de que el arte ya no tiene que recibir las prescripciones de la estética. Se trata de un paso adicional en el desarrollo de la autonomía del arte. El arte hoy es autónomo incluso con respecto a la historia; es un arte poshistórico, afirma Danto. El museo de arte acumula obras de todas las épocas, de todos los estilos, de todas las culturas; no sigue criterio alguno, se trata sólo de una enciclopedia del arte institucionalizada; todas las formas son aceptables. "El artista auténtico —nos dice Domínguez— es el que no acepta como un hecho la autonomía del arte, y más bien la concibe como un reto constante" (p. 241). En las sociedades donde ha predominado la ilustración moderna es más evidente la autonomía del arte; pero en nuestras sociedades el arte no tiene asegurada la autonomía; tiene que conquistarla de distintos poderes. Nuestro autor concluye: "El arte sí es autónomo, pero no es soberano: su innegable poder emancipatorio es civilizador, no triunfalista; no legisla sobre la humanidad y la historia, participa en ella, y participar en la historia es asumir las responsabilidades con juicio propio, así no sepa uno cómo van a acabar las cosas" (p. 242).

Esta obra de Javier Domínguez sobresale por la actualidad de la temática del arte tal

como se presenta en las discusiones filosóficas. Sin duda contribuye enormemente a la comprensión de esta actualidad; partiendo de Kant, Hegel, Heidegger, Gadamer hasta llegar a Danto nos vemos conducidos por teorías y autores que constituyen el ideario en discusión. Si a lo anterior agregamos la claridad y el rigor conceptual, entonces no queda duda alguna de la excelencia y utilidad de la obra.

Carlos Rojas Osorio  
Universidad de Puerto Rico

**SUÁREZ MOLANO, José Olimpo.**  
*Syllabus sobre filosofía política.*  
Medellín: Colección Pensamiento Político Contemporáneo, Universidad Pontificia Bolivariana-Concejo de Medellín, No 3, 2003, 179 p.

La filosofía política es la parte de la cultura que estudia los valores primarios de la comunidad, la unión originaria de toda la *pólis*, su vocación histórica y la relación de una sociedad con la humanidad. En diversas variantes este pensamiento ha estado presente tanto en Occidente como en Oriente y ha tenido también expresiones en textos religiosos. Pero es la investigación filosófica la que ha creado una tradición más definida en Occidente, tradición que se remonta a Platón y a Aristóteles. Algunas comunidades del saber han circunscrito el estudio de la filosofía política al de las Utopías, fruto quizá de diversas influencias sociales. Quien escribe estas líneas considera que la madurez de un pensamiento se caracteriza por la libertad de investigar las fuentes y de cotejar los procedimientos políticos. Es el caso de los estudiosos de la filosofía en Colombia,

El tema de la autonomía del arte concluye esta obra. El arte y la belleza tienen sus propias leyes. Tal es lo que significa la autonomía del arte desde la perspectiva filosófica. Kant destaca la necesidad de distinguir el gusto de lo agradable del gusto por lo bello en que consiste el arte. Lo verdadero, lo bueno, lo bello son diferenciables, pero no se oponen entre sí. Cada uno de estos valores tiene su esfera propia. La modernidad destaca la validez del juicio estético. El arte contemporáneo se muestra autónomo también en otro sentido; en el hecho de que el arte ya no tiene que recibir las prescripciones de la estética. Se trata de un paso adicional en el desarrollo de la autonomía del arte. El arte hoy es autónomo incluso con respecto a la historia; es un arte poshistórico, afirma Danto. El museo de arte acumula obras de todas las épocas, de todos los estilos, de todas las culturas; no sigue criterio alguno, se trata sólo de una enciclopedia del arte institucionalizada; todas las formas son aceptables. "El artista auténtico —nos dice Domínguez— es el que no acepta como un hecho la autonomía del arte, y más bien la concibe como un reto constante" (p. 241). En las sociedades donde ha predominado la ilustración moderna es más evidente la autonomía del arte; pero en nuestras sociedades el arte no tiene asegurada la autonomía; tiene que conquistarla de distintos poderes. Nuestro autor concluye: "El arte sí es autónomo, pero no es soberano: su innegable poder emancipatorio es civilizador, no triunfalista; no legisla sobre la humanidad y la historia, participa en ella, y participar en la historia es asumir las responsabilidades con juicio propio, así no sepa uno cómo van a acabar las cosas" (p. 242).

Esta obra de Javier Domínguez sobresale por la actualidad de la temática del arte tal

como se presenta en las discusiones filosóficas. Sin duda contribuye enormemente a la comprensión de esta actualidad; partiendo de Kant, Hegel, Heidegger, Gadamer hasta llegar a Danto nos vemos conducidos por teorías y autores que constituyen el ideario en discusión. Si a lo anterior agregamos la claridad y el rigor conceptual, entonces no queda duda alguna de la excelencia y utilidad de la obra.

Carlos Rojas Osorio  
Universidad de Puerto Rico

**SUÁREZ MOLANO, José Olimpo.**  
*Syllabus sobre filosofía política.*  
Medellín: Colección Pensamiento Político Contemporáneo, Universidad Pontificia Bolivariana-Concejo de Medellín, No 3, 2003, 179 p.

La filosofía política es la parte de la cultura que estudia los valores primarios de la comunidad, la unión originaria de toda la *pólis*, su vocación histórica y la relación de una sociedad con la humanidad. En diversas variantes este pensamiento ha estado presente tanto en Occidente como en Oriente y ha tenido también expresiones en textos religiosos. Pero es la investigación filosófica la que ha creado una tradición más definida en Occidente, tradición que se remonta a Platón y a Aristóteles. Algunas comunidades del saber han circunscrito el estudio de la filosofía política al de las Utopías, fruto quizá de diversas influencias sociales. Quien escribe estas líneas considera que la madurez de un pensamiento se caracteriza por la libertad de investigar las fuentes y de cotejar los procedimientos políticos. Es el caso de los estudiosos de la filosofía en Colombia,

sobre todo a partir de 1980, cuando la investigación política se abre al estudio de las fuentes liberales.

En nuestro medio es un feliz acontecimiento la aparición del libro *Syllabus sobre filosofía política* del Doctor José Olimpo Suárez Molano. El texto que este distinguido docente ha escrito es fruto de una concienzuda investigación de las más depuradas fuentes de la filosofía política occidental. En efecto, hay una elaboración de clásicos tan importantes como Platón, Aristóteles, Locke, Hobbes, Rousseau, Marx, Nozick, y una selecta colección de estudiosos del liberalismo. Resalta el estilo del libro: la frase directa, de meridiana claridad, el estilo equilibrado sin exceso de subjetivismos o formas estilísticas que lo sugieran y un tono didáctico que lleva de la mano al lector. Esta investigación se inscribe entonces, sin proponérselo directamente, en una polémica importante para la filosofía: la claridad. Recuerda la obra del gran maestro Wittgenstein en el *Tractatus*: "Cuanto puede siquiera ser pensado, puede ser pensado claramente. Cuanto puede expresarse, puede expresarse claramente".<sup>1</sup>

El libro está dividido en ocho lecciones que desarrollan el tema desde los griegos hasta el liberalismo contemporáneo. En la primera lección hace un análisis de la democracia ateniense, El Derecho Romano y sus efectos en la sociedad, muestra el trasfondo del cristianismo primitivo y la autoridad del emperador; la segunda lección toca magistralmente temas que son propios también del *corpus* de la sociología; estos son **el poder, la autoridad y la legitimidad;**

desarrolla aquí el autor preguntas sobre el origen de la autoridad y sobre las características del poder justo o injusto. Para ello se sirve de la teoría de Max Weber y expone las diversas teorías sobre la autoridad como son la teocracia, el esclavismo, la aristocracia política y el contractualismo político; la tercera lección hace un giro histórico y está dedicado a **El contrato social en la tradición Locke-Nozick-Rawls**. Este capítulo es uno de los núcleos teóricos del texto, que muestra la orientación de nuestro autor por cuanto hila magistralmente toda la polémica derivada de Locke hasta nuestros días con una erudición agradable y didáctica. Señala aquí:

El argumento básico que consideraremos en ésta y en la próxima lección, se relaciona con la justificación del poder del Estado bajo el supuesto de que se ha dado un acuerdo entre quienes viven bajo un determinado estado político sobre las razones para aceptar tal poder. El presupuesto básico de este tipo de argumentación y de teorías denominadas en adelante contractualistas, radica en suponer que el estado social puede ser comparado con una forma de organización prepolítica o precontractual y que resulta entonces razonable aceptar un contrato que permita superar esa antigua condición natural que se denomina estado de naturaleza (p. 55).

Resulta de gran utilidad conceptual el análisis que al respecto hace el profesor Suárez sobre la obra de Locke, presentación detallada y profunda que permite al lector crearse una idea de las implicaciones del liberalismo, de las relaciones individuo-Estado e individuo-individuo, lo que dará pie a desarrollar un apartado muy claro sobre el controvertido tema del neoliberalismo. Mención aparte y que ilustra el tratamiento general el texto merece el pensamiento de Robert Nozick. El pensamiento liberal norteamericano guía el texto dándole

---

<sup>1</sup> WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus Logico-Filosoficus*. Madrid: Alianza, 1973, aforismo 4.116, p. 67.

actualidad a la polémica que es obligatoria para conocer la sociedad mundial actual: "Los herederos del pensamiento lockeano en sentido fuerte se conocen hoy como pensadores libertarios o libertarianos, y su tesis básica consiste en afirmar que el poder del Estado es cuanto menos un mal necesario pues está dirigido a garantizar los derechos naturales como única y central función" (p. 65).

El texto en mención tiene un estudio muy sugestivo sobre la **democracia** por cuanto permite comprender su evolución en la vida social, la manera como ha sido interpretada, y el sitio al cual ha llegado en la época actual. Explicita que:

Lo que distingue en particular a las democracias modernas es que en ellas se reconoce explícitamente el poder político como una creación directa o indirecta del poder del pueblo o de la Nación. Esta característica es muy importante pues ella diferencia la posibilidad de legitimar o no los levantamientos armados y revoluciones sangrientas. En efecto: una revolución supondría un levantamiento del pueblo a fin de cambiar de gobernantes o de régimen; en las democracias modernas, por el contrario, se trataría de evitar tal situación mediante el establecimiento y reconocimiento colectivo de unas reglas y procedimientos que permitan el cambio de gobernante y de régimen sin tener que recurrir a la violencia directa (p. 97).

Imprescindible en esta reseña es comunicar sobre "los postulados de la democracia contemporánea" que nuestro autor, evidentemente basado en un acervo muy grande de información, presenta así: a) el postulado de la racionalidad, b) el postulado de la igualdad, c) el postulado de autogobierno, d) el postulado de la libertad. La sexta lección está dedicada a un tema que ya había sugerido en lecciones anteriores, se trata de

**Democracia y Neoliberalismo.** El autor hace una exposición fresca sobre la base doctrinaria del grupo de Mont Pelerin y señala como sobresaliente las funciones que esta postura le asigna al Estado. Obviamente, el resto del tratamiento de la lección es muy importante para entender el devenir de la democracia como sistema y como organización humana. Para ello es útil prevenir al lector sobre la sólida lectura de Popper que ilumina el texto. Finalmente, este panorama de la filosofía política se cierra con un estudio de las diversas visiones de liberalismo, visiones que agrupa en comunitaristas, liberales, libertarios o libertarianos, comunitaristas afines al liberalismo y liberales con afinidades comunitaristas. Como no es el propósito de estas notas ser extremadamente exhaustivo, simplemente destaquemos que el libro termina con una madura y razonada descripción de las del liberalismo. *Grosso modo* son: a) primacía de la justicia sobre el bien, b) neutralidad del Estado, c) la concepción de la persona, d) individualismo asociativo y e) universalismo.

Termino esta reseña reproduciendo la pregunta del profesor Suárez: "En la actualidad resulta fácil afirmar que el liberalismo conoce buenos tiempos pero no resulta tan fácil afirmar en que sentido se es simplemente liberal" (p. 142).

**Por: Jairo Alarcón Arteaga**  
Universidad de Antioquia