



● P A R A D O X A ●

P A R A **II** D O X A

PARADOXA

[FILOSOFÍA EN LA FRONTERA]

DIRECTOR

Miguel Ángel Rodríguez López

CONSEJO DE REDACCIÓN

*Manuel Carrapiso Araújo
Alfonso Domínguez Vinagre
José María Egido Fondón
Jesús González Javier
María Granada Belvís
Manuel Lázaro Pulido
Florentino Muñoz García
Joaquín Paredes Solís
Juan Bautista Verde Asorey*

SECRETARIA

Raquel Rodríguez Niño

CORRESPONDENCIA Y COLABORACIONES

Apartado 979, 10080 Cáceres

OBRA GRÁFICA ORIGINAL

José María Jabato

DISEÑO

Imprenta Provincial

DEPÓSITO LEGAL

CC-028-1997

ISSN

84-95239-88-4

COLABORA

DIPUTACIÓN DE CÁCERES

**POR QUÉ
PARADOXA**

[FILOSOFÍA EN LA FRONTERA]

Sin duda no tuvimos la suerte de sentirnos llevados de la mano por la Diosa de Parménides hacia la ‘episteme’ (ciencia), y nos tuvimos que conformar con devanarnos los sesos en el campo de la ‘*doxa*’ (opinión).

Claro que muchas opiniones han sido bien fijadas a lo largo de la historia; y en relación con ellas nacieron la ortodoxia, la heterodoxia, la pandoxia, la protodoxia, la escatodoxia, la miadoxia, la antidoxia y la ‘*paradoxa*’.

Nosotros estamos seguros de que nuestra opinión no es la más importante. No esperamos que merezca ser *fijada* nunca. Por eso los discrepantes jamás serán anatemas.

Sólo pretendemos facilitar la ocasión de expresar libremente el pensamiento, un pensamiento riguroso, sereno, consciente, divertido y *móvil*. Nos situamos deliberadamente un poco al *margin* (‘para’); circulamos por los límites; no nos instalamos en ninguna parte. Nos asomamos amistosamente a la **frontera**, con la intención de poder cruzarla sin visado para estrechar la mano del otro y contarle nuestros cuentos.

S U M A R I O

_____ ; ` O : " _____

PODER Y FICCIÓN

Fernando Broncano

**POÉTICAS DE LO SUBLIME: WALLACE STEVENS Y BARNET
NEWMAN**

Alberto Santamaría

RAZÓN Y EMOCIÓN EN LAS ESTÉTICAS DE LO SUBLIME (I)

Miguel A. Rodríguez López

_____) ` > " _____

LA FILOSOFÍA COMO MITO-LOGÍA

César Tejedor de la Iglesia

**HEIDEGGER: DE LAS COSAS PARA PODER SER AL PODER DE LAS
COSAS**

Pablo Redondo

LA NARRACIÓN COMO ARQUEOLOGÍA ESTÉTICA DEL YO

Diego Jesús Pedrera

_____ : g \ (: » _____

LA TELEVISIÓN COMO INSTRUMENTO DE LA PESEUDODEMOCRACIA

Juan Pedro Viñuela

LOS OJOS DE LA INDIA

Antonio Durán

PENSAR EL SER Y EL «NO» DEL SER DESDE LA INTELIGENCIA

SENTIENTE

Víctor Manuel Tirado San Juan

_____ # \ \$ 8 @ H _____

MANUAL DE LA FILOSOFÍA FRANCISCANA

(ED. J. A. MERINO Y FRANCISCO MARTÍNEZ FRESNEDA)

Recensión: Manuel Lázaro Pulido

SOBRE ROBERT LEGROS

Recensión: Miguel Ángel Rodríguez

● ; ' O : " ●

LA IDENTIDAD COMO CONFLICTO. EL PODER Y LA FICCIÓN A PROPÓSITO DE J.M. COETZEE

Fernando Broncano

LOS RELATOS, LA BORROSA REALIDAD SOCIAL Y LA IDENTIDAD

¿Por qué y cómo nos ciega la realidad? ¿Por qué y cómo nos abre los ojos la literatura? Desde Platón, a los filósofos nos/ les hubiera gustado que fuera el pensamiento riguroso y abstracto el camino real para salir de la caverna. Pocos son los filósofos que escapan de la caverna del mito de la caverna, de esa sensación cálida de estar fuera cuando el resto permanece en el reino de las sombras. La caverna convierte al ágora en masa, crea una doble barrera entre el dentro y el fuera, entre el arriba y abajo que nadie ha entrevisto como Elias Canetti:

“La masa es siempre algo así como una fortaleza sitiada, pero sitiada de manera doble: tiene al enemigo extramuros y tiene al enemigo en el sótano. Durante la lucha atrae cada vez más partidarios. Ante todas sus puertas se reúnen nuevos amigos y con golpes impetuosos piden paso. En momentos favorables esta petición es acogida; pero también los hay que escalan los muros. La ciudad se llena más y más de luchadores; pero cada uno de ellos trae consigo a su pequeño, invisible traidor, que se introduce cuanto antes en el sótano. (...)”

El sentimiento de persecución de la masa no es otra cosa que este sentimiento de amenaza doble. Los sitiadores cercan cada vez con más fuerza los muros exteriores, los sótanos se ven cada vez más minados desde dentro. Las acciones del enemigo son abiertas y visibles cuando trabaja en las murallas; ocultas y traicioneras en los sótanos¹.” (pg. 18)

Es el temor el que transforma a los ciudadanos en una masa que siempre desea crecer, que teme al exterior y a sus bajos, siempre convertida en rebaño por los gestores del miedo, buenos concedores de sus deseos y movimientos. Pero, ¡ay! la masa también es creada por la caverna. La caverna instaaura la asimetría del saber y la ignorancia sobre otra asimetría, la del poder, construyendo así una suerte de niebla ante las posibilidades del futuro, como si la ignorancia fuera ella misma la peor de las formas de sitio. La caverna se internaliza en el ágora como muralla y en el alma como ceguera. La caverna convierte al ágora en Arena, en espectáculo: “Hacia fuera -dice Canetti-, contra la ciudad, la Arena ofrece una muralla *inanimada*. Hacia adentro levanta una muralla de hombres. Todos los presentes dan su *espalda* a la ciudad” (pg. 23).

¹ Canetti, E. 19609 (1977) *Masa y poder*, trad. de Horst Vogel, Madrid, Alianza Muchnik.

Podría aducir confundidamente el filósofo su buena voluntad, que él es quien precisamente está llamado a liberar a la masa de su deplorable estado e inducir la reflexión en esta organizada muchedumbre de espectadores amenazados por el fuera y por el sótano que llevan dentro. Mas, privado de otros argumentos, el filósofo sólo alcanza a mostrar el mito de la caverna, que por su propia abstracción es ya en sí mismo un instrumento preservador de la masa, un mecanismo organizador del miedo, y que, en el más lúcido de los casos, sólo informa a la masa de que es masa, señala su ignorancia sin animar a dejar de serlo mirando alrededor, en un movimiento que por sí mismo la descompondría con rapidez como masa y la convertiría en asamblea de ciudadanos, en ágora. No es por casualidad que el cristianismo se integrase con el neoplatonismo en sus comienzos. Las religiones aman las masas, las necesitan amplias para convertirlas en rebaños, su modo de existencia natural en las religiones modernas. Por eso, la sospecha universal de la ignorancia, el mito de la caverna, se convierte en un mecanismo preservador de la naturaleza de la masa que, convencida de su propia ignorancia, se mantiene en su existencia atemorizada.

Y si el peligro de creer que se está pensando desde fuera de la caverna es el peligro intrínseco mayor para el intelectual, no es menos cierto que hay situaciones en que muchos sentimos un cierto malestar muy parecido al que produce el aire contaminado en las grandes ciudades. No sabes muy bien qué es lo que pasa porque los ojos y tus pulmones se acostumbran y sólo ves el cieno en el aire desde lejos, pero no puedes evitar una molestia sorda en la que te mueves, y desearías que alguien le diera nombre, leer una novela que te ilumine o un ensayo que

le dé voz a lo que sientes y no puedes expresar, y no te importa que el texto no pueda ser escrito por tu voz porque estarías dispuesto a concederle autoridad a ese discurso que de pronto organiza tu malestar, le da un nombre y, si no lo evita, al menos te señala la raíz del mal. Pues uno cree que, mal o bien, la modesta tarea de quienes piensan desde dentro es la de elaborar y darle nombre a las cosas. Nunca más desde fuera de la caverna. No hay caverna, claro, es desde dentro de ese smog moral y político en donde sentimos que el nombrar lo que pasa es un trabajo que exige tanta técnica como sabiduría.

Es cierto que una de las más siniestras consecuencias de algunas formas de pensar lo social es que una parte del mundo, la que corresponde a las relaciones sociales, se transforme en una zona oscura, opaca, incognoscible al común de los mortales, revelado solamente a quienes poseen una cierta clave de lectura en forma de ideología o ciencia. Y también es cierto que si debemos considerar una pesadilla que las relaciones sociales que nos constituyen se vuelvan esencialmente inaccesibles a la conciencia de los ciudadanos de a pie, a la conciencia de a pie de los ciudadanos no hay mayor ingenuidad que creer que estas son relaciones transparentes y que la transparencia entraña que accedemos a la realidad solamente por la vía cognitiva, observándola, para decirlo en una palabra.

El punto afecta a todas aquellas perspectivas en las ciencias sociales que conllevan una cierta opacidad en la capacidad para percibir lo que ocurre. Desde hace más de un siglo, desde sus propios fundamentos, las ciencias sociales, la economía, la sociología, en parte también la psicología, se han presentado como portadoras de un conocimiento que estaría vedado a los sujetos normales en cuanto sujetos normales. Las explicacio-

nes de mano oculta, por ejemplo, sitúan el nivel explicativo de lo que ocurre en un nivel que es esencialmente inaccesible a los componentes de la sociedad. Aún para quienes conozcan el mecanismo lo que ocurre es esencialmente lejano. El psicoanálisis, en parte también las ciencias cognitivas, sostienen que la mente es ajena a sí misma, que nuestras principales capacidades nos están ocultas. Lo cual no significaría ningún problema si no hubiese una cierta pretensión de conocer precisamente ese estrato al que los sujetos no alcanzan a llegar en su conocimiento. Se introduce así la asimetría entre quienes saben lo que realmente ocurre y quienes se mueven en un espacio de decisiones siempre sometido a la sospecha de que los mecanismos reales de la acción son otros que los que mueven las palancas de la intención. Los individuos quedarían así rebajados a puntos que constituyen una curva sin que su existencia como puntos les permita conocer la forma de la que forman parte.

La opacidad de las relaciones sociales no tiene que ver con la multiplicidad de ocasiones en que una relación nos es desconocida, es incluso ocultada intencionalmente, como los amantes que en público se muestran indiferentes, o la empresa que esconde sus relaciones de propiedad con otras empresas para no ser acusada de monopolio. Pero aquello que se oculta es a causa de que se puede ocultar, precisamente porque se puede ver y escrutar públicamente bajo las condiciones apropiadas.

Si rechazamos el mito de la caverna como una explicación del poder del narrador, del filósofo, del novelista, del científico social, para mostrarnos una realidad que nos estaría vedada como seres comunes, al hacer balance de nuestras capacidades y adquirir conciencia inmediata de nuestras limitaciones, en ese punto en el que contactan el saber la limitación de ellos y la

limitación nuestra, reparamos no sin sorpresa en la importancia que tienen, que siempre tuvieron y que no habíamos concedido a los relatos que tantas veces contribuyeron a iluminarnos acerca de lo que ocurre. Descubrimos que al final estamos necesitados de relatos, de imaginaciones ajenas y propias, de esos cuentos que temíamos que nos durmieran y que ahora buscamos al notar nuestras carencias, y que los necesitamos como necesitamos de los otros para completar lo que de otro modo seríamos incapaces de alcanzar, de conocer. Bien es cierto que ahora estamos seguros de acudir a ellos en un plano de igualdad cognoscitiva, como la parte que son de nuestro estar en las circunstancias y habérmolas con ellas.

Los relatos, los libros, las películas, todo aquello que nos transporta a otro lugar en ningún lugar, tienen una fuerza que que no alcanzan a lograr los poderes de los poderosos. Como dice el escritor surafricano André Brink, en cita de su compatriota J.M. Coetzee, “un libro no puede empezar a luchar con una espada en la batalla. Es más, si el libro gana al final es porque el escritor rehúsa emplear las mismas armas que su oponente... La respuesta del escritor se encuentra en primer lugar en la calidad de su obra”². Son especie de andamios en los que nos apoyamos para entender y transformar la realidad. Pero los mismos andamios son también parte de la realidad en la que estamos y que nos es ajena en cierto grado. Nos situamos ante los relatos como ante otras formas de conocimiento que, a su modo, también nos muestran la realidad, aunque no se nos oculte que también, por el hecho de su existencia como parte de la realidad, a veces nos velan el último sentido de su

² Cit. en Coetzee, J.M. (1996) *The Politics of Dissent: André Brink*, en *Giving Offense. Essays on Censorship*, Chicago, Chicago University Press.

propio significado. En la medida que conocemos a través de ellos hay una zona de la realidad, la que ellos ocupan, que se vuelve nebulosa. El descubrimiento del poder y la limitación de los relatos los lleva al mismo terreno de igualdad tolerante en que ya hemos puesto a la ciencia, a la ciencia social en nuestro caso, y a la filosofía.

Y así llegamos a lo que será nuestro último punto de interés, pues las narraciones no son sólo las ajenas que nos son dadas por la cultura. También son narraciones los caminos por los que se configuran las señas de identidad de las personas, las sendas reflexivas por las que transita nuestra conciencia de ser agentes. Si la identidad es algo que sobreviene a nuestras continuas prácticas de reconstruir en el pensamiento lo que nos ha pasado, a nuestras prácticas de rumiar la existencia y de hacerlo con la virtud de que el resultado sea un relato coherente, entonces el modo en el que construyamos ese relato, la habilidad que tengamos para dotarle de solidez y amplitud en medio de un confuso medio de relaciones afectará de modo sustancial a nuestra propia identidad. En el relato de nuestra propia vida, la voz del narrador, la primera persona, tan sólo es una parte de la historia. Otras voces son las que reconocen al narrador, las que le hacen convertirse en persona al ser escuchado, entendido, aceptado y respondido. Otras voces externas, pero también otros yoes de los tiempos pasados y futuros con los que establecemos un interminable diálogo en una larga conversación o en un largo camino que resulta ser, al final, nuestra propia identidad, el relato final que nos constituye. Y, como ocurre en los relatos, hay voces que se escuchan y hay voces inaudibles, seres que pasan su existencia en un silencio absoluto. Quién y cómo habla en cada momento es un indicio de

quién y cómo detenta una cierta autoridad. Mas seríamos irresponsables culturales si pensásemos y así lo predicásemos que todo es texto, que no queda más que la realidad del relato. Precisamente porque el relato, el nuestro propio, tiene lugar en circunstancias que nos son ajenas, a veces, siempre, la autoridad puede no ser lo que parece, puede ser no más que una máscara de un poder que queda velado en el texto y que sólo cuando observamos la realidad podemos desentrañar.

El tema central del trabajo tiene que ver con esta constelación de problemas: las dificultades para entender el ámbito social, las dificultades para construir adecuadamente las voces en un relato, las dificultades para construir una identidad bajo formas de conflicto, de no reconocimiento.

LAS RELACIONES SOCIALES SON DIFÍCILES DE ENTENDER

La malcomprensión de las relaciones sociales es sobre todo una mala comprensión de lo que ocurre, es un estar en la historia como paciente sin estarlo como agente. Pongámonos en el caso más extremo, cuando llegamos a una cultura ajena, con otro lenguaje y otros modos de vida completamente diferentes. Quizá ni siquiera haya que situarse en los extremos de lo que ha sido denominado traducción radical, ámbito en el que ya no existen hilos conductores a la subjetividad de los otros más allá que la pura observación. Basta con que la cultura sea razonablemente ajena. En esos casos, que por otra parte nos son familiares por las experiencias viajeras, nos encontramos desvalidos. Nuestras reacciones son torpes. Lo son a los ojos de los otros y lo son a los nuestros. Estamos allí, pero estamos excluidos de lo que ocurre, principalmente porque no sabemos lo que ocurre.

Podríamos haber partido de una situación originaria en la que ya nos situásemos como individuos socializados, insertos en sistemas complejos de prácticas, en los que construiríamos nuestra identidad reconociéndonos y siendo reconocidos como agentes bajo los distintos roles en los que nos situamos cuando estamos embarcados en las prácticas. Muchas filosofías de origen wittgensteiniano, también algunas de espíritu kantiano como la de J. Rawls, parten de la constatación de que empezamos a reflexionar en y desde prácticas en las que estamos insertos y de las que no podemos desprendernos. Es cierto, esta es nuestra situación. Pero no es una situación que impida pensar a modo de contrafactual en existencias extrañadas, ajenas a las prácticas, de la que en el mejor de los casos esos seres serían observadores y en otros simplemente outsiders, excluidos. Y me atrevo a decir que tampoco es irracional pensar en que en el camino en que se convierte nuestra búsqueda de identidad, no son pocas las situaciones ni poco importantes en que tenemos la sensación de que esa es nuestra forma de existencia. Nos sentimos ajenos porque las prácticas en las que nos involucramos de pronto se han vuelto ajenas, han roto su encanto como la calabaza de Cenicienta porque hemos llegado a una hora oscura.

Hay dos razones para pensar en estos términos. La primera se debe a lo productivo que ha sido este modo de pensar en otras regiones muy afines de la filosofía, como la semántica y la teoría de la acción. Es, como sabemos, el recurso que empleó con profusión W.V. Quine y que llevó a un grado de excelencia Donald Davidson. El pensar en condiciones de distancia puede ser criticado por muchos motivos como un recurso ficticio, mucho más aún que los mecanismos kantianos de ponerse en

el lugar de todos los hombres y otros de similar jaez filosófica. Pero no puede negarse que nos enfrenta como ningún otro recurso argumentativo a nuestra propia fragilidad como seres cognoscentes, como viajeros en las nieblas de la historia en las que tratamos de adivinar las sendas por las que caminamos. En situaciones de interpretación radical, lo que importa no es la situación en sí sino las capacidades con que nos enfrentamos a ella, los apoyos de los que disponemos para introducir orden conceptual en esa situación. Que yo sepa, el recurso a la interpretación radical no ha sido empleado con naturalidad en el terreno de las relaciones sociales, y sin embargo creo que nos permite acercarnos tanto a las conquistas teóricas de las ciencias sociales, como son la noción de equilibrio o rol, como, y eso es lo que me importa por el momento, a los límites del conocimiento de lo social. La segunda razón es de índole completamente distinta. Se trata de la dificultad que tenemos de orden moral para ponernos en el lugar de la víctima o del desaventajado, en el orden social, o, en el caso de serlo nosotros, de las dificultades que tenemos para hacer un juicio diagnóstico acertado de lo que ocurre. Pues nuestro conocimiento social está hecho mayoritariamente de recursos heurísticos, de prototipos que aplicamos para evitarnos el trabajo de calcular. Pero estos mismos atajos, que tan bien han sido descritos por los psicólogos que se han ocupado de los sesgos en el pensamiento probabilístico, muestran una debilidad aún mayor cuando son llamados en situaciones de grave desigualdad. La aplicación de prototipos en tales situaciones puede contribuir a encenagar y estropear aún más la situación de lo que ya está. Y es en aquellas situaciones en las que más necesitaríamos la lucidez y el conocimiento eficiente, que nos es negado y nos envía

a una situación de alejamiento distante de lo que está realmente ocurriendo. Es en estas situaciones en las que precisamente necesitamos más de la elaboración conceptual, del juicio moral para hacernos cargo de lo que ocurre.

En “La conquista vista por los aztecas”, Tzvetan Todorov recapacita sobre los relatos de la derrota azteca y los confronta con nuestra lectura de aquella derrota como un caso de interpretación radical de un suceso que él mismo fue un terrible ejercicio de interpretación radical (y confrontación) entre dos culturas:

“El lector de hoy en día habría podido pensar que la causa de la derrota de Moctezuma estaba en lo que le distinguía de los españoles: su fatalismo, la lentitud de su adaptación, la incapacidad de improvisar y tomar iniciativas personales. Los relatos indios dan la respuesta contraria: precisamente aquello que le aproxima a los españoles es el motivo de su perdición: su falta de fatalismo, su deseo de actuar fuera de los códigos establecidos. Así, al sostener la culpabilidad de su propio emperador, los relatos niegan de hecho la nueva ideología que traen los españoles. Su misma existencia se convierte en un acto de oposición a la conquista – ya no militar sino espiritual – que México sufre. Moctezuma ha sido castigado por haber faltado al espíritu tradicional indio que los relatos, ellos, afirman bien alto. Dar un sentido a la conquista-derrota es, al mismo tiempo, superarla” (Todorov, 1993 pg 59)³

Se apoya Todorov en fragmentos del Códice de Florencia y otros documentos contemporáneos a la conquista en los que autores indios contemporáneos dan su versión del hecho de la derrota de Moctezuma y de sus dudas acerca de cómo com-

³ Todorov, Tzvetan. (1993) “La conquista vista por los aztecas”, en *Las morales de la historia*, Barcelona, Paidós

portarse ante los españoles. La tesis de Todorov es que aquellos sucesos son un ejemplo claro de lo que los filósofos han considerado simplemente como un ejercicio contrafactual, la interpretación radical entre dos culturas sin contacto. Nos remite así a un lugar donde las ciencias sociales y la misma teoría de la acción dejan al descubierto sus fundamentos. En estos contextos, los agentes se encuentran desnudos de todos los compromisos que constituyen su cultura, incluido el lenguaje, y se enfrentan ante el otro (agente y cultura) sin otras armas que su capacidad para dar sentido a las acciones de seres que han de ser pensados como semejantes o ante los que se fracasará en la interpretación. Moctezuma ante Cortés: sus solos recursos para entender a un ser ajeno y extraño son las acciones que realiza, la común situación y la memoria de los recursos culturales de su pueblo. “Moctezuma se preguntaba cómo podría saber quiénes eran aquellas gentes y de donde venían. Decidió hacer buscar a través de todos los medios a su disposición indios ancianos que podrían hacérselo saber, dentro del secreto más grande”⁴. Al final de una larga búsqueda, en una antigua pintura, unos seres montan águilas y su apariencia recuerda a la de los conquistadores. Se muestra afligido pero tranquilo: el suceso ya fue predicho. Para Moctezuma, el recurso al eterno retorno es el modo en el que funciona el principio que permite despejar la incógnita de los otros. Acciones, situación de la acción y un principio general de uniformidad que permite contemplar al otro bajo como alguien similar, aunque en este caso sea para corroborar sus malignas intenciones. La búsqueda de una interpretación plausible de la naturaleza de esos seres en parte le confirma y en parte le hace dudar de que esa gente

⁴ Cit. En Todorov, 1993, pg.45

sean los dioses que afirman las profecías pero que refutan sus crueles acciones. Como sabemos por la historia, ese tiempo de duda fue fatal para los intereses de su pueblo, pero fundamenta su racionalidad interpretativa. Los relatos de sus coetáneos, bajo su comprensible acusación, nos hablan de los dilemas intemporales de los poderosos.

Tomando como base este esquema de lo que sería una superficial descripción de nuestra racionalidad limitada, nos encontraríamos ante varias razones que explican las dificultades que tenemos para entender los hechos sociales:

La primera es lo que podríamos calificar como el problema del reconocimiento. Es el problema de anclar un suceso a cierta clase, la que nos permite categorizarlo o conceptualizarlo, cuando lo que tenemos es una descripción, una presentación o una historia rashomoniana del suceso. ¿Es esto acoso sexual o conducta impropia? J.M. Coetzee, en *Desgracia*, presenta a un profesor de literatura en su madurez que es seducido por la belleza de una joven alumna con la que mantiene relaciones sexuales basándose en su poder como profesor de aquélla. Nuestro personaje es acusado por la víctima, sometido a un consejo académico y expulsado de la universidad debido a que, sin sentirse culpable en el fondo, admite su completa culpabilidad sin eximentes ante la comisión a la que no deja ninguna salida más o menos corporativa. ¿Sabemos calificar este acto? Coetzee nos muestra en la novela las narraciones del profesor, las de los miembros del consejo, las del padre, las de la hija del profesor, a quien le cuenta el hecho, y... el silencio de la víctima, que no es resuelto en ningún momento a lo largo del relato. El hecho de que Coetzee elija el camino de mostrar ese entrecruzamiento de calificaciones y silencios nos habla de las difi-

cultades de juicio de casos similares, donde la repugnancia que nos produce el hecho, una vez calificado como tal, se enfrenta a nuestro deseo prudente de describir la situación con la suficiente complejidad como para que el reconocimiento sea un caso de la mejor explicación, y no una reacción visceral de rechazo.

La segunda dificultad se refiere a la opacidad de las relaciones sociales. Empleo aquí el término opacidad en el sentido técnico en el que Quine hablaba de la opacidad de la referencia, para referirse a cómo nuestras descripciones subdeterminan siempre la referencia, por el hecho de que no sólo dependen de sus relaciones con la referencia misma, sino también de las relaciones con otras descripciones, que están presentes como tales relaciones en acto mismo de la referición o del reconocimiento de la referencia, y que entendemos con la conocida idea del holismo de la confirmación y del holismo del significado. En el mismo sentido, las relaciones sociales sufren de un defecto de computación que excede lo que podría calificarse como la complejidad de hechos de una relación social. El problema computacional de la complejidad de las relaciones sociales ha sido confrontado por antropólogos evolucionistas como Richard Dunbar, quien observa que computar las relaciones existentes en un grupo es una tarea que exige un considerable esfuerzo y un gasto energético asociado no menos considerable. De ahí, concluye Dunbar, que quepa ordenar los cerebros animales (y el humano) por su capacidad para estos cómputos. Se atreve incluso Dunbar a conjeturar que el cerebro humano no sería capaz de habérselas con las relaciones existentes en grupos mayores de cien o ciento cincuenta ejemplares de su propia especie, lo que explicaría el hecho de que la gente se mueva

siempre en círculos sociales no mayores en general de esos números, dentro de los cuales el cerebro prodría señalar relevancias y prominencias, pero más allá de los cuales el cerebro se mostraría arrastrado por la complejidad. En un espíritu semejante, el antropólogo Alan Fiske conjeturó que nuestro cerebro computaría todas las relaciones sociales de acuerdo a cuatro y a sólo cuatro esquemas de relación: relaciones de jerarquía, relaciones de equidad, relaciones de movilización en bien del grupo y relaciones de reciprocidad igualitaria. Fiske consideraba que todas las relaciones caen bajo una u otra de estas clases no importa lo dispares que sean sus características. No vamos a juzgar aquí las ventajas de estas dos propuestas, sino su ejemplaridad como formas de enfrentarse por la vía de la constitución evolutiva a lo que nuestros autores, originales en esto, reconocen como la extraordinaria opacidad de las descripciones.

Las relaciones sociales están hechas básicamente de cesiones de autoridad⁵ por parte de los individuos. Son cesiones recíprocas, de muchos a uno, de muchos a muchos (por ejemplo cuando se realiza algo así como un patrón o norma de conducta) etc., pero siempre son constricciones sobre las posibles decisiones que uno podría tomar en el ejercicio de su agencia. Estas cesiones de autoridad son las que constituyen la trama del poder. Pueden ser voluntarias y conscientes o involuntarias (conscientes o no). Cuando estas cesiones de poder y autoridad se prolongan en el tiempo o se encapsulan en forma de disposiciones de conducta o de disposiciones a ceder autoridad, nos encontramos ante un lazo social que existe mientras se preservan tales disposiciones. La materia de la que están

⁵ *Coleman*

hechos estos lazos sociales y estas disposiciones a la cesión de autoridad es la misma de la que están hechas las emociones: el miedo y el amor, la envidia, el deseo y la esperanza conforman las bases materiales de los lazos sociales. No sólo emociones, claro, o mejor dicho, no sólo en tanto que las emociones contienen ellas mismas elementos cognitivos o bien interactúan con los planes de acción sesgándolos mediante marcas emocionales que se asocian a cada una de las conductas o expectativas reflejadas en la memoria. Después, secundariamente, los lazos sociales se elaboran en términos de normas y de razonamientos y se reconocen conceptualmente como tales lazos, cuando reciben un nombre y pasan a ser de dominio público.

Ahora podemos entender mejor la opacidad de las relaciones sociales. Expuesto en los términos oscuros de la jerga filosófica es una opacidad derivada de la opacidad mental que produce la descripción en tercera persona. Expuesto en roman paladino, es la dificultad que tenemos para entender los lazos que atan a otros porque somos incapaces de entender sus mentes. Como cuando no nos explicamos por qué esa amiga aguanta al imbécil con el que vive y que le hace la vida imposible, o por qué esos padres son incapaces de dar sentido ya a lo que ocurre con esos seres adolescentes que de pronto les han crecido en el piso y se han hecho dueños del espacio y del tiempo. Pues una disposición a ceder autoridad podría estar conformada, en principio por muy diferentes mecanismos, de forma que constituirían relaciones completamente diferentes. Pues no es lo mismo la relación de dependencia de una mujer con sus hijos a los que ama que con un marido brutal al que teme, aunque desde fuera pudieran ser descritas ambas como similares relaciones de dependencia. En muchas de las situaciones de nues-

tra existencia se nos escapan las relaciones sociales porque se nos escapan las mentes de los otros, no alcanzamos a entender o a imaginar por qué se han comportado como lo han hecho ni qué expectativas sobre el mundo pudieron tener aquéllos cuya conducta nos asusta o nos provoca. Al notar la opacidad de lo social reparamos en que la historia se vuelve resistente a ser contada, que los caminos se separan como en el jardín de los senderos que se bifurcan y nos cuesta encontrar una senda que racionalice lo que pasa.

Estamos en la historia, pero no somos capaces de elaborar-la porque no compartimos las historias de quienes están en ella, nos es ajena la Historia, como conjunto de narraciones⁶. Estamos en un territorio en el que solamente queda la imaginación, hacer historias sobre la precaria base de lo que observamos en los otros. Al considerar el triángulo de la historia —el lugar en el que estamos—, la Historia —la elaboración consciente y colectiva, pública y oficial, de lo que ocurre— y las historias —el ejercicio de la imaginación especulativa sin la ataduras exigentes de la verosimilitud, sino las mucho más libres ataduras de la propia elaboración (del “texto”, si queremos usar un término tan posmoderno)— nos situamos en un espacio rico y productivo en el que discurre nuestra existencia como sujetos en el mundo, más aún, un espacio en el que nos constituimos como

⁶ *Ha sido Antonio Gómez Ramos, (2003) (Reivindicación del centauro, Barcelona, Akal) quien me ha despertado la conciencia de estas distancias en las narraciones y la historia. Obsérvese la lucidez de este texto: “Hace falta, pues, tanta historia como se le deba en justicia al pasado en su persistencia; toda la necesaria para hacer ver que el pasado no es definitivo, que puede ser cambiando, porque tiene aún rostros inéditos por mostrar. Sólo que esta apertura, en ningún caso “pacífica” sino polémica, de confrontación (...) esta apertura inscrita en la plasticidad del pasado, la pregunta por lo no contable —¿cuánta historia?— en la pregunta por lo no contable: ¿cuántas historias?” (pg.38)*

sujetos agentes e interpretantes de lo que ocurre. Un espacio, también hay que decirlo, atravesado de tensiones, pues ninguno de los tres ámbitos es una copia o reflejo del otro, sino un lugar de intersecciones a veces conformadas como rechazos y negaciones, y a veces como interpretaciones, en otros casos como meras realidades en las que vivimos.

Al remontarnos a esta situación interpretativa distante, que no originaria, adquiere un nuevo sentido el triángulo de la historia, la Historia y las historias. Pues cada uno de estos ámbitos refiere a una situación de extrañeza y distancia. La primera es la que tenemos con la propia historia en la que nos cabe existir: vivimos en ella y nos hacemos partícipes de su curso, al tiempo que tenemos una persistente sensación de ignorancia, de que el curso de la historia se nos escapa sin entender lo que ocurre y sin entender lo que ha ocurrido. En algunos casos notables como el que fue para tantos el atentado contra las Torres Gemelas del 11 de septiembre del 2001, muchos observábamos pasmados aquellas terribles imágenes, repetidas día tras día en las pantallas, sabiendo a la vez que estaba pasando algo muy importante e ignorando qué era. La segunda extrañeza tiene que ver con la multiplicidad de historias con las que describimos lo real. Es esa extrañeza con la que uno se identifica al ver la película *Rashomon* de Akira Kurosawa, en la que una violación y una muerte son descritas de forma inconsistente por cada uno de los personajes, la mujer, el marido, el bandido que comete los crímenes, el testigo de los hechos. Las narraciones son inconsistentes, y sin embargo nos dejan con la sospecha de su verosimilitud, de que quizá todos mientan. No es una extrañeza que debemos

explicar como resultado de un antirrealismo ingenuo, que, por otra parte tanto ha proliferado en las versiones postmodernas del problema, sino de las dificultades para hacernos cargo de los múltiples relatos, en los que nos sentimos reconocidos en parte y en parte ajenos y críticos, de nuestro deseo de estar en todos ellos, aunque algunos nos son inaccesibles, como lo son los relatos de las víctimas, que, como J.M. Coetzee nos muestra en sus novelas, son silenciosos o ininteligibles. La tercera extrañeza nace del desacoplamiento entre la imaginación narrativa y los otros dos ámbitos de la historia y la Historia. Si en cierta forma es un problema de narración, el problema de la referencia de los relatos ficticios, es sobre todo un problema más profundo que pertenece a las características peculiares de nuestra imaginación. La imaginación, que se constituye en los primeros momentos de formación de nuestra mente simbólica, cuando el niño desacopla las propiedades físicas e instrumentales de los objetos y juega a que la escoba es un caballo, aunque bien sabe él que no lo es, y sin embargo el caballo en el que monta es para él tan importante si no tan real como la escoba que sostiene. Es la extrañeza de nuestras construcciones imaginarias, en las que buscamos como niños claves para entender lo real cuando sabemos muy bien que no son sino productos de nuestro situarnos en realidades ficticias. Es una extrañeza radical sobre nuestros propios recursos argumentales, que no nos despeja ninguna teoría de la metáfora, ni siguiera aquellas que nos señalan las virtudes cognitivas de la metáfora, y que no hacen otra cosa sino darle otro nombre a la extrañeza que sentimos. ¿Cómo podemos aprender de lo que imaginamos?

LA EXPLICACIÓN DE LO QUE OCURRE Y EL LUGAR DEL OTRO

Ante los hechos que nos sorprenden o preocupan reaccionamos con la inspección metódica de lo que pasa. Científicos o legos, nos aproximamos a las situaciones particulares intentando buscar la mejor explicación que nos sea accesible. Cuando tiene éxito, esta búsqueda se convierte en un argumento justificatorio de lo que hemos encontrado. La búsqueda consiste en lo que desde Peirce denominamos razonamiento por abducción, y la justificación o legitimación de nuestro hallazgo en un “argumento a la mejor explicación”. Ambas formas de elaboración de los datos están profundamente relacionadas por una misma lógica compasiva con nuestras limitaciones cognitivas. Ambas son parte de un modo cercano de pensar, el que nos permite encontrar claves en la complejidad mediante un orden que no surge de la aplicación externa de plantillas o esquemas, sino del propio configurarse los datos dispersos de los que partimos.

De modo esquemático, el razonamiento abductivo aplicado a los contextos sociales seguiría estos pasos:

1. Comenzamos con el enunciado de un hecho social complejo, un hecho que tiene lugar como resultado de una situación en la que obran los más heterogéneos factores, pertenecientes a diferentes niveles de constitución de la realidad: los personales, los sociales, el mundo físico, los objetos y artefactos.
2. Repararnos en que el hecho quedaría explicado (comprendido, categorizado, etc.) en la situación particular si fuese un caso en el que ocurriera un mecanismo de relaciones sociales determinado. Aquí aparecerían ya con-

ceptos con los que damos nombre a lo que ocurre: holocausto, injusticia, maltrato, violencia..

3. En este mecanismo opera un desequilibrio entre la autoridad (o asimetría asentida) y el poder. Nos encontramos ante un caso de indefensión con resultados inaceptables o repugnantes, que rechazaríamos para cualquiera.
4. El haber categorizado de este modo el hecho ilumina el propio hecho, por lo que consideramos que es una buena razón para calificarlo de este modo.

El que podamos aplicar un esquema como el anterior (que podría haber sido expuesto en términos más abstractos y más reconocibles como argumento lógico) es el resultado de un logro que hemos alcanzado al atravesar la niebla que envuelve a los contenidos sociales relevantes implicados en la explicación del hecho señalado, el logro de conceptualizar y percibir el hecho como un hecho de tal o cual naturaleza. El que, más allá de este primer logro, lleguemos a aceptar el razonamiento como válido depende de que hayamos comprobado que, efectivamente, es la más plausible, la mejor de las explicaciones disponibles. Que ninguna otra puede comprender mejor lo que ocurre.

Para remontar estas dificultades, el esquema de razonamiento abductivo en situaciones de distancia y de descripción en tercera persona echa mano de recursos que no son computacionalmente complejos, no pueden serlo si tienen que ser acogidos en nuestras capacidades naturales. Son recursos de órdenes distintos y naturaleza heterogénea: prototipos, disposiciones emocionales que activan el reconocimiento de normas (el sentido de la justicia, por ejemplo, la reacción que nos lleva a exclamar ¡no es justo!, cuando observamos una violación injustificada de la reciprocidad, proyecciones sobre situaciones

imaginadas que se activan automáticamente ante una situación actual. En el razonamiento abductivo se enredan la imaginación, las reacciones perceptivas y emocionales y las categorías y prototipos. Más abajo, incluso, la propia representación de los hechos sociales manifiesta trayectorias que configuran la identidad del sujeto interpretante, trayectorias que han llegado a constituir los armazones de la personalidad del observador, razón por la cual una interpretación de un hecho es un acto informativo doble, sobre el hecho y sobre el observador.

El orden de los recursos que nos permite enfrentarnos a la comprensión de los hechos sociales se establece por una mezcla de contingencias históricas y hechos constitutivos. Los interesantes son estos últimos. Son hechos que igualan en las capacidades y que nos hacen similarmente sabios y parecidamente miopes ante las situaciones sociales. La razón es, claro, que somos una especie naturalmente social y que nos desarrollamos como seres socializados. Nuestra mente evolucionó en un medio social y se desarrolla naturalmente para entender y manejar las relaciones sociales. Se activan mecanismos de interpretación que no son voluntarios y apenas están dirigidos por la naturaleza de la realidad: todas las culturas tienden a las explicaciones animísticas, todos adscribimos deseos y creencias a los animales que nos acompañan, muchos nos emocionamos y lloramos en el cine o leyendo novelas que sabemos ficticias, todos reaccionamos adecuadamente a conductas rituales como la sonrisa de la dependienta que nadie interpretamos en nuestro sano juicio como una demostración de atracción por nuestra persona. La perspectiva de las prácticas sociales wittgensteiniana parte de la constatación de estas generalidades como constitutiva de nuestras prácticas, pero, si es cierto

que esta es la forma en la que resolvemos las tareas explicativas cercanas, cuando nos situamos en las condiciones de distancia en la que proponemos nuestro problema, acudir a esta solución no es resolver el problema, sino renombrarlo. Pues cualquier relación social que fracase en ser atrapada por estos mecanismos se convertiría en una relación metafísicamente inaccesible, un trasunto nuevo de la metáfora cavernícola.

El razonamiento abductivo aplicado al terreno de la interpretación de la conducta humana deja de ser un mero mecanismo formal y se convierte en un mecanismo de aplicación de un cierto modo de interpretar la conducta que coincide con la imagen manifiesta que tenemos de lo intencional. El mecanismo abductivo, en otras palabras, se convierte en un mecanismo de simulación. La simulación de las situaciones sociales, de la mente de los otros, es nuestra más importante habilidad. Fue el punto final de la evolución de un creciente desacoplamiento de los estados mentales respecto a la realidad. En un cierto momento de complejidad se convirtió en la capacidad para desacoplarse de la propia mirada subjetiva y entender otra mente en una situación similar.

Hay relaciones de dependencia y poder sin necesidad de un mecanismo de simulación. De hecho, los animales sociales establecen vínculos de amistad, jerarquía y reciprocidad sin que sus mentes sean sensibles al contenido de los estados mentales de los otros. Las relaciones sociales de los animales se sostienen sobre una base puramente emocional. En nuestra especie, las relaciones sociales conllevan una buena carga de razonamiento y elaboración de la que forma parte sustancial las expectativas sobre otros y las expectativas sobre las expectativas de otros. Una gran parte de nuestra conducta está motivada

porque los otros, la otra persona que nos importa, espera que nos comportemos de una cierta forma. En las formas más malignas de daño, es la intención de hacerlo lo que está implicado en la conducta. Es, pues, un producto de la simulación. Y cuando esta falta el lazo social queda oscurecido, se tiene sin saber que se tiene. El niño percibe cercana a su mamá, pero no percibe el vínculo del apego, que solamente es descubierto, al menos en forma larvada, en alguna situación de extrañamiento, cuando es despertado al dolor mutuo de la separación. La falta de los amigos y los seres queridos a los que nos habíamos acostumbrado es la ocasión que nos lleva a desvelar los fortísimos lazos que nos ataban y que, sin embargo, no percibíamos en la cotidianidad. Es entonces cuando nos ponemos en lugar del otro, cuando tratamos de explicar lo que estaba pasando y nuestros mecanismos de razonamiento desacoplan las trayectorias del pasado y concluyen en que sí, había un vínculo de dependencia que no habíamos notado antes.

El mecanismo de simulación nos hace iguales en la forma de razonar sobre la conducta de los otros. Al simular su conducta es cuando captamos que algo pasa, que sus acciones están ligadas a algo, a alguien, a una norma. Somos espectacularmente discriminativos para captar las relaciones entre personas en distancias cortas y grupos pequeños. Richard Dunbar conjetura que el cotilleo en grupos pequeños y comunidades fue uno de los orígenes de la mente simbólica humana. En cualquier caso sabemos que es una actividad universal y una actividad absorbente en el periodo adolescente: son formas de aprendizaje social. Las dispersiones sobre las expectativas que produce la simulación nos señala que hay vínculos de autoridad, de reciprocidad o de afecto. La simulación es nues-

tro mecanismo de cómputo. No es un cómputo consciente, claro. Dejamos que sean nuestras tripas las que calculen por nosotros, y por eso hablamos de personas más o menos sensibles, más o menos listas en las relaciones sociales.

La simulación puede desacoplarse de individuos particulares y simular mentes ficticias. Es nuestra capacidad imaginativa que, cuando se perfecciona y hace artesanía permite narraciones consistentes de personajes inventados, que generan una propia lógica de comportamiento que casi nos permite predecir su conducta. Podemos preguntarnos por qué haría Madame de Bovary en ciertas situaciones, o por la piedad de la Regenta. Son personajes consistentes, hechos de una forma suprema de simulación que se atiene a largas trayectorias. Es difícil realizar esas formas de simulación, como también lo es tocar el violín, por eso admiramos a quienes han adquirido esa excelencia en la capacidad de simulación.

Una forma desacoplada de simulación que, sin embargo, es accesible a todos es la que nos permite ponernos en lugar de cualquiera, de ninguna persona en particular, en situaciones diferentes. Esta es la forma en la que se produce el razonamiento moral: ¿qué haría yo en esta situación? Es la forma que nos permite, más allá, construir una personalidad propia que se preserva a través de las contingencias de la vida. Los planes, motivaciones y fines superiores que nos exigen cierta autenticidad se sostienen también sobre un mecanismo de simulación mental de uno mismo, pero ya un “uno mismo” abstracto, en el futuro o en el pasado. Como sabemos, fue Kant el que instaló esta forma de razonamiento como sustrato de la autonomía y libertad humana. No sabía Kant hasta qué punto es el mecanismo que nos hace humanos, es la diferencia específica de nuestra

mente. No podemos simular ningún lugar, lo que hacemos al simular “cualquier persona” es algo así como suspender las relaciones con la realidad de ciertos rasgos de nuestra personalidad y proyectarlos bajo condiciones extrañas, la de no estar insertados en otros rasgos que nos constituyen. Es, por ejemplo, lo que uno hace cuando se pregunta, si fuera una mujer (o un varón, según el caso), ¿qué haría en una situación cómo ésta? Claramente uno no puede proyectar sobre ese contrafáctico más que algunos rasgos. Su simulación es siempre una simulación suspendida, sometida a las constricciones que han sido formuladas en el enunciado condicional. Pero eso no quiere decir que uno no proyecte experiencias en primera persona sobre esas situaciones posibles. De hecho la simulación en estas condiciones abstractas es muy similar a la simulación que realiza un novelista cuando construye un personaje y se somete a las constricciones que el mismo se da: es mujer, de clase alta, casada, etc. Cuando proyectamos nuestra personalidad en situaciones abstractas hacemos lo mismo salvo que liberamos a nuestro yo de las constricciones de nuestras trayectorias personales. Por eso el resultado comparte en su producción elementos propios, idiosincrásicos, personales, con elementos generales, que podrían aplicarse a cualquier persona.

Quizá muchos se descubran escépticos respecto a nuestra construcción del razonamiento generalizador. Les propondría como ejercicio la generalización de una norma de acción a situaciones abstractas como la de ser un niño de cuatro años. Claramente no se puede, dirán que no es posible. No se me ocurre mejor respuesta que la que le daría un niño de cuatro años: una secuencia indeterminada de preguntas ¿por qué no? Y tras una gimnasia mental como la que le proponemos quizá

entienda mejor por qué nuestras capacidades de generalización, de ponerse en el lugar del otro, están en parte limitadas por la capacidad de proyectar nuestros propios rasgos y en parte liberadas por la capacidad imaginativa de construir con ellos situaciones y personajes completamente diferentes.

El razonamiento que nos conduce a la interpretación de los hechos sociales está hecho, pues, de nuestras capacidades de simulación que se aplican en un esquema inductivo en el que un hecho cobra sentido cuando es producido como resultado de una simulación de la situación. Es entonces cuando el hecho es entendido como un hecho producto de una situación “social”, es decir, como producto de un vínculo que caracteriza la diferencia de esa acción particular en ese contexto específico. Es mucho más complicado observar la presencia de conceptos normativos en condiciones de distancia cultural. Los antropólogos saben muy bien de las dificultades que tiene la explicación de las conductas rituales, de los tabúes. El propio Wittgenstein, el más optimista respecto a los juegos de lenguaje y las formas de vida, estaba familiarizado con la antropología, al menos en la versión de la La rama dorada. Hay que simular la conducta generalizada de los grupos y sospechar que hay un elemento colectivo de cesión de autoridad a algo: un objeto, un territorio, un tiempo, una imagen.

El siguiente paso es construir esta capacidad de razonamiento simulador dentro de una existencia ya plena de relaciones sociales que atraviesan los propios contenidos que se hacen presentes o activos en la simulación. Esta existencia tiene un aspecto limitador, como todas las prácticas sociales, y un aspecto liberador, el de permitir alcanzar algunas metas que serían imposibles sin los lazos sociales. Vigotsky señaló la im-

portancia de un territorio de desarrollo próximo en el que los agentes (los niños en particular, pues su interés entonces era el de explicar algunos logros como el del lenguaje) consiguen logros que sin la existencia de otros que corrigieran inteligentemente los fallos propios serían inalcanzables. La idea de un medio inteligente hay que añadirla a nuestra primera intuición de la distancia como marco para pensar lo social. La idea es que contamos con individuos que son autónomos sólo en la medida en que han tenido suerte de existir en un tiempo y circunstancia en los que la autonomía cuenta como un valor intrínseco. En este territorio que no es el mundo físico sino un tipo particular de realidad social, aquélla que responde a las acciones propias, que es “responsiva” inteligente y emotivamente, es el territorio en que se configura la identidad como resultado de una cierta forma de sabiduría, el saber hacerse cargo de los propios relatos, el darle sentido a través de un razonamiento adecuado a nuestros ponernos en muchos lugares, en las voces de los otros, también de los otros que fuimos o seremos.

EXPLORANDO LA ISLA DE ROBINSON CRUSOE O LA RECONSTITUCIÓN DE LA SENSIBILIDAD

Bernard Williams dedica su último libro (publicado pocos meses antes de su lamentada muerte) *Truth and Truthfulness* a cómo el no darle valor intrínseco a lo que realmente ocurre, a la realidad en un sentido fuerte, nos lleva a una no distinción entre la autoridad y poder. Comienza el libro con la referencia a un personaje de una obra de teatro en la que una discípula que ha sido frustrada por la respuesta de su maestro, le dice que para ella el antiguo maestro se ha convertido de pronto en alguien

lleno de poder pero absolutamente falto de autoridad. El poder es el lazo que descubrimos en el otro cuando no responde adecuadamente, cuando en vez de razones enseña tan sólo amenazas, desprecio, insensibilidad a la verdad, hipocresía. Sin la sinceridad de los que nos rodean la confianza de la que están hechas todas las relaciones sociales se fractura y deja en su lugar al poder desnudo a un desequilibrio básico en el que los sujetos no son tratados como fines sino como cosas que pueden ser moldeadas, trasladadas usando ciertas fuerzas oscuras como el miedo, la materia de la que está hecha el poder.

En la zona de desarrollo próximo los lazos que constituyen el marco de la existencia de los individuos son lazos que pueden ser calificados como lazos de autoridad o lazos de poder. Todo lazo social implica una pérdida de control de la realidad que a cada uno le es conferido en un sentido primigenio, en el sentido de que las trayectorias futuras están configuradas, en ausencia de otras constricciones por los deseos, fines y motivaciones personales. Pero la existencia de los otros distorsiona y cambia esas trayectorias para bien o para mal. Para bien, en el sentido que pensó Vigotsky la zona de desarrollo próximo, como un ámbito en el que podemos acceder a logros que sin el auxilio de los otros nos estarían vedados. Pero también es una zona de poder, una zona en la que los lazos de dominación impiden la realización de los propios planes, socavan las trayectorias futuras y hacen de la identidad propia una identidad vicaria, prestada sólo por los deseos del otro.

Podemos pensar la zona de desarrollo próximo bien como un territorio en el que se constituye la identidad de las personas, bien como un mecanismo ciego, como un sistema de acción-reacción que no controlamos, como una máquina que nos

propusiera estados, tareas, caminos sin que nos fuera permitido acceder al programa oscuro de la máquina, y en ese caso la zona de desarrollo próximo no sería otra cosa sino un trasunto del destino. Por último, la zona de desarrollo próximo bien puede constituir un territorio familiar en el que el individuo reflexivo alcanza a representarse una adecuada topografía de las relaciones sociales que le circundan y entonces la reacción de los demás se convierte en el cierre natural de las acciones abiertas, conscientes e intencionales propias que son adecuadamente completadas por la conducta de los otros, como cuando el niño extiende la mano a su madre para atravesar la calle y recibe lo que ya sabía que iba a recibir, una mano cálida que le guía en una trayectoria que él solo sería incapaz de cumplir. Sólo en este último caso el sujeto sabe decir dónde está, quién es, cuáles es su lugar en el mundo, cuáles son los lazos que admite y cuáles los que le atan y cuáles con los que cuenta. De ahí que el buen razonamiento sobre los lazos, la capacidad para distinguir la autoridad y el poder se convierta en una condición epistémica de la identidad.

No hay mitos que nos puedan ilustrar mejor sobre este proceso que el Robinson de Daniel Defoe. Robinson es uno de los relatos que conforman la mirada del imaginario moderno. Es el mito de la exclusión contingente, del exilio del ciudadano condenado por el azar de la nueva técnica de los viajes. Se ha calificado el Robinson Crusoe de Daniel Defoe como un mito constitutivo del hombre burgués, como un mito que desvela el colonialismo y la apropiación violenta del espacio y el tiempo de los otros. La lectura de este Robinson nos permitiría mejor que cualquier tratado de filosofía penetrar en las formas de identidad que configura la Modernidad. No es sin embargo este

Robinson el que quisiera traer como ejemplo de un relato en el que se exprese el conflicto y la dificultad de conocer los lazos sociales y por ello de las trayectorias erráticas con las que la gente intenta orientarse en el territorio vigotskyano de la zona de desarrollo próximo. Se ha tratado ya innumerables veces y quizá añadiríamos poco a la larga colección de interpretaciones. De quien quiero hablar es del *Foe* de J.M. Coetzee, un metarrelato sobre el Robinson que evidencia bien los dilemas de una época más oscura en la que las formas de identidad se hacen mucho más arduas por el conflicto entre diversas narraciones que impone la conciencia de las relaciones de poder.

La trama del Robinson Crusoe clásico es bien conocida. Un joven que no hace caso a sus padres que le demandaban una existencia tranquila es castigado con un naufragio en una isla solitaria. En ese lugar de expiación purgará su pecado de rebeldía y a través del trabajo de colonización de la isla, de sometimiento y educación del salvaje Viernes, será readmitido en la sociedad. La trama del *Foe* de Coetzee parodia y reflexiona sobre este mito originario del contrato social. Elisabeth Burton viaja buscando una hija que le fue arrebatada. Naufraga en una isla donde Cruso y Viernes llevan a cabo una hercúlea tarea de establecimiento de terrazas. Al cabo de un tiempo muere Cruso y Elisabeth y Viernes son rescatados. De vuelta a Inglaterra Elisabeth busca un narrador para su aventura y, acompañada del mudo Viernes (a quien le fue cortada la lengua), persigue a Daniel de Foe, el famoso novelista, con quien debate sobre el contenido de una narración que aquél se niega a escribir si no es en sus propios términos de novelista de aventuras. Al final enseñan a escribir a Viernes para que les cuente la verdad de lo que le ocurrió, quién le cortó la lengua, pues es el

punto esencial de la discrepancia de las narraciones. Viernes escribe su relato pero es ininteligible.

Coetzee pertenece a la misma raza de escritores esencialmente morales como Kafka, Dostoyevsky o Camus. Son escritores cuyas narraciones nos sitúan en ese territorio vigotskyano de la segunda persona. Sus narraciones afectan al extraño lugar de la persona en redes de poder que no controla. En Foe muestra un retrato crepuscular, ácido, de las condiciones de descolonización de Suráfrica. Más allá de esta alegoría local, muestra las dificultades de toda descolonización como forma de existencia humana. Lo interesante de su habilidad narrativa no radica tanto en la trama de lo narrado cuanto en las elecciones de voz que adopta en tanto que escritor dueño del relato. Lo que dicen o callan los personajes está determinado por el complejo de la situación de poder y la situación moral en la que se encuentran. Elisabeth Burton compite por la autoridad del texto del futuro y nunca escrito relato con Daniel de Foe a quien, por otra parte, necesita como escritor y portavoz. No es casual su naturaleza femenina, en esta vuelta de tuerca sobre el contrato social robinsoniano. No es casual tampoco esta tensión entre necesitar un narrador masculino y no ceder en la autoridad del relato. Foe, escritor profesional, desea sólo que el texto triunfe, que contenga aventuras aunque no sean verdaderas. Ella exige veracidad y se niega a ser cómplice de cualquier cosa que viole la autoridad de su historia y no se atenga a la autenticidad de su existencia. En la novela aparecen más personajes, uno de ellos, la hija perdida de Elisabeth, la que habría constituido el motivo inicial de su aventura. Pero Elisabeth la rechaza como hija. Sospecha

que es una invención de Foe para lograr su dominio sobre el relato. Y renuncia a su supuesta hija, a la que no reconoce, por la veracidad de su relato.

Leída como una obra posmoderna, Foe es un juego de artificios barroco de relatos sobre relatos. Pero Coetzee no permite que la novela camine en esa dirección. El conflicto que nos muestra entre Elisabeth y Foe muestra la tensión entre lo que hemos llamado la historia, la Historia y las historias. Los dos están en la historia, pero Elisabeth quiere un relato que pertenezca a la Historia, que sea testimonio de lo que es su identidad. Pero la historia es ambigua, no nos deja saber todo lo que pasa: ¿quién mutiló a Viernes? ¿los caníbales, característica central del salvaje de las épocas coloniales? ¿Cruso el colonizador? Elisabeth no sabe, Foe tampoco y sin embargo se convierte en la clave de la verosimilitud del relato. Al final, cuando parodiando la educación robinsoniana deciden educar a la víctima en la escritura, que no en el habla, claro, porque está mudo, sólo consiguen un texto ininteligible. La voz de la víctima, éste es el punto de Coetzee, está más allá de lo narrable. Es la realidad más verdadera. Es la poseedora de una verdad que nos está velada en tanto que seres que estamos dotados de un poder de representar y de contar en voz alta del que la víctima está desposeída.

Observamos así una tensión que no es la clásica del reconocimiento que se expresa en la dialéctica del amo y del esclavo hegeliana, forma moderna de construcción de la identidad que ya estaría supuesta en el clásico Robinson. Si comparamos el Foe de Coetzee con otro metarrelato sobre Robinson, el de Michael Turnier, Robinson o los límites del

limbo, repararíamos mucho más claramente en este carácter crepuscular, radicalmente pesimista moral de Coetzee.

Los personajes deben ser curados para que puedan hablar: no es un problema de textos o discursos, sino un problema de la realidad. La reconstitución de la sensibilidad se produce por un cambio en las relaciones de poder.

EL LUGAR PROPIO EN EL MUNDO Y LA DINÁMICA DE LA IDENTIDAD

En casi todas las novelas de J. M. Coetzee aparecen personajes centrales que ocupan una posición de poder cuando ellos piensan que la ocupan de autoridad. Tendrán que pasar por un largo proceso de descubrimiento para hacerse cargo de su lugar anterior, para desvelar sus propias relaciones. Será siempre un viaje a los infiernos sociales, un camino a una Ithaca que descubrirá al personaje los lazos de poder de los que están hechos muchas relaciones sociales.

En *Esperando a los bárbaros*, un magistrado del imperio que se considera a sí mismo un representante del viejo humanismo se enamora de una joven bárbara torturada por la policía del imperio, que ha decidido que es un momento para castigar a unos bárbaros que hasta el momento no habían causado problemas. El magistrado que hasta ese momento había intentado mostrar la justicia como patrimonio del imperio, y que ahora quiere salvaguardar los viejos valores humanistas frente a la brutalidad policial, no es consciente de cuál es su relación con esa víctima. Cuando decide que lo más honesto es devolverla a su territorio, y emprende un largo viaje, es el único momento en el que la joven responde a sus solicitudes amorosas.

Pagará el precio de ser considerado enemigo, torturado y vejado por el imperio, y sólo al final, cuando ya los soldados se hayan ido vencidos por unos bárbaros a los que ellos mismos provocaron, comprenderá que sus relaciones eran relaciones de poder. El magistrado, descubre, es sólo un rostro benevolente del mal cuando no creía ser otra cosa que un mensajero del bien

“Pues yo no era, como me gustaba creer, el indulgente amante del placer opuesto al frío y severo coronel. Yo era la mentira que un Imperio se cuenta a sí mismo en los buenos tiempos, él la verdad de Imperio cuando corren malos vientos. Dos caras de la dominación imperial ni más ni menos. Pues yo contemporizaba, me recreaba en esta apartada frontera, este pequeño remanso con sus polvorientos veranos y sus carretas de albaricoques y sus largas siestas y su indolente guarnición”

El magistrado es una buena persona. Pero ser buena persona no es suficiente en épocas de degeneración moral, nos dice la protagonista de La edad de Hierro. Es necesario algo más, enfrentarse a lo que ocurre para descubrirlo. En Desgracia, David, el profesor protagonista cree haber caído en desgracia por su incapacidad para ver el daño que había hecho a su alumna, con quien mantuvo una relación que él pensaba libre y motivada únicamente por el deseo, cuando sólo era una relación obligada por su poder y llena de miedo y desprecio por parte de la víctima. Su hija, una joven de su tiempo, llena de vitalidad y planes de asentamiento en una sociedad campesina es sometida a una salvaje violación que solamente tiene como finalidad mostrar el poder de los dueños de esa tierra. Es la cercanía de la víctima, la reciprocidad de lo que le ocurre a su hija lo que abre los ojos de David. Al igual que en La Edad de Hierro, la

imposibilidad, la inutilidad de ser una buena persona señala los límites de nuestro conocimiento moral. La revelación del daño necesita una elaboración en la realidad, no en el discurso.

Los personajes de Coetzee eligen un camino de distancia y silencio en el que descubren los lazos de poder. David se convertirá en cuidador de los cadáveres de los perros que han de ser calcinados, ni siquiera en curador, sólo en último testigo de la dignidad de un cuerpo, el de los animales. Michael K., el personaje de *Vida y época de Michael K.*, un personaje marginal que atraviesa un territorio en guerra civil y se niega a participar en ninguno de los bandos, desea convertirse en una especie de jardinero en el desierto. Hay mucho en común entre esta obra y *El corazón de las tinieblas* de Conrad. El paisaje se va desvelando como una progresiva metáfora de la barbarie. El personaje es confundido con guerrilleros, internado en campos, en todos los casos se niega a devolver la palabra, a cooperar. Su resistencia está en la renuncia. Michael K. se convierte en una superficie pulida por la que resbalan todas las formas de poder y dominación. Se convierte así en un desarraigado que no es un mero autista o enajenado, sino un ser consciente de lo que ocurre y de las intenciones de los otros. Mas, precisamente por su ilimitada distancia las relaciones de poder desvelan su naturaleza ante su testimonio. Son los otros los que se convierten en mónadas de bárbara naturaleza asombrados ante la incapacidad que tienen para ejercer ya ninguna dominación sobre un ser que ha convertido en renuncia su existencia.

Vida y época de Michael K. habla de los momentos más duros de la resistencia en Suráfrica. Fue acusada, y no es una acusación nueva en el caso de Coetzee de proponer una senda

de escapismo, como si Michael K estuviera proponiendo una distancia de las diversas opciones políticas y como si el personaje fuera algo así como un trasunto de una especie de pasota. Nadine Gordimer, una escritora también premio Nobel, militante en los movimientos de resistencia, criticó a Coetzee por esta posición ajena del personaje. Me parece, sin embargo que están equivocados. Coetzee está dirigiéndose a un plano distinto que tiene que ver con cómo los estratos de la personalidad se construyen en una sociedad atravesada por un desfondamiento moral. En los personajes de Coetzee aparece una forma de fracaso de la constitución de la identidad.

Erwin Goffman ha considerado cómo la existencia bajo la condición de exclusión toma la forma de un estigma, de vivir con una señal que conlleva inmediatamente la conversión de esa señal en lo único relevante.

“Los que en un momento tardío de la vida son víctimas de un estigma, o advierten que han sido siempre personas desacreditables —el primer caso no implica una reorganización radical de la visión de su pasado; el segundo sí—, ejemplifican una tercera pauta de socialización. Son individuos que han realizado un concienzudo aprendizaje de lo normal lo estigmatizado mucho tiempo antes de tener que considerarse a sí mismos como personas deficientes. Es probable que tengan un problema especial en re-identificarse consigo mismos, y una especial facilidad para la autocensura”⁷

El estigma denota una grave desigualdad en la comunidad, una forma de existencia que sustituye lo accidental por lo esencial. En realidad la existencia bajo estigma es la forma inicial de

⁷ Goffman, E. (1963) (1970) *Estigma. La identidad deteriorada*, trad. De Leonor Guinsberg, Buenos Aires, Amorrortu, pg.48

toda lucha por el reconocimiento. Y pronto o tarde nos descubrimos como portadores de un estigma que siempre llevamos y no habíamos notado. Siempre se existe bajo un estigma u otro, no importa cuál: raza, edad, peso, lugar de nacimiento, acento, clase.... La existencia bajo el estigma conlleva invisibilidad para todo aquello que no sea la señal del castigo, y por ello una imposibilidad para conformar una identidad que no sea la identificación por el estigma. La identidad de una víctima de este tipo no es otra que la identificación que construye la mirada del otro. En esa situación no existe otra posibilidad de existencia auténtica que la existencia adjetivada. La víctima del estigma puede no haber reparado en que lo es hasta el momento en que entra en contacto con una comunidad en la que el estigma se convierte en su señal. Alguien llega al ejército y es llamado “nena”, porque sus maneras no parecían las adecuadas al ambiente de machos, o en el colegio de pronto descubre que es negro o gorda o ... Hasta ese momento la conformación de la identidad no mostraba ningún conflicto con el medio, quizá porque en la familia o el ambiente anterior no contaba o porque la característica aún no había marcado su persona.

A partir de ese momento las cosas pueden discurrir por un camino en el que la dialéctica lleve a una forma superior de identidad, la alcanzada a través de la reconciliación, o, por el contrario, si la sociedad en la que se constituye ese proceso imposibilita un camino natural de tensión y reconocimiento, la víctima seguirá en un estado fantasma, pues los fantasmas eran en la mitología tradicional las almas a las que se les prohibía el descanso por no haber llegado a realizar una tarea que les estaba destinada.

La buena trayectoria fue descrita impecablemente por Hegel en la Fenomenología del espíritu bajo las figuras del amo y del esclavo: ambos existen como figuras interdependientes, para el otro, y sólo pueden reconocerse como tales en la mirada ajena, que solamente dejará de ser una mirada bajo la categoría del estigma cuando las formas de identidad y relevancia que van asociadas a un reconocimiento como persona se hagan visibles. Pero este proceso es siempre el resultado de una lucha por el reconocimiento⁸. El individuo bajo el estigma reconocerá que lo está, lo que ya implica un primer éxito contra el otro. Ya sabe entonces lo que le pasa y por qué es calificado como tal por los otros en esa extraña categoría que le es ajena. Es entonces y sólo entonces cuando puede empezar a ver a los que le son iguales en la exclusión y a verlos como víctimas. Aparece el sentimiento de indignación por la injusticia de que se es objeto y el deseo de modificar el estatus. En ese estadio pueden generarse lazos de solidaridad y reconocimiento entre los iguales, las iguales, en la desigualdad, y entonces cabe la posibilidad de que la indignación se traduzca en movimiento de lucha por el reconocimiento, en un nuevo estadio trascendente en el que los iguales en la desigualdad adquieren una cierta forma de identidad en sí y para sí, la que concede la propia lucha por el reconocimiento.

En esa trayectoria las cosas resultan bien. La persona o colectivo embarcados en una lucha por el reconocimiento tienen a su disposición una senda en la que el descubrimiento de la situación de desventaja se transforma en un conflicto de poder y por el poder en el que la victoria o derrota importan mucho

⁸ Honneth, A. *The Struggle for Recognition: the Moral Grammar of Social Conflicts*, Oxford: Polity Press, 1995.

menos que el mismo conflicto. Pues el conflicto sería ya un camino de liberación y de autoformación de la identidad. Pues el conflicto y la lucha son formas de autopoiesis. Y en el caso de que el otro no llegue a reconocer al estigmatizado la situación de conflicto no desaparece y se instala el conflicto y la violencia, pero la persona o grupo en cierta medida habrían alcanzado ya una identidad suficiente. El poderoso habría sido mostrado desnudo como en el cuento, y de este modo sus ropajes de autoridad se habrían disuelto y su poder quedaría manifiesto. Pues el poderoso no puede conseguir a la vez dominar y ser amado. La búsqueda del reconocimiento que en el poderoso se manifestaría en una búsqueda de asentimiento del súbdito quedaría así definitivamente fracturada.

La lucha de las mujeres por la igualdad ejemplifica cuál es el contenido de este final positivo. Las desigualdades no desaparecen, incluso crece la violencia de género, pero el proceso de cambio de identidad ya no sería reversible. En la hermosa película de Itziar Bollaín, *Te doy mis ojos*, la protagonista exclama ante la policía que la inquiera sobre si su marido agresor ha roto algo en casa: “todo, lo ha roto todo”. La violencia derrumba toda otra forma de relación que no sea la de dominación. Y así la violencia de género sería según muchas feministas el costo de la lucha por el reconocimiento. Pero ese reconocimiento no dado por el estatuto sexista sí le habría sido concedido a las iguales en su muta mirada de dominadas.

No hay duda de que muchas formas de conquista de la identidad y del reconocimiento asumen esta forma de conflicto que, partiendo del autorreconocimiento se embarca en un camino de autopoiesis. Pero el optimismo radica menos en la inevitabilidad del camino cuanto en la situación de partida que,

de acuerdo, a esta concepción sólo exigiría que la víctima descubra cuál es su propia situación. Es una visión desde la primera persona: el descubrimiento del lugar propio en el mundo desencadena una trayectoria tensa que es ya una forma de identidad en sí misma.

La situación sería distinta cuando en la partida el mundo es más borroso y no admite la posibilidad de reparar en lo que ocurre. Los casos de víctimas que sufren gravísimas agresiones muestran en ocasiones varias que la situación misma impide la posibilidad de emancipación de ese estado. A veces se desfonda la confianza en las propias fuerzas. A veces, eso es lo más grave, la víctima sufre la ilusión de que ella misma pudiera haber sido la culpable de lo que está ocurriendo, que si tal vez su orgullo no la hubiera llevado a atreverse a desear un lugar que no le correspondía en este mundo, no habría sido conducida a la triste situación en que se encuentra. En esas ocasiones la víctima está en una situación de desventaja absoluta, sin ser siquiera víctima reconocida.

Cuando Bernard Williams, en *Shame and Necessity* se pregunta si acaso los antiguos griegos habrían tenido una concepción de lo mental completamente diferente a la nuestra, está pensando en autores tan inteligentes como Aristóteles que, pese a ello, justificaron la esclavitud y abogaron por una desigual condición de las mujeres. ¿Quizá Aristóteles era un ciego moral? No, responde Williams, Aristóteles, como sus conciudadanos, entiende muy bien el sufrimiento de los esclavos y las mujeres, pero también se sitúan en una perspectiva en la que achacan esa condición a su mala suerte en la vida. Por desgracia no es tan ajena esta perspectiva y ni siquiera lo es a la condición de víctima. Pues desde esa perspectiva la situación se describe como de desgracia, incluso por la persona afectada.

La idea de tener mala suerte en la vida es curiosa porque es ella misma es el resultado de un razonamiento abductivo que sitúa el azar como única o mejor explicación de lo que a uno le ocurre. Es una perspectiva a la vez explicativa y cegadora. Construye un estado en el que lo que está pasando se observa como algo coherente por doloroso que sea. Pero al mismo tiempo oculta todo lo que ocurre, lo vacía de preguntas y transmuta las relaciones de poder en algo parecido a una red de causas físicas. Así, los personajes de Coetzee se encuentran generalmente en este caso, se miran a sí mismos bajo esta perspectiva. Están en situaciones parecidas a las situaciones de Kafka, con quien Coetzee mantiene bastantes concomitancias. Sus protagonistas están sometidos a los apetitos de un poder ciego y anónimo sin que les sea permitido conocer lo que está ocurriendo. Por ejemplo, en *La edad de hierro*, los personajes se construyen como seres que reaccionan a la violencia con violencia y brutalidad sin explicarse a sí mismos bajo otros términos que los que la acción-reacción permite. En esta dinámica, las posibilidades de ser víctima sin acceder a una lucha por el reconocimiento son las que conforman las únicas puertas accesibles en la situación vivida. Por el contrario, se les permite embarcarse en procesos de descubrimiento de una identidad errónea, vicaria, enajenada. Son descubrimientos asociados a lo absurdo de decisiones morales desencajadas de la situación.

En la citada *La edad de hierro*, el hecho de ser buena persona y desear enfrentarse a la próxima anunciada muerte por cáncer lleva a la profesora de clásicas a un lugar extraño en un mundo absurdo, violento, ciego. Otro personaje, la madre de Bekhi, un adolescente violento que morirá a manos de la policía en un levantamiento del gueto, se siente orgullosa de esa

violencia absurda constitutiva de la identidad de su hijo, que no es lucha por el reconocimiento sino resignación a su lugar en el mundo y que llevará a la muerte a su hijo. La profesora, horrorizada, descubrirá que lo que había tomado como anomalías es la regla de comportamiento en esa sociedad a mitad de camino de una descolonización sin objetivos, una situación que conforma un paisaje desolado en el que todas las sendas se cierran y conducen al fracaso.

El final de estas trayectorias en los personajes de Coetzee es en muchas ocasiones no otra cosa que descubrirse enredados en telas de araña de poder. En *El maestro de San Petersburgo*, el personaje que representa a Dostoyevski investiga la muerte de su hijastro y en su camino se enfrenta a vallas de silencio para descubrir al final un territorio de desprecio, mentira y manipulación. Ha descubierto que todo es falso, que su propia relación con su hijo era sólo su ilusión de relación, una relación en realidad fracturada por la incompreensión y el alejamiento. El escritor debe bajar a los infiernos de la reconstrucción de los últimos días de su hijo para descubrir su anterior ilusión y el desapacible mundo en el que su hijo construyó su existencia. Las relaciones intergeneracionales son en Coetzee un ámbito en el que se sitúa muchas veces para hablarnos simultáneamente de la ceguera moral y de la fracturación social. Se muestran como un caso paradigmático de fallos en la construcción de la identidad.

El concepto de identidad personal tiene una dimensión metafísica y tiene una dimensión normativa de orden moral. La dimensión metafísica es en la que nos instalamos cuando contemplamos a la persona como una entidad que sobreviene y no se reduce a las contingencias de su conformación física ni a los avatares de su existencia. Una persona en el sentido metafísico

tiene el carácter de un sujeto considerado como una unidad a la que adscribimos conocimientos, responsabilidades, etc., por lo que suponemos que la unidad se preserva bajo el cambio. Desde el punto de vista moral, la idea de unidad de un sujeto tiene la doble proyección de la responsabilidad en el tiempo y el carácter autotélico de su existencia. Es en este último sentido, el de conquistar la identidad como desarrollo de un plan de vida dado a sí mismo por un sujeto libre, en el que hemos considerado la identidad como un fundamento de las tensiones narrativas entre la historia, la Historia y las historias.

Podemos considerar la identidad de las personas y los grupos como la expresión de alguna característica esencial de la persona o el grupo, como si existiera un lecho rocoso que se manifestara una vez que limpiamos los restos accidentales que deposita el tiempo. La idea de la persona como un proyecto de identidad en este sentido es el que está implicado en una forma normativa que suele caracterizarse como ética de la autenticidad. Hay razones para sospechar de expresiones normativas que llaman a la realización de lo que uno mismo es, a la fidelidad a ese oscuro proyecto que se manifestaría en el propio desarrollo, como si existiese un reservorio de potencialidades idiosincrásico que uno debe desarrollar. Las razones se sustentan en todas las críticas que levantan las concepciones esencialistas: infabilidad de ese transfondo, mala concepción del carácter histórico y contingente del desarrollo, cierto aroma de individualismo atomista que deja a un lado la parte de la identidad que se debe a la aportación de los otros. Pero hay un fondo de razón en la idea de autenticidad, que proviene de esa forma de distancia y resistencia que ejemplifican los personajes de Coetzee. Son seres marginales en un cierto sentido, pero son también seres que realizan una existencia universal.

Nos reflejamos inmediatamente en esos individuos enajenados que contemplan de lejos el ruido y la niebla moral de sus sociedades. Y la autenticidad cobra aquí un nuevo significado que no sería ya ajeno a la historia⁹ sino su misma forma.

La fidelidad a las propias trayectorias, al lugar en el mundo que no depende del que nos asignen los otros sino de ese descubrimiento que sólo puede producirse por la exploración personal, manifestaría una forma de identidad autotélica en un sentido muy contingente, aquél que nace de la exigencia de mantenerse uno mismo en las sendas que ha emprendido sin ser empujado de ellas por las circunstancias. Así los personajes de Coetzee ejemplifican procesos transformatorios profundos. Su existencia inicial de personas de buena conciencia que ignoran su posición en la cadena de poder es conmovida por sucesos cercanos que les llevan a un viaje de descubrimiento del mal ciego que corrompe la sociedad en la que viven. En ese descubrimiento es la fidelidad a sí mismos lo que les impide autoengañarse en la niebla de las circunstancias. No hay ninguna esencia que desarrollar, solo una voluntad de persistencia en la búsqueda de respuestas a las preguntas que les motivan su bajada a los estratos dañados de la fábrica de su sociedad.

Esa persistencia que llamamos autenticidad está hecha de reflexión, de no dejarse engañar por lo particular y situarse en un lugar de distancia que sólo puede ser conceptual, pues no es de otro modo en el que se puede producir esa distancia de lo presente que llamamos libertad de agencia. Pero también está hecho de lucidez en la mirada, de afinamiento de la capacidad discriminativa, de una nueva virtud de discernimiento que no

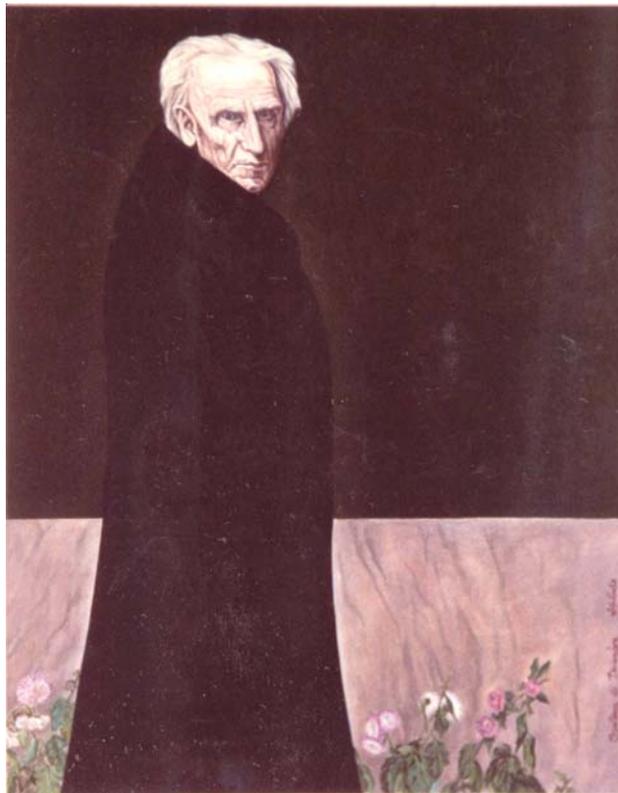
⁹ *Varias conversaciones con Carlos Thiebaut me han hecho meditar con un poco más de parsimonia y cuidado acerca de la idea de autenticidad (reflexiva: en expresión de Alexandro Ferrara).*

podría darse por la mera reflexión, sino por un afinamiento de los lazos afectivos que unen al sujeto y al mundo. En este sentido, la reflexión no sería ajena a una cierta forma de educación o formación de los sentimientos a largo plazo. Pues hay sentimientos permanentes que cualifican el estatus de la víctima: el resentimiento, la depresión, la ira sorda. Y también hay sentimientos que cualifican el despertar de la persona libre: la curiosidad permanente, la serenidad de la existencia que ha sobrepasado el daño.

La formación de sentimientos adecuados, de buenos sentimientos en el mejor sentido del término, es tan importante como la construcción de categorías discriminativas e inferencias sabias. Alan Gibbard tituló su obra más importante como *Elecciones sabias, sentimientos adecuados*¹⁰ para señalar esta confluencia. Pues bien, habría ciertos sentimientos que sólo se activan como resultado de ciertas historias y trayectorias. Se dice que en Aristóteles la felicidad solamente se encuentra al final del camino¹¹ y solamente como expresión de las potencialidades. Si eliminamos los componentes esencialistas de la visión aristotélica, sería cierto que algunos buenos sentimientos solamente pueden surgir de la mirada sabia de la experiencia de haber ido al lado salvaje de la existencia y de haber vuelto no indemne pero sí en un estado de reconciliación con el mundo que no puede dar el sometimiento al poder.

¹⁰ Gibbard, A. (1992) *Wise Choices, Apt Feelings*, Cambridge, MA, Harvard University Press.

¹¹ En el Seminario de Filosofía hemos discutido largamente la tensión que presentan las opiniones de Ch. Kosgaard, para quien las fuentes de la normatividad estarían a la vez en el estado inicial de sujeto y en el final de su trayectoria. Carlos Thiebaut y Antonio Valdecantos nos han hecho reflexionar sobre esta tensión, que quizá no sea eliminable en ninguna forma no esencialista de pensar las trayectorias morales.



Hombre viejo. Semióleo s/ madera.
Propiedad particular.

**POÉTICAS DE LO SUBLIME:
WALLACE STEVENS
Y
BARNETT NEWMAN**

Alberto Santamaría

1. PRESENTACIÓN: LO SUBLIME COMO MODA

A partir de la década de los setenta del siglo XX es palpable, tanto en la filosofía como más concretamente en el terreno de la estética, una recuperación o relectura de lo sublime como categoría útil y válida para la reinterpretación de lo social y lo artístico. A lo largo de las décadas de los setenta, ochenta y noventa, se vieron recopilaciones de textos, reediciones, números monográficos, libros, lecciones, etc., que abordaron el tema de lo sublime como posibilidad interpretativa o, simplemente, como problemática abierta a nivel histórico.

** Este trabajo se inscribe en el marco de un proyecto realizado con el apoyo de una Beca de Investigación de la Junta de Castilla y León.*

En Estados Unidos, Francia, Alemania e incluso España, aparecen trabajos de diversos autores cuyo tema o idea central es la relectura de lo sublime. Por ejemplo, trabajos como el de Robert Rosenblum, que es quizá quien tímidamente abre la veda a finales de los sesenta con un artículo titulado “The abstract sublime”¹, luego ya vendrían “Economimesis”² de Derrida (1975), *The Romantic Sublime*³ de Thomas Weiskel (1976), *Agon. Towards a Theory of Revisionism*⁴, de Harold Bloom (1982). Así, en los años ochenta, la preocupación sobre lo sublime aparece en la obra de autores como Jean François Lyotard (*L'inhumain. Causeries sur le temps*⁵; o, *Leçons sur l'Analytique du sublime*⁶), Eugenio Trías (*Lo bello y lo siniestro*⁷), Jean Luc Nancy (“L'offrande sublime”⁸), o Paul Crowther (*The kantian Sublime: From Morality to Art*⁹). En la década de los noventa surgen nuevos nombres y una paulatina deriva hacia cuestiones relacionadas con las nuevas tecnologías. Así por ejemplo, en 1990, aparece el texto de Mario Costa, *Il sublime tecnologico*¹⁰. El también italiano Massimo

¹ ROSENBLUM, Robert: “The abstract sublime”, en *Art News*, vol. 59, n° 10.

² DERRIDA, Jacques: “Economimesis”, en *Diatrics*, 11, 1, pp. 3-25

³ WEISKEL, Thomas: *The Romantic Sublime: Studies in the Structure and Psychology of Transcendence*, John Hopkins Univ. Press, Baltimore, 1976.

⁴ BLOOM, Harold: *Agon: Towards a Theory of Revisionism*, Oxford University Press, New York, 1982.

⁵ LYOTARD, Jean François: *L'inhumain. Causeries sur le temps*, Galilée, París, 1988. Trad. española *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*. Manantial, Buenos Aires, 1998.

⁶ LYOTARD, Jean François: *Leçons sur l'Analytique du sublime*, Galilée, París, 1991.

⁷ TRÍAS, Eugenio: *Lo bello y lo siniestro*, Ariel, Barcelona, 1982.

⁸ NANCY, Jean Luc: “L'offrande sublime”, en Nancy (ed), *Du Sublime*, Belin, París, 1988, pp. 37-75. (Trad. española: «La ofrenda sublime», en *Un pensamiento finito*, Anthropos, Barcelona, 2002, pp. 115-154.)

⁹ CROWTHER, Paul: *The kantian Sublime: From Morality to Art*, Clarendon Press, Oxford, 1989.

¹⁰ COSTA, Mario: *Il sublime tecnologico*, Edisud, Salerno, 1990.

Carboni en 1993 publica *Il sublime é ora*¹¹. Y en el ámbito norteamericano tres trabajos clave: *Postmodern Sublime: Technology and American Writing from Mailer to Cyberpunk*¹², de Joseph Tabbi; *American Technological Sublime*¹³, de David E. Nye; y *Beauty and Contemporary Sublime*¹⁴ de Jeremy Gilbert-Rolfe. A través de estos autores se irá conformando una perspectiva plural de lo sublime, que será asumida incluso por los propios artistas en sus escritos y obras a partir de la década de los ochenta. Las diversas concepciones de lo sublime se van entrelazando, mostrándose a la postre como una retícula que implicará tanto cuestiones críticas como filosóficas o artísticas. Se torna así, una noción transversal, en constante reescritura.

De igual modo, una evidencia también de este resurgimiento se muestra en el hecho de la ingente cantidad de números especiales en diversas revistas dedicados al tema de lo sublime en general. Por ejemplo: en Estados Unidos, en el año 1985, la revista *New Literary History*; y en el año 1987 la revista *Studies in Romanticism* dedican sus números a este tema. En Francia la *Revue d'histoire littéraire de la France*, se ocupa en 1988 del tema de lo sublime. Del mismo modo en Alemania en el año 1989 la revista *Merkur* desarrolla un número monográfico sobre el estudio de esta categoría estética, y en España la revista *Creación* en el año 1992. También una serie de ensayos colectivos ven la luz en su afán de señalar y recuperar lo sublime

¹¹ CARBONI, Massimo: *Il sublime é ora*, Castelvechi, Roma, 1993.

¹² TABBI, Joseph: *Postmodern Sublime: Technology and American Writing from Mailer to Cyberpunk*, Cornell University Press, Ithaca, 1995.

¹³ NYE, David E.: *American Technological Sublime*, MIT Press, Mass., 1996.

¹⁴ GILBERT-ROLFE, Jeremy: *Beauty and Contemporary Sublime*, Alworth Press, Nueva York, 1999.

desde distintos puntos de vista como cuestión necesaria para reescribir y analizar el arte, la crítica, la teoría en general, como herramienta necesaria para expresar la imposibilidad de reconciliación, de exposición. Así hallamos trabajos clásicos como el libro coordinado por Jean Luc Nancy bajo el título *Du sublime* (1988). Un año después, en 1989, aparece en Alemania *Das Erhabene* bajo la coordinación de Christine Pries, donde también se recogen los estudios de diferentes figuras importantes de la filosofía y la crítica. Más recientemente ha aparecido, lo cual señala el vigor actual del tema dentro del terreno artístico y estético, la compilación –un tanto heterodoxa– de Bill Beckley titulada *Sticky Sublime*¹⁵ (2001), en franco diálogo con el trabajo del artista Gilbert Rolfe, quien en el año 1999 publicó un interesante trabajo bajo el título sugerente de *Beauty and Contemporary Sublime*.

2. DOS MODELOS INTERPRETATIVOS CONTEMPORÁNEOS: RETÓRICA Y ESTÉTICA

Vista esta proliferación de trabajos; esta, sin duda, obsesión creciente por el tema, comprendemos, por ejemplo, afirmaciones como la de Jean Luc Nancy, quien en 1984, en un texto fundamental para lo sublime contemporáneo como es “La ofrenda sublime” señaló que lo sublime constituía esencialmente una moda¹⁶, o que en 1989 Paul Crowther, otro de los autores fundamentales sobre el tema afirmara: “Mientras que el concepto de lo bello parece pasado de moda en relación con las actuales prácticas críticas de arte, lo sublime regresa de repen-

¹⁵ BECKLEY, Bill (ed.): *Sticky Sublime*, Allworth Press, Nueva York, 2001.

¹⁶ NANCY, Jean-Luc: “La ofrenda sublime”, art. cit., p. 115.

te, como una moda”¹⁷. La palabra aparece en multitud de discursos, catálogos, conferencias, obras..., hay una auténtica obsesión por el tema, en el ámbito crítico, estético y artístico¹⁸. El hecho de una preocupación renovada, de una necesaria reapropiación, es evidente. Sin embargo, la pregunta que debemos hacernos, que puede ser interesante plantearse es la siguiente: ¿Cuáles son los modos de esa moda, de ese sublime? ¿De qué modo retorna?

La primera idea general que queremos aquí señalar, es que es posible apuntar fundamentalmente dos caminos a lo largo de la década de los ochenta como opciones claras e interesantes a la hora de abordar lo sublime contemporáneo como problemática, dos opciones que a la par son dos disciplinas, que a su vez se fundan, como veremos, en dos poéticas. Una opción sería la que podemos denominar kantiana, llamada también “hermenéutica de la representación”, cuyo centro de interés

¹⁷ CROWTHER, Paul: *The Kantian Sublime*, Clarendon Press, Oxford, 1988, p. 3.

¹⁸ No es casual esta visión de sublime como moda. Ya a mediados del siglo XVI se habló de lo sublime como moda pasajera cuando el texto de Longino fue recuperado en 1554 por Francesco Robortello y en 1555 por Paulus Manutius, a raíz de las disputas abiertas por Erasmo sobre la imitación de los clásicos, la lucha entre la retórica adulta y la retórica escolar. Veáse al respecto el artículo de FUMAROLLI, Marc, “Rhétorique d’école et rhétorique adulte: remarques sur la réception européenne du traité *Du Sublime* au XVI et au XVII siècle”, en *Revue d’histoire littéraire de la France*, I, pp. 33-51. Un siglo más tarde en 1674 una vez introduce Boileau en el discurso teórico y en la Querelle entre antiguos y modernos a Longino se habló de nuevo de moda, de una moda entre los críticos, y aún fue más fuerte la idea de moda de lo sublime a lo largo del siglo XVIII y en Inglaterra. La estética inglesa del setecientos baña todos sus comentarios con la palabra *sublime*, provocando incluso la mofa por parte de Jonatan Swift o Alexander Pope quienes ironizaban sobre el uso desmedido que los críticos del siglo XVIII hacían del término y de la figura de Longino. Casi igualmente ocurre a lo largo de la época romántica. Cfr. MONK, Samuel H.: *The sublime. A Study of Critical Theories in XVIII-Century England*, University of Michigan Press, 1960, p. 23 y ss.

está en el hecho de la imposibilidad de presentación, y que derivará lo sublime hacia las esferas del arte contemporáneo; y otra opción sería la que cabe describir como longiniana (y americana). Esta segunda opción, centra su objetivo en la crítica literaria, tomando para ello como elemento clave la formulación longiniana con respecto a la mimesis y las influencias. Es decir, en esta opción se retoman las vías retóricas abiertas por Longino, en tanto en cuanto lo sublime se mantiene en el cerco principalmente de lo poético y retórico.

En cualquier caso, no vamos a extendernos en cada una de las opciones, dado que no es esa nuestra intención ahora, sino simplemente ofrecer algunas notas. La primera de estas opciones, complementarias y no excluyentes, sería la representada por Jean François Lyotard que a lo largo de los años ochenta y noventa se ha ocupado del tema en diferentes ocasiones, en textos sobradamente conocidos. En su libro de 1987 *Peregrinaciones*, lo que podría entenderse como su biografía intelectual, afirmaba: “He estado estudiando el tema de lo sublime durante los últimos cinco años, especialmente en el sentido en que aparece en *The Critique of Judgement* (*La crítica del juicio*). Vagabundeando a través de este material de esta forma, he encontrado pruebas de que esta problemática domina de forma suprema sobre la cuestión de las artes hoy en día”¹⁹. En Lyotard se nos propone lo sublime como salida explicativa en el ámbito posmoderno del arte. Dicho someramente: frente a un sublime metafísico, fundado en la nostalgia de totalidad que llega hasta las vanguardias, propone un modelo secularizado, sin nostalgias, un sublime inmanente, situado en el propio cerco de la creación.

¹⁹LYOTARD, Jean François: *Peregrinaciones*, Cátedra, Madrid, 1992, p. 64.

La segunda de las lecturas contemporáneas es la ofrecida por Harold Bloom y parte de la crítica literaria norteamericana. En el año 1989, Bloom señalaba en *Ruin the Sacred Truths* (traducido como *Poesía y creencia*) lo siguiente: “Creo que mi verdadero tema, como crítico, ha sido lo que tradicionalmente se ha llamado lo sublime, que describiría -siguiendo al anciano que llamamos Longino, así como a Shelley en su *Defensa de la poesía*- como un modo de agonía literaria, la lucha de cada uno para responder a la triple pregunta referida a las fuerzas del pasado y del presente: ¿más? ¿igual a? o ¿menos que?”²⁰. Por su parte, Bloom estudia una parte de lo sublime que en el ámbito de la estética ha sido poco tratada, pero que sin duda en el marco de la crítica literaria es fundamental; esto es, lo sublime en vínculo directo con las diversas problemáticas de la imitación o influencia intrapoética. Bloom, para hablar de ese *sublime imitativo*, se basa en Longino, quien afirmaba: “además de las cosas mencionadas, existe todavía otro camino que conduce a lo sublime. ¿Cuál es y de qué clase? La imitación y la emulación de los grandes escritores, tanto en prosa como en verso, que ha habido antes de nosotros. Esta ha de ser, querido amigo, la meta a la que nosotros nos hemos de asir con fuerza”²¹. Bloom pone en conexión lo sublime como influencia (“los efluvios que brotan de los antiguos”) con las teorías freudianas de la represión. En el poeta se da una lucha, una agonía entre el pasado y el presente. El poeta, es el llamado por Bloom “poeta fuerte”, es decir, aquel que cae en una lucha dialéctica con el poeta predecesor (“padre poético”) logrando su propio poema mediante un proceso de “mala lectura” del poeta fuerte anterior²².

²⁰ BLOOM, Harold: *Poesía y creencia*, Cátedra, Madrid, 1991, p. 15.

²¹ LONGINO: *Sobre lo sublime*, Gredos, Madrid, 1996, XIII, 2.

²² Véase de BLOOM, Harold: *Anxiety of influence*, Oxford University Press, Oxford, 1976; y *Agon. Towards a Theory of Revisionism*, Oxford University Press, Oxford, 1982.

En ambos, tanto en Lyotard como en Bloom, hay una preocupación evidente por lo sublime como problemática. Rob Wilson ha caracterizado tales posicionamientos (europeo vs. americano) a través del uso de la palabra mosaica y bíblica en la historia interna de lo sublime. Por un lado, estaría la referencia longiniana a las palabras del *Génesis*: “Dios dijo”, dice ¿qué?, “Que sea la luz”. “Y la luz se hizo”; “Que sea la tierra”. “Y la tierra se hizo”²³. Por el otro, tenemos la invocación kantiana del *Éxodo* como ejemplo de lo impresentable, en relación directa con el mundo judeo-cristiano. En la *Crítica del juicio* dice Kant: “Quizá no haya en el libro de la ley de los judíos ningún pasaje más sublime que el mandamiento: “No debes hacerte ninguna imagen tallada ni alegoría alguna, ni de lo que hay en el cielo, ni de lo que hay en la tierra, ni de lo que hay debajo de la tierra, etc.”²⁴. La primera opción centrada en la fuerza de la expresividad del lenguaje tendría su espacio en el sublime crítico americano, una *americanización* de lo sublime, lo llama Wilson; mientras que la opción kantiana, la opción por la problemática de la representación giraría en torno a la reflexión teórica y filosófica dentro del marco estético europeo²⁵. Esto ha de servirnos como mero ejemplo representacional de ambas tendencias y lugares de estudio de lo sublime.

3. ¿INVERSIÓN DE LO SUBLIME?

En cualquier caso, podemos seguir claramente las pistas que nos dejan tanto Lyotard como Bloom y la importancia que el

²³ Longino, *op. cit.*, IX, 9.

²⁴ KANT, I.: *Crítica del juicio*, Austral, Madrid, 1997, p. 221.

²⁵ WILSON, Rob: *American Sublime. Genealogy of a Poetry Genre*, University of Wisconsin Press, 1991, pp. 6-7.

tema tiene dentro del entramado de su propio sistema. Nombres como Longino, Kant, Shelley, y una serie de clásicos que bañan constantemente sus respectivos discursos, parecen dar forma a las fuentes de las que parten teóricamente y a sus objetivos. Pero en este momento no nos interesan tanto las fuentes de estudio, sino la obsesión que ambos tienen por determinados creadores contemporáneos a la hora de hablar de lo sublime. Ambos, tanto Lyotard como Bloom tienen una obsesión y una estrategia: ahorrar dentro del proyecto de algún artista sus ideas sobre lo sublime. Para Lyotard, ese creador, como ya sabemos, es Barnett Newman, al que dedica diversos textos. Para Bloom, ese creador es el poeta Wallace Stevens. Lyotard sitúa en el centro de su análisis crítico sobre lo sublime la obra de Newman, y Bloom llegó a afirmar de Wallace Stevens: “Stevens es el auténtico poeta de lo sublime en nuestro siglo”. Pero, cabe preguntarse, ¿quién y por qué estos artistas? Es decir, ¿por qué estos artistas y no otros? Creo que esta es una pregunta fundamental. No es por casualidad, y esto es importante, que ambos creadores fuesen norteamericanos, y aunque no de una misma generación ni de una misma opción estética y política recurriesen, en la primera mitad del siglo XX, al tema de lo sublime. Ambos tratan de replantear una cuestión como la de lo sublime (un elemento definitorio del espíritu romántico) en un momento de crisis donde toda idea de la razón (Dios, Espíritu, Infinito, Progreso, etc.) es cuestionada. Sin embargo, ellos sitúan lo sublime, precisamente, como salida o posibilidad. Recordemos que hacia 1800 ya se iba por la décima edición de la obra de Burke, y que a lo largo del siglo XVIII hay un constante tránsito entre ambos continentes no sólo comercial sino también cultural. Así lo sublime

se enraíza en la cultura artística de los Estados Unidos sin nostalgias de pasado, sin nostalgias de una Historia con mayúsculas.

Hay una idea común en el ámbito estético europeo acerca de lo sublime contemporáneo y de sus formas. En este sentido un autor representativo es Massimo Carboni. Este filósofo italiano sostiene que lo sublime actual ha de entenderse bajo la etiqueta de su inversión, es decir que habría que hablar de un sublime invertido no centrado en ideas de la razón, en ámbitos trascendentales, sino en el espacio de lo familiar, de lo cotidiano —que es donde se produce la extrañeza de lo sublime— dado que no es posible ya hablar en el siglo XX de esas ideas de la razón, de libertad, Dios, Historia, etc. El ejemplo quizá más interesante del trabajo de Carboni²⁶ es que sitúa *Carta de Lord Chandos* de Hoffmannsthal como lugar originario de ese tránsito, como bisagra, desde lo sublime trascendental hacia el sublime inmanente y como predecesor del “sublime ahora” de Newman. Hoffmannsthal en *Carta de Lord Chandos* señalaba el espacio de ruptura con las grandes palabras y sistemas decimonónicos. El personaje sentía una terrible imposibilidad de decir, una imposibilidad de reconciliación con las ideas de la razón, y junto a ello la posibilidad de que ya nada sea, la ruptura de vínculos entre el decir, la cosa y el mundo. En esta obra, dice Carboni, se narra cómo un escritor se encuentra ante el hecho de no poder decir, esto es, ante el hecho de que las grandes palabras, se le descomponen como hongos podridos en la boca. Chandos vive la experiencia crucial de lo sublime. Y frente a ello opta por el retorno a lo simple como lugar para lo maravilloso, y así dice Chandos: “Una regadera, un rastrillo olvidado en el suelo,

²⁶ CARBONI, Massimo: “La inversión de lo sublime”, en *Creación*, 1992, 4, 1992, pp. 23-33.

un perro al sol, un pobre cementerio, un lisiado, una pequeña casa de campesinos, todos ellos pueden convertirse en una revelación”²⁷. Carboni, pues, sitúa en este ámbito la fuente de renovación de lo sublime contemporáneo. Así lo describe: “en lo moderno, en lo contemporáneo lo sublime se decanta [...], pierde todo contenido iconográfico, todo tipo de préstamo de naturaleza psicológica. Se sustrae a la casuística empírica y al repertorio tradicionalmente establecido de las sensaciones que lo originan o las que se dirige. Lo sublime se convierte en la “nada” que acaece, es decir, en lo simple: *sólo* una regadera para Chandos, *sólo* un botellero para Duchamp, *sólo* un cuadrado blanco para Malevich, *sólo* una línea vertical para Newman. Este simple, este sólo devienen *experiencia* de su “impresentabilidad”²⁸.

Otro ejemplo posible es el relato sorprendente de Bern Hupauff sobre los diarios de pilotos de guerra de la I Guerra Mundial. Dice Hupauff: “El discurso de lo sublime reaparece en el encuentro con el paisaje de destrucción, pero como gesto lingüístico vacío de contenido y como inversión de su orden originario. El estremecimiento ante el enorme tamaño y los abismos de la creación, que desde el siglo XVIII se había vinculado a la trascendencia y a la moralidad, se transformó en el estremecimiento al contemplar la fuerza humana de destrucción que sobrepasaba los límites de la fantasía. Pilotos jóvenes, producto de la educación humanista, percibieron desde la altura de sus pequeños aviones las enormes destrucciones del paisaje cultural con una mirada adiestrada por Kant y hablaron de esa

²⁷ HOFFMANSTHAL, *Hugo von: Carta de Lord Chandos*, Librería Yerba, Murcia, p. 32.

²⁸ CARBONI, *Massimo*, op. cit., p. 28 y 29.

visión “grandiosa” en cartas y diarios en el lenguaje de una teoría de lo sublime”²⁹.

A través de estas imágenes, de estas palabras, podría observarse la versión oficial –europea- de la inversión de lo sublime, donde una vez imposibilitadas, desacreditadas, las ideas de la razón, lo sublime –paradójicamente- se sitúa al nivel de las cosas simples. Se tratará de un sentimiento de asombro, de éxtasis, no ante la pregunta de *qué* son esas cosas, sino ante el *hecho efectivo* de que existan y ante el hecho de su inaccesibilidad.

Sin embargo, trataremos de señalar la posibilidad de una complementación de la tesis de Carboni fijando nuestra atención y análisis unas décadas antes de la obra de Hoffmansthal, y en el marco geográfico americano. En parte la tesis que queremos sostener es que no es por casualidad que los artistas, las poéticas, que están en la base de las propuestas tanto de Lyotard como de Bloom sean de origen americano.

4. EL PROCESO: AMERICANIZACIÓN DE LO SUBLIME

En el año 1837, año de una de las grandes depresiones bursátiles de Norteamérica, Ralph Waldo Emerson, el introductor del romanticismo en ese país, pronuncia, en la sociedad Phi Beta Kappa de Harvard, su conocida conferencia *El intelectual americano*. Este trabajo supondrá el empujón definitivo para la historia intelectual de Norteamérica así como el camino para su identidad cultural. Desde entonces se conocerá este breve texto como “la Declaración de Independencia intelectual”.

²⁹ Citado en G. Knapp “Fotografía y mirada estereoscópica”, en Ernst Jünger: Guerra, técnica y fotografía, Universidad de Valencia, Valencia, 2000, p. 95.

Es sin duda un texto fundamental y fundacional. Hasta entonces casi todo lo intelectual y cultural que se consumía y fabricaba en América era de origen o fundado ideológicamente en Europa. Todo tenía aire inglés y todas las escenas estaban basadas en ese mundo europeo. En este contexto, “la reputación de buen escritor (Washington Irving, James Fenimore Cooper) o de artista (John Singleton Copley y Benjamin West) había que adquirirla en las metrópolis inglesas”³⁰. Emerson, a través de este trabajo, por el contrario, propone el camino que ha de seguir (y en el fondo aún continúa) la literatura y el arte americanos hacia su independencia y sentido. El texto de Emerson a pesar de su brevedad ofrece múltiples caminos y podemos dividirlo en dos objetivos claros: por un lado la necesidad de separarse y rechazar la cultura europea y por el otro la necesidad de autoafirmación del artista americano. Según propone Emerson, América “es un poema ante nuestros ojos, su inmensa geografía deslumbra la imaginación y no puede esperar más para ser compuesto”³¹. América es el nuevo texto jeroglífico a descifrar. Trata de situar al intelectual americano frente a su realidad mediante el método casi freudiano de abstraerse del pasado, vaciarse de influencias extrañas y recrear desde sí mismo, desde la “confinaza en uno mismo” la nueva realidad americana. La independencia y la identidad vendrán de la mano de lo común. Así sostiene Emerson hablando al presente y al futuro de los artistas americanos, casi sesenta años antes que Hofmannsthal: “No pido lo grandioso, lo remoto, lo romántico; no pregunto por lo que se hace en Italia o en Arabia; no me remonto al arte griego o al arte de los trovadores provenzales;

³⁰ MARTIN GRANDE, *Félix: Literatura de los Estados Unidos. Una lectura crítica*, Alianza, Madrid, 2003, p. 39.

³¹ *Ibid.*, p. 50.

abrazo lo vulgar; me siento a los pies de lo familiar, de lo humilde y lo exploro. [...] La harina en la barrica, la leche en el cazo, la balada de la calle, las nuevas sobre el barco, la mirada del ojo, la forma y los andares del cuerpo. Enseñadme la razón última de estas cosas. Enseñadme la sublime presencia de la más alta causa espiritual que acecha, como siempre, en la periferia y las extremidades de la naturaleza”³². Ésta es sólo una escueta aproximación al texto de Emerson, pero ha de servirnos para comprender lo sublime que nace de la Norteamérica del siglo XIX, y se hace patente en la obra de creadores como Newman y Wallace Stevens, herederos cada uno a su manera de las ideas emersonianas. “El género de lo sublime ayudó –dice Rob Wilson- a consolidar una identidad americana”³³. Antes que Hoffmannsthal, vemos cómo Emerson sitúa lo sublime al nivel de lo familiar y lo cotidiano, pero no por desesperación, como símbolo de una decadencia, sino todo lo contrario, como posibilidad de un inicio. Ese inicio viene bajo el lema emersoniano de “confía en ti mismo”, donde se habla de un yo en relación directa con las cosas, sin mediación. Un yo poético a medio camino –todo hay que decirlo- entre el idealismo y el puritanismo, que ha de abstraerse, vaciarse, y desde ahí ver por vez primera. Esta idea emersoniana recuerda aquella idea kantiana de lo sublime, cuando Kant decía: “Así, pues, la sublimidad no está encerrada en cosa alguna de la naturaleza, sino en nuestro propio espíritu”. Esta idea la llevará Emerson hasta sus últimas consecuencias. Es desde el espíritu desde donde se ha de obrar lo sublime. Longino es el padre de esta idea: lo sublime, decía, es el eco de un espíritu noble.

³² EMERSON, *Ralph Waldo: El intelectual americano*, Universidad de León, León, 1993, p. 79.

³³ WILSON, *Rob*, *op. cit.*, p. 5.

Esta sublimidad encerrada en el espíritu que retoma Emerson es el origen de la idea del sublime americano como género poético. El yo poético crea lo sublime recreando las cosas cotidianas, no las bóvedas celestes, ni la historia de Grecia, sino creando lo que Wallace Stevens llamará “poema de la tierra”, (que es en el fondo el poema americano). Se trataría de suscitar lo sublime desde una relación directa con las cosas (cosas abstractas), lo cual provocará una elevación, un conocimiento y una mayor realización del yo.

Del mismo modo que se acababa de inaugurar una nación, decía Emerson, debía nacer un yo poético que alcanzase lo sublime desde lo mínimo, desde la ignorancia, desde la pobreza. Se tratará de poner entre paréntesis la influencia europea, para tratar de encontrar en su realidad un nuevo camino, y en este sentido, que se produzca una autorrecuperación, según la expresión emersoniana. Emerson sitúa inmediatamente lo sublime al nivel de creador y busca en el yo poético la realización o muestra de una realidad propia. Y esta es, según entendemos, la imagen fundamental de lo sublime en el siglo XX. La regadera de Hoffmann estaba, en cierta medida, ya en las ideas de Emerson, pero no como decadencia sino como principio. Emerson, teniendo presente la tradición de lo sublime británico y europeo, trata de hallar el camino para lo sublime norteamericano. Este sublime es lo que Harold Bloom ha denominado un Contra-sublime, un sublime que trata de desviarse del sublime del precursor. Dice Bloom: “lo sublime norteamericano es un tropo que *intenta* olvidar al padre para poder presentarnos al hijo”³⁴. Se trata fundamentalmente de un subli-

³⁴ BLOOM, Harold: *Poesía y represión. De William Blake a Wallace Stevens*, Adriana Gil Hidalgo editora, Buenos Aires, 2000, p. 310.

me longiniano, o mejor dicho pseudolonginiano, donde se parte del yo, del contenido de la conciencia, y desde ahí crea. Y de Emerson sostiene Bloom: “Emerson encontró [...], un camino para un sublime más drástico, inmediato y total que el que la tradición europea deseó o necesitó”³⁵. Se trata de una tradición que recoge lo sublime como esencialmente literario, hundido en la palabra poética que recrea la realidad de una América en crecimiento. Walt Whitman, será la concreción primigenia e ideal de este sentido creativo.

5. LO SUBLIME ES AHORA: SOBRE BARNETT NEWMAN

Podemos volver ahora, pues, al trabajo de Wallace Stevens y Barnett Newman. Lyotard, antes lo hemos mencionado, trata de situar lo sublime en el espacio kantiano de la representación y en la problemática burkeana del tiempo, es decir, en la idea de una presentación *donde ya nada sea*, del instante, y ahí entra el trabajo de Newman, tanto la obra como sus textos, es decir, su poética en general. Trataremos de mostrar, brevemente, por el contrario, un Newman separado de Lyotard.

En 1948 el pintor norteamericano Barnett Newman presenta el escrito “The Sublime is Now”, que será publicado en la revista de Betty Parson “Tiger’s Eye”, en un número monográfico titulado “Six opinions on what is Sublime in Art”. Dos años más tarde, en 1950, presentará la monumental tela *Vir heroicus sublimis*, una obra de 5,40 por 2,40 metros; una obra monocroma de un rojo intensísimo atravesada por una fina línea que rompe el cuadro. En cualquier caso, nos interesa

³⁵ *Ibid.*, p. 314.

ahora no tanto su obra plástica, ni las opiniones de Lyotard, sino, concretamente, el texto del artista. Trataremos de analizar el trabajo teórico de Barnett Newman para así situarlo en esta tradición americana.

En Barnett Newman hay un profundo deseo de divorcio con respecto al arte europeo, más concretamente una necesidad de *mostrar el constante fracaso del arte europeo*, principalmente de las vanguardias. El arte europeo no ha logrado lo sublime, y no lo ha logrado porque se ha sumido en una figurativa y concreta *nostalgia de lo absoluto* (mediada por una representación objetual). Por otro lado, ha mantenido un vínculo constante con lo bello, un extraño deseo de absoluto a través de la figuración y del contenido. Lo bello se ha mantenido siempre en el cerco de la creación, y en el propio contexto de lo sublime.

La obra, según estas formulaciones europeas, parece que ha de decir otra cosa, señalar otro lugar; nunca parece o aparece *ella misma, por ella misma*. Así, dice Newman: “El esfuerzo de Picasso pudo ser sublime, pero no hay duda de que su obra es una preocupación por la cuestión de la naturaleza de lo bello”³⁶. Más adelante señala el hecho fundamental de lo sublime en su inversión; así como el agotamiento de la vía europea para lograrlo: “El fracaso del arte europeo para lograr lo sublime se debe a su ciego deseo de existir dentro de la realidad objetiva [...] y construir un arte dentro del marco de la plasticidad pura [...]. En otras palabras, el arte moderno, atrapado sin un contenido sublime, era incapaz de crear una nueva imagen sublime e incapaz de separarse de la imaginaria

³⁶ NEWMAN, Barnett: “The Sublime is Now”, en *Select Writings and Interviews*, University of California Press, p. 173.

renacentista de figuras y objetos”³⁷. A Newman le interesa insistir en ese hecho del fracaso del arte europeo para lograr lo sublime, porque confunden, según su visión, lo bello y lo sublime, y el objetivo del nuevo arte no es la búsqueda de la belleza, de la forma (algo europeo) sino alcanzar la idea, lo sublime mediante imágenes sin forma, evidentes por sí mismas de una revelación.

Dos son los objetivos de Newman: a) separarse del arte europeo y b) la autoafirmación de un arte americano independiente del europeo. Dos objetivos que sin duda son sumamente parecidos a los ya mencionados por Emerson en *El intelectual americano*. Newman es, resumiendo, un seguidor no tanto de la letra, como del espíritu de ruptura emersoniano. Otra cuestión que es importante destacar de lo afirmado por Newman es la cuestión del contenido, ya que siguiendo implícitamente a Emerson cumple Newman una de sus pautas, *crear desde uno mismo*, no es necesario un contenido que nos de la pauta. Y de este modo el final del texto de Newman es revelador de la cultura americana de lo sublime, que se separa de la europea en el modo de lograr eso sublime. Dice Newman: “Creo que aquí en America, algunos de nosotros, libres del peso de la cultura europea, estamos encontrando la respuesta, negando completamente que el arte tenga nada que ver con el problema de la belleza y dónde hallarla. La cuestión que se plantea ahora es cómo, si vivimos en una época sin leyendas o mitos que puedan llamarse sublimes, si rehusamos admitir ninguna exaltación de relaciones puras, si rechazamos vivir en lo abstracto, ¿cómo podemos estar creando un arte sublime?”³⁸ La afirma-

³⁷ Ibid.

³⁸ Ibid.

ción es tajante: sin ideas de la razón, sin posibilidad de una trascendencia nostálgica, dónde lo sublime. La cuestión es emersoniana totalmente y la respuesta lo es quizá aún más, y se sitúa en lo más hondo de lo americano: “Estamos creando imágenes cuya realidad es evidente por sí misma. [...] Nos estamos liberando a nosotros mismos de las cargas de la memoria, asociación, nostalgia, leyenda, mito o cualesquiera que hayan sido los recursos de la pintura europea occidental. En lugar de hacer las catedrales a partir de Cristo, el hombre y la vida, las hacemos a partir de *nosotros mismos*”³⁹. Esta podría ser la declaración de independencia vanguardista, entre los dos continentes: una auténtica celebración del *yo artístico americano*. Y la tradición emersoniana, más profunda de lo americano, late en la exposición de ese sublime nuevo, por más que le duela a Lyotard y en general al ámbito posmoderno.

Aparte de referirse Newman al yo americano pintor, como lugar y origen de la creación nueva de lo sublime, hay también un nosotros, por ejemplo, al afirmar, “creo que en América, algunos de nosotros...”, pero ¿quiénes son esos “nosotros”? Lógicamente los componentes del expresionismo abstracto. Aunque pueda parecer extraño, para analizar este tema es posiblemente clave un texto de José Ortega y Gasset, concretamente “Sobre el punto de vista en las artes”, que puede ser la llave para comprender este *nosotros* de Newman, así como este sublime nuevo, invertido, y centrado en el yo. En el año 1949, un año después de la publicación del texto de Newman, Harold Rosenberg y Samuel Kootz buscaron sugerir un movimiento cohesivo organizando una exposición colectiva titulada “Los intrasubjetivos”, y en ella se dieron cita todos esos *noso-*

³⁹ Ibid.

tros a los que aludía Newman, nombres como Rothko, Pollock, Motherwell, Reinhardt, etc. El nombre de la exposición que daba forma y sentido a la exposición de estos creadores estaba tomado de aquel texto de Ortega mencionado, "Sobre el punto de vista en las artes". En esta obra Ortega traza un punto de vista lineal e histórico donde equipara la evolución de la pintura y de la filosofía. Rosenberg y Kootz abren el catálogo con esta afirmación de Ortega, que resume -sin él pretenderlo- el sentido de la nueva pintura norteamericana y sintetiza los postulados emersonianos: "La ley rectora de las grandes variaciones pictóricas es de una simplicidad inquietante. Primero se pintan cosas; luego, sensaciones; por último ideas. Esto quiere decir que la atención del artista ha comenzado fijándose en la realidad externa; luego en lo subjetivo; por último en lo intrasubjetivo. Estas tres estaciones son tres puntos que se hallan en una misma línea". Más adelante Ortega desarrolla el tema: "Quedarse en lo subjetivo es imposible. ¿Dónde encontrar algo con qué poder reconstruir el mundo?" Esta es la misma pregunta que se hace Emerson una vez se logra la independencia intelectual. La respuesta de Ortega: ese nuevo lugar está en el llamado "contenido de la conciencia", en lo intrasubjetivo. Así lo describe Ortega: "a lo que las ideas idean y nuestros pensamientos piensan podrá no corresponder nada real, pero no por eso es meramente subjetivo. Un mundo de alucinación no sería real, pero tampoco dejaría de ser un mundo, un universo objetivo, lleno de sentido y perfección"⁴⁰. Si dejamos a un lado los escasos conocimientos de Ortega sobre arte americano, y que a día de hoy esta visión lineal, greenberiana está

⁴⁰ ORTEGA Y GASSET, José: "Sobre el punto de vista en las artes", en *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Alianza, Madrid, 1996, p. 203.

más que cuestionada, podemos intuir el sentido de ese sublime nuevo como expresión de una interioridad más allá de nostalgias e ideas de la razón. Se trata, pues de crear desde sí mismo imágenes poderosas no sujetas a esquemas figurativos, reveladores de un más allá, sino de una imagen sublime, sin más, creada desde el contenido de la conciencia y ante las cuales el espectador siente el pavor, el desasosiego directo en su conciencia, sin necesidad de simbolismos. A este nivel, a este segundo momento, por decirlo así, es al que trata de responder parcialmente Jean François Lyotard, para quien la obra de Newman da cuenta de un tiempo “ahora”, irresoluble. “Lo inexpressable no reside en un allá lejos –escribe Lyotard-, otro mundo, otro tiempo, sino en esto: que suceda (algo). En la determinación del arte, lo indeterminado, el “sucede”, es el color, el cuadro. [...] Que ahora y aquí haya este cuadro y no más bien nada, eso es lo sublime”⁴¹. Y en otro momento dice: “Un cuadro de Newman no tiene como fin hacer ver que la duración excede la conciencia, sino ser él mismo la ocurrencia, el momento que sucede”⁴².

6. SUBLIME AMERICANO Y NUEVO ROMANTICISMO: EL PROYECTO DE WALLACE STEVENS

El otro camino de lo sublime americano que nace de Emerson y lo continúa de un modo más consciente y directo es el camino de Wallace Stevens. Stevens supone un paso más en el desarrollo contemporáneo de lo sublime.

⁴¹ LYOTARD, Jean François: “Lo sublime y la vanguardia”, en *Lo inhumano*, op. cit., p. 98.

⁴² LYOTARD, Jean François: “El instante, Newman”, en *Lo inhumano*, op. cit., p. 86.

Podemos comenzar con una afirmación rotunda de Harold Bloom sobre Stevens. Dice Bloom: “Stevens puede ser –más aún que Valéry, Rilke y Yeats– lo que T.S. Eliot juzgaba que Valéry había sido: el poeta verdaderamente indispensable del siglo. ¿Cómo puede defenderse semejante afirmación? Stevens no está a la altura de Valéry en claridad de conciencia o sutileza. Su sentido de la vocación y su capacidad de invención no pueden compararse a las de Rilke. Yeats lo supera en intensidad dramática, diversidad, presentación extravagante de sí mismo. ¿Cuál es el don de Stevens, más allá de su persistencia y su elocuencia excepcionales, qué virtudes heredó de la tradición de Emerson y Whitman? ¿Es que solamente cuenta con su pobreza? ¿Será apenas su terrible necesidad imaginativa norteamericana, su imponente sentido de posteridad, lo que lo distingue entre sus grandes contemporáneos? // La curiosa respuesta es que Stevens es el auténtico poeta de lo sublime de nuestro siglo, superando incluso los momentos más elevados de Rilke”⁴³. Quizá Bloom se exceda en su descripción, pero sin duda la poesía de Stevens va por este camino.

Quizá en pocos casos como en el de Stevens quepa dar explicaciones biográficas. Stevens publica *Harmonium*, su primer libro en 1923, a los 44 años de edad. Stevens era vicepresidente de una de las principales compañías de Seguros de Norteamérica, cuyo nombre empresarial –muy americano– lo delata: “Stevens y Stevens”. Muy poca gente sabía tanto dentro como fuera de la empresa que Wallace Stevens, el vicepresidente, fuese *Wallace Stevens*, el poeta. “La poesía no formaba parte de su profesión, que, como él lo ha anun-

⁴³ BLOOM, *Harold: Poesía y represión. De William Blake a Wallace Stevens*, Adriana Gil Hidalgo editora, Buenos Aires, 2000, p. 354.

ciado en el Registro del gran mundo, *Who's Who*, era la de “los seguros”. Pocos de sus socios sospechaban su excentricidad. Cuando a una persona del mundo de los seguros, en Hartford, se le habló de eso, exclamó: “¿Qué? ¿Wally, poeta?” A la puerta del club Canoe de Hartford, Stevens previno a un literato convidado a cierto banquete: “Aquí no hablamos de poesía”⁴⁴.

Fue, sin duda, el primer dandy de las letras americanas. El estilo y el dandysmo fueron dos de sus características definitorias, tanto en la vida como en su poesía. Su amigo William Carlos Williams dijo de él tras su muerte: “En el fondo del corazón era un dandy. Nunca se veía a Stevens con una apariencia desaliñada. Sus poemas son el resultado”⁴⁵. Así, sostuvo siempre Stevens: “El *dandismo* es no sólo un disfraz; es también un ropaje y un estilo. El poema, es su estilo, el estilo es el poeta, y todo cambio de estilo es un cambio de sujeto”⁴⁶. Desde el primer libro de Stevens, su poesía es una constante reflexión sobre la propia creación poética, que tiene su punto álgido con el libro *Notas para una ficción suprema*. Un libro que es casi una propuesta estética y filosófica.

En el terreno de la estética y en nuestro territorio europeo la figura y la obra de Stevens apenas brota cuando se habla de lo sublime, pero sin duda para entender la opción retórica, longiniana, romántica y americana de lo sublime es un autor fundamental. Stevens es, pues, el primer dandy de la poesía

⁴⁴ TINDALL, William York: “Wallace Stevens”, en *Tres escritores norteamericanos*, Gredos, Madrid, 1962, p. 57.

⁴⁵ Bates, Milton J.: *Mitología del yo: El poeta Wallace Stevens*, Ed. Fraterna, Buenos Aires, 1989, p. 124.

⁴⁶ TINDALL, William York, *art. cit.*, p. 68.

americana. Pero quizá también fue el más europeizado de los poetas americanos del siglo XX⁴⁷ y a la par, tal vez, el primer gran poeta americano tras Walt Whitman.

Si hay que situar a Stevens hemos de decir que proviene de la tradición romántica americana, cuyas raíces están, a su vez, asentadas en el romanticismo inglés de Blake, Shelley, Coleridge, etc. Sin embargo, su romanticismo ha sido denominado –también por el propio Stevens– como *nuevo romanticismo* dado que difiere de los anteriores por asentarse en el interior de una realidad profunda como la americana, y en el ámbito concreto de lo cotidiano, sus objetos. Su romanticismo tiene su asiento en el choque entre lo real y la imaginación, “la cosa real y la cosa imaginada”.

Pero, ¿qué relación tiene Stevens con lo sublime? Stevens tenía conocimiento de los textos clave sobre lo sublime. Sabemos que manejaba el texto de Longino y que se había empapado del libro de Edmund Burke *Indagaciones filosóficas sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, a la hora de escribir el poema “Esthetique du mal”⁴⁸. Además tenía un serio conocimiento de los movimientos estéticos y filosóficos que se daban en Europa a comienzos de siglo XX. Por otro lado, fue alumno y amigo de George Santayana, de quien escuchó por vez primera las diversas ideas sobre lo sublime. Junto a ello, conocía, lógicamente, la existencia del llamado *sublime americano* en relación con el romanticismo,

⁴⁷ La lectura del epistolario de Stevens da fe de la importancia que tenía Europa y su cultura para él. Véase STEVENS, Holly (ed.): *Letters of Wallace Stevens*, University of California Press, 1981.

⁴⁸ Véase de TRYZNA, Thomas: “Esthetique du mal as Parody of Burke’s Sublime”, en *The Wallace Stevens Journal*, 14.2 (Fall 1990), pp. 167-173. También, ENDO, Paul: “Stevens and the two Sublimes”, en *The Wallace Stevens Journal*, 19.1 (Spring 1995), pp. 36-50.

y fundamentalmente vinculado en literatura con figuras tan admiradas por el propio Stevens como Ralph Waldo Emerson y Walt Whitman, así como en relación con los pintores de Río Hudson. Es evidente, aunque no nos detengamos en ello, que Stevens sabía de qué hablaba cuando comenzó alrededor de la década de 1930, a hablar de lo sublime.

La idea general de Stevens sobre lo sublime (evidentemente también con toda su ironía) es que no es posible hablar del sentimiento de lo sublime como algo relacionado con lo absoluto, la Naturaleza, lo más elevado, las ideas de la razón, etc., sin que nos entre la risa, sin que nos sintamos ridículos, sobre todo tras la guerra, el crack del 29, el avance tecnológico, etc. Esta *presión de la realidad*, tal como Stevens la denominaba, implica una variación en los modos de acción de la poesía ante lo real, y la búsqueda y desarrollo de una nueva sublimidad, pero en ningún caso un compromiso social o moral.

En 1936, dentro del libro *Ideas de orden*, Stevens publica un poema titulado *Lo sublime americano*, donde ahonda en la posibilidad de presentación de ese sublime rebajado debido a esa presión de la realidad, una presión que imposibilita la idea de un sublime trascendente. En un texto titulado “El jinete noble y el sonido de las palabras” (1942), un título de profundas resonancias longinianas, habla de esa presión de la realidad que afecta al poeta y a lo sublime, y que de algún modo complementa las posturas de Emerson y Hoffmansthal. Allí dice: “La realidad se volvió violenta y así ha seguido siendo. Todo esto hay que decirlo para dejar un poco más claro que al hablar de la presión de la realidad estoy refiriéndome a la situación de violencia, no de violencia física todavía para los que vivimos en América, pero sí de violencia física que afecta a

millones de nuestros amigos y a aún más de millones de nuestros enemigos, y lo que podría denominarse una violencia espiritual que afecta a todo el que está vivo”⁴⁹. La presión de la realidad provoca, según Stevens, una reducción de lo imaginativo por un lado, y por el otro, una progresiva destrucción de la idea de nobleza en el arte, y por tanto una reducción de lo sublime. Si la estatua de Andrew Jackson (uno de los grandes genocidas americanos) frente a la Casa Blanca, dice en ese artículo, es una obra de la nobleza fantástica de lo sublime decimonónico, hoy día ha perdido tal fuerza debido a la presión de la realidad. Ante esta presión el poeta debería abstraerse totalmente estableciendo una serie de distancias dado que no tiene ninguna obligación, ni moral ni social. Y sin embargo, en determinados momentos esta presión acaba por desplazar incluso hasta la propia creación. De este modo lo sublime va, paulatinamente, encaminándose hacia su reducción. La escultura monumental de Andrew Jackson frente a la Casa Blanca, es la imagen evidente de un sublime decimonónico. No es casual que esta figura ecuestre, precisamente, sea eje central también del poema antes mencionado, titulado *Lo sublime americano*.

En este poema Stevens abre la pregunta que años más tarde se formulará Barnett Newman, y desarrolla la que se hizo Emerson un siglo antes. Se trata de un poema casi telegráfico, escueto, árido, y sin metáforas, como es su poesía, y gran parte de la poesía americana. Comienza con una pregunta: “Cómo situarse / para contemplar lo sublime”, sin sentirse ridículo. Ese es el principio, una pregunta destinada ya a descolocar al lec-

⁴⁹ STEVENS, Wallace: *El ángel necesario. Ensayos sobre la realidad y la imaginación*. Visor, Madrid, p. 28.

tor. Unos versos más adelante afirma: “Cuando el General Jackson / posó para su estatua / debió saber qué se siente / ¿debería ir un hombre descalzo, evasivo y vacío?”. La pregunta es esa: cómo puede el hombre contemporáneo asentarse en lo sublime; o mejor dicho: cómo puede el sujeto americano contemporáneo comprender y situarse dentro de un esquema de lo sublime decimonónico, trascendental. Una vez ha descrito ese viejo sublime, se adentra en las dos últimas estrofas del poema en lo que puede verse como ese sublime rebajado, heredero de Emerson. Dice: “¿Pero cómo sentirse? / Uno se acostumbra al tiempo, / al paisaje y esas cosas; / y lo sublime descende / al espíritu mismo, / el espíritu y el espacio / el espíritu vacío / en el espacio vacío.” Será ese sublime que descende al espíritu y desde ahí contempla el espacio vacío. Sólo a través de un yo poético abstraído, vaciado, puede contemplarse un espacio; desde la aridez se ha de contemplar la realidad. En otro poema identifica ese yo poético con la figura del ángel, y dice: “yo soy el ángel necesario de la tierra / en mi visión la tierra se vuelve a ver”. Hay una cierta identidad entre el yo poético y lo poetizado. En otro momento ese yo poético se transforma en un muñeco de nieve y dice: “Hace falta una mente de invierno / para contemplar la escarcha”.

La cuestión que preocupa a Stevens es la misma: cómo hablar, como sentir y poetizar lo sublime en una era sumida en la desacreditación de las ideas de la razón. La respuesta de Stevens se sitúa en el concepto de nobleza, una nobleza que recuerda la definición longiniana de sublime como “eco de espíritu noble”. Y este es el objetivo de Stevens. Si bien es cierto que lo sublime ha de descender a lo cotidiano, a lo común y vulgar, al espacio vacío, que ha de ceder a la presión de los aconteci-

mientos del mundo, la imaginación como transporte, como sacudida aún puede funcionar; no en relación a las grandes ideas, sino recreando la realidad, la *mera* realidad. La imaginación será el mecanismo para recrear lo común que citaba Emerson, algo que Keats admiraba de Wordsworth. La capacidad con la que Wordsworth en *El preludio* (quizá el primer gran poema de la experiencia) recreaba el mundo fascinaba a Keats (ambos profundamente admirados por Stevens). Es interesante que a este hecho -la poetización de lo común, su elevación- lo llamase Keats “sublime egoísta o positivo”, donde toda diversidad queda asumida. Keats dice: “El wordsworthiano o sublime egoísta piensa la cosa per se y permaneciendo a solas”⁵⁰. En palabras del crítico M.H. Abrams, Wordsworth “en su capacidad de percibir la sublimidad incluida en lo común y lo bajo y la fuerza carismática de lo trivial y lo mezquino, se encuentra su originalidad esencial como poeta; su poesía de lo bajo sublime y del heroísmo de lo debilidad y la fortaleza sustituirá y trascenderá a la epopeya tradicional de proezas heroicas”⁵¹.

Quizá quepa situar a Stevens bajo esta idea del *sublime egoísta y transformado*, encerrado en sí mismo y creando sobre sí mismo, aunque es quizá demasiado complejo para tratarlo ahora, sin embargo sí que podemos comprender esa idea de la *cosa per se*, porque es exactamente el camino de Stevens. La *cosa per se*, vista por un yo que trata de ser el espejo de la cosa a través de la imaginación. “La imaginación es la voluntad de las cosas”, llega a decir. Ése es quizá el proyecto de la poesía de Stevens, y de su sublime rebajado. Una poesía pura. Un

⁵⁰ Citado en WEISKEL, Thomas: *The Romantic Sublime*, John Hopkins University Press, Baltimore, 1976, p. 49.

⁵¹ ABRAMS, M. H.: *El romanticismo: tradición y revolución*. Visor, Madrid, 1992, p. 398.

hacer visible las cosas en su multiplicidad de relaciones, sin dar nunca una aparente solución. El método que lleva a cabo Stevens para lograr este sublime rebajado es el de la *contemplación*, una contemplación de carácter romántico que desciende a lo común y con ello mantiene una cierta distancia, clásica en la ironía romántica. Permite que el objeto se muestre en sí mismo para luego darle forma poética. La contemplación da origen a algunos de los más importantes poemas de Stevens, como “No ideas sobre las cosas, sino las cosas mismas”, “En un mal tiempo” o el ya clásico “Anécdota del tarro”. El término “behold” (contemplar) es usado por Stevens en diversos poemas con el fin de hacer hincapié en el hecho de la visión de una nueva realidad, o de una realidad donde, como decía el poema “el espíritu vacío vaga por el espacio vacío”. Esta contemplación implica, además, una renovación en el *mirar* mismo. El poeta, “enfrentándose al mundo, ve lo que no ha logrado ver, o ya no ve lo que vio una vez, o ve lo que vio antes de una manera”⁵². Este nuevo mirar, relacionado con lo sublime en el propio creador, se funda en la necesidad proclamada por Stevens de una *pobreza esencial*, esto es una puesta entre paréntesis del mundo, de sus concepciones. Dice en uno de sus aforismos: “Vivir en el mundo pero al margen de las concepciones existentes de él”. Ver el mundo desde esa necesidad de ruina esencial, y así *contemplar* de nuevo. “Debes hacerte de nuevo un hombre ignorante –dice en *Notas para una ficción suprema-* / y ver con ojo ignorante el sol de nuevo”; y en sus aforismos señala, “la lengua es un ojo” o “el mundo del poeta depende del mundo que haya contemplado”.

⁵² *Ibid.*, p. 383.

Una contemplación, que en su versión rebajada, une la *cosa per se* y a solas de Wordsworth con un texto de *Sobre lo sublime* de Longino que Stevens casi se sabía de memoria y que tenía anotado en su ejemplar de la obra, dado que pone al sujeto como eje necesario y creador. El texto de Longino dice: “para el ímpetu de la contemplación y del pensamiento humano no es suficiente el universo entero, sino que con harta frecuencia nuestros pensamientos abandonan las fronteras del mundo que los rodea y, si uno pudiera mirar en derredor la vida y ver cuan grande participación tiene en todo lo extraordinario, lo grande y lo bello, sabría, en seguida, para qué hemos nacido”⁵³. Ese *abandonar las fronteras del mundo que los rodea* y la afirmación del yo (emersoniano) como algo necesario es parte fundamental del proyecto poético de Stevens. Quizá “Anécdota del tarro”, incluido en *Harmonium*, sea el poema que mejor exprese estas ideas, un poema, tal vez, de los más estudiados dentro de la obra de Stevens:

Coloqué un tarro en Tennessee,
redondo estaba sobre un cerro.
Hizo que el sórdido desierto
rodease el cerro.

El desierto se irguió hacia él,
se tumbó en torno, dominado.
Redondo estaba sobre el suelo,
alto y esbelto al aire.

⁵³ LONGINO: *Sobre lo sublime*, op. cit., XXXV, 3.

Fue dominando en todas partes.
El tarro en todas partes.
El tarro era grisáceo y liso.
No permitió ni ave ni arbusto,
nada había igual en Tennessee.

Es inevitable recordar una vez leído este poema no sólo las palabras de Keats sobre Wordsworth sino también las palabras de Hoffmansthal y de Emerson. Hoffmansthal describía así ese nuevo sublime: “Una regadera, un rastrillo olvidado en el suelo, un perro al sol, [...] todos ellos pueden convertirse en una revelación”, y años antes Emerson daba estas directrices al intelectual americano: “La harina en la barrica, la leche en el cazo, la balada de la calle, las nuevas sobre el barco, la mirada del ojo, la forma y los andares del cuerpo. Enseñadme la razón última de estas cosas. Enseñadme la sublime presencia de la más alta causa espiritual que acecha, como siempre, en la periferia y las extremidades de la naturaleza”. Stevens es un continuador, a su manera, de los postulados de Emerson.

Igualmente es inevitable mostrar a través de este poema la diferencia entre dos modelos de sublime y de romanticismo, o mejor dicho, el paso desde el romanticismo europeo o decimonónico al nuevo romanticismo americano. El hecho está en comparar esta “Anécdota del tarro” con “Oda a una urna griega” de Keats. De este modo se hacen evidentes dos modelos diferentes, dos caminos. Las diferencias son evidentes ya en el título. Los títulos en Stevens son ya indicio de su interés por rebajar, destruir las grandes ideas, por ejemplo, títulos como “Los revolucionarios se detienen a beber naranjada” o “Himno desde un puesto de melones”, “El emperador de los helados” o ironizando con clásicos en el título “Anatomía de la monotonía”.

Centrándonos en estos dos poemas mencionados, en el título vemos determinado sentido de deshistorización: Anécdota frente a Oda, Urna frente a Tarro, y Grecia frente a Tennessee. Es evidente un interés de *ruptura* y a la par de *relectura* desde la óptica de lo americano. La primera sección del poema de Keats dice así:

Esposa de la calma, todavía inviolada,
 hija adoptiva tú del tiempo y del silencio,
 narradora del bosque que puedes relatar
 historias floreadas más dulces que mis rimas,
 ¿qué leyenda con hojas orlada se congrega
 en torno a tu figura: dioses, mortales, o ambos,
 en Tempe o en los valles de la Arcadia? ¿Qué hombres
 o qué dioses son éstos? ¿Qué doncellas esquivas?
 ¿Qué enloquecido acoso? ¿Qué lucha por zafarse?
 ¿Qué flautas y panderos? ¿Qué delirante éxtasis?

Vemos, pues, claramente las diferencias entre uno y otro. La opción por lo sublime de Stevens es la opción contemporánea. La opción por el objeto vacío, sin historia, que ofrece un profundo sentido de desasosiego, dado el hecho de que no hay a que atenerse. Nos sabemos nada de ese tarro, es simplemente un *tarro ahí*, deshistorizado, sin pasado, no sabemos siquiera, por qué está ahí. Eso es lo que produce el desasosiego. Schopenhauer, a la hora de abordar el tema de lo sublime establece una determinada gradación, situando curiosamente cierto paisaje americano en el nivel inferior, un nivel que recuerda ciertos poemas de Whitman y Stevens. Dice Schopenhauer: “Trasladémonos a una región solitaria; el hori-

zonte se extiende indefinidamente, el cielo está limpio de nubes; no hay animales ni hombres ni aguas corrientes; el silencio más profundo reina en toda la extensión, [...] El paraje descrito nos proporciona, pues, un ejemplo de sublimidad en grado inferior. [...] este es el género de sublimidad que ha hecho célebres a las praderas sin fin de la América del Norte”⁵⁴. Este sublime inferior es el camino que va, sin duda, de Emerson a Stevens, y que va paulatinamente transformándose, interiorizándose.

Todo esto nos lleva a un terreno que es clave en Stevens, y es el sentido de ese *nuevo romanticismo* fundado en un sublime de lo cotidiano, por un lado, y en una profunda ironía, por otro.

Si comparamos ambos poemas, vemos que el poema de Keats es una alabanza del ideal clásico, a una clase de belleza y tradición que son las suyas, es un canto a la intemporalidad, de la omnipresencia en el espacio y en el tiempo, mientras que el poema de Stevens es un canto a lo efímero, al paisaje americano, y algo más, al hecho de renegar de una cultura clásica en cierto modo ajena. A este respecto Helen Vendler, quien más ha estudiado junto con Bloom, lo sublime en Stevens, señala que la anécdota sería así un lamento irónico sobre la imposibilidad de escribir poesía lírica en un país desprovisto de ruinas monumentales, habitado sólo por desiertos y tarros menores. La idea de Stevens es la postulación de un nuevo romanticismo fundado por los elementos de una reescritura del romanticismo europeo, pero desde el propio carácter vernáculo norteamericano, lo que implica la colisión entre lo

⁵⁴ SCHOPENHAUER, Arthur: *El mundo como voluntad y representación*, Porrúa, México, 1998, p.165-166.

trascendental, metafísico europeo y el realismo, el no pasado, la no mitología previa. Aquí es donde se ve el objetivo de Stevens: *construir un nuevo sublime desde un nuevo romanticismo*. Esta es la idea clave con la que hemos de trabajar. El nuevo poeta romántico ha de crearse su propia mitología, su propio yo desde los materiales de una nueva realidad y por tanto una nueva imaginación, algo similar a lo que Wordsworth trató de llevar a cabo en *El preludio*. Dice Stevens: “Sólo consagrándose a lo normal y común puede el poeta reconstruir la imaginación agotada”. Y en su diario escribe el principio de este nuevo romanticismo que busca su sentido, su origen no griego ni europeo: “El poeta romántico hoy día es alguien que vive en una torre de marfil”, pero esta torre tiene “singulares vistas a vertederos públicos y a los letreros luminosos de las Salsas Snider, del Jabón Ivory y de los coches Chevrolet; es un ermitaño que vive solo, en compañía del sol y de las estrellas, pero que reclama que le sirvan el infecto periódico”⁵⁵. Vemos por un lado expresada la fuerza de la idea del yo emersoniano, aislacionista, y a la par la fuerza de la ironía romántica⁵⁶. El sublime de Stevens rescata a través de la contemplación distanciada determinados objetos y hechos y los reelabora tratando de hacer visible lo invisible, o mejor dicho, más visible lo visible. Y en una carta a Latimer afirmaba: “Aunque la cuestión debería hablar por sí misma y pese a que me opongo a las explicaciones, se trata de resumir por lo menos una teoría temporaria de la poesía. Cuando la gente habla de lo romántico, lo hace del modo que los franceses suelen denominar peyorativo.

⁵⁵ Citado en TINDALL, art. cit., p. 59.

⁵⁶ Cfr. HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Domingo: *La ironía estética. Estética romántica y arte moderno*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2002; sobre la ironía en Stevens, WHITING, Anthony: “Wallace Stevens and Romantic Irony”, en *Wallace Stevens Journal* 16.2 (Fall 1992), pp. 183-195.

Pero la poesía es esencialmente romántica, sólo que lo romántico de la poesía tiene que renovarse constantemente y por lo tanto ser precisamente lo contrario de lo que se entiende usualmente como romántico. Si no existe esto, lo romántico nuevo, no llegamos a ninguna parte; con él, incluso las cosas más casuales adquieren trascendencia, y el poeta irrumpe esplendoroso, y así por el estilo. Lo que uno hace siempre es mantener la pureza de lo romántico, eliminando lo que la gente considera romántico”⁵⁷. Ese es el objetivo de Stevens, un nuevo romanticismo que se renueva constantemente, donde las cosas más casuales adquieren trascendencia, un sublime fundado en el choque entre lo real y la imaginación.

Lo sublime en Stevens, como Bloom ha estudiado, ha de ser situado también en relación con Schopenhauer, a quien Stevens leía asiduamente, y a quien debía la inspiración de varios de sus poemas. Dice Bloom: “La descripción que Schopenhauer hace de lo sublime es en mi opinión la mejor guía para entender lo que Stevens fue capaz de hacer”⁵⁸. Lo sublime en Schopenhauer (y así también en Stevens) supone entregarse “a la percepción con todo el poder de la mente, y luego sumergirnos en esa percepción. Entonces uno olvida su individualidad, su voluntad, y sólo sigue existiendo como puro sujeto, el claro espejo del objeto. Y perdidos para el yo alcanzamos lo sublime”⁵⁹. Este *claro espejo del objeto* es la apuesta de Stevens, y la imaginación es mecanismo en el poeta para llevar a cabo lo sublime. El poeta ha de ser ese claro espejo que a través de la imaginación nos devuelve el objeto. En un poema titulado “Diálogo con una tía polaca”, del libro *Harmonium* dice:

⁵⁷ STEVENS, Holly, *op. cit.*, p. 357.

⁵⁸ BLOOM, Harold, *Poesía y represión, op. cit.*, p. 357.

⁵⁹ *Ibid.*

La imaginación es la voluntad de las cosas...
Así, sobre la base de la más común fregona,
tú sueñas con mujeres envueltas en añil
con sus libros tendidos hacia cercanos astros,
para leer, secretamente, los ardientes secretos.

Esta es la nueva imaginación que Stevens reclama para el nuevo romanticismo.

La imaginación como introducción de lo irreal en lo real. La imaginación como aquello que muestra vivamente las cosas. En un ensayo titulado “La imaginación como valor” señala el sentido de esta nueva imaginación: “Hace una generación hubiéramos dicho que la imaginación es un aspecto del conflicto entre el hombre y la naturaleza. Hoy es más probable que se diga que es un aspecto del conflicto entre el hombre y la sociedad organizada. Forma parte de nuestra seguridad. Nos permite vivir nuestra vida. [...]. Nietzsche andaba por los Alpes para abrazar la realidad. Nosotros salimos arrastrándonos de nuestras oficinas y aulas y nos mantenemos despiertos en la ópera. O bien nos sentamos a escuchar música, como una imaginación en la que creemos. Si la imaginación es la facultad mediante la cual hacemos entrar lo irreal en lo real”⁶⁰.

Lo suyo es una poética de lo sublime lograda mediante lo que Simone Weil llamó *descreación* y que el propio Stevens cita: es decir el paso de lo creado a lo increado, es decir la vuelta al objeto antes de toda conceptualización. Es la palabra del ángel como poeta en “Ángel rodeado de campesinos”: “Soy el ángel necesario de la tierra /puesto que en mi visión la tierra se ve de nuevo”.

⁶⁰ STEVENS, Wallace, *El ángel necesario*, op. cit., pp. 106-107.

En definitiva, la estética de lo sublime en esta versión americanizada emprende una revisión de las formas originarias europeas, y plantea la cuestión directamente, no como una muestra de crisis, sino como posibilidad de principio. ¿Cómo es posible lo sublime en el siglo XX? Lo sublime, lo hemos visto en Newman y Stevens, supone, por un lado, un cuestionamiento de los propios mecanismos creativos dado que el acento de su acción se sitúa en el espacio del creador y no en el del mero espectador, y por otro lado, supone una reescritura de los presupuestos románticos. Tanto uno como otro se declaran románticos, pero sin duda su romanticismo busca un espacio ajeno a nostalgias de totalidad. Newman niega cualquier remisión a una trascendencia, un más allá, reclama el “ahora” del acontecer creativo. Stevens propone, siguiendo más de cerca de Emerson, una reconsideración de lo romántico y trascendental, buscando lo sublime en lo *mínimo*, en el vacío, “en la más común fregona”. Ambas poéticas de lo sublime abren la comprensión hacia un nuevo cuestionamiento de lo sublime que regresa posteriormente, trastocado, a Europa en el final del siglo XX. Es a partir de esta *inversión*, dada originariamente en el ámbito americano, cuando un autor como Harold Bloom puede afirmar recordando a Richard Rorty: “¿Quién puede verse a sí mismo atrapado en un momento dialéctico, enredado en un romance familiar, parasitando los últimos estadios del capitalismo, y aun así competir con los grandes muertos? La única respuesta que conozco es que los artistas más fuertes, pero sólo los más fuertes, pueden superar esta trampa dialéctica. Prevalecen al volver a alcanzar lo Sublime, aunque se trata de un Sublime notablemente transformado”⁶¹.

⁶¹ BLOOM, Harold, *Poesía y represión*, op. cit., p. 41.

RAZÓN Y EMOCIÓN EN LAS ESTÉTICAS DE LO SUBLIME

Miguel Ángel Rodríguez López

Me gustaría comenzar mi exposición planteando en forma de pregunta el tema que nos ocupa: ¿en qué medida nuestras razones son susceptibles de emocionarnos y hasta qué punto nuestras emociones pueden ser razonables (o racionalizables)? Variemos ligeramente la terminología: ¿en qué medida nuestras ideas pueden suscitar pasiones y hasta qué punto nuestras pasiones podrían ser idealizadas (o ser objeto de nuestras ideas)?

Sin duda alguna, cabría extender estos planteamientos *ad infinitum*, pero en lo que tienen de sustancial, tales preguntas remiten siempre al mismo punto de partida: ¿cómo podríamos explicar cada una de las implicaciones existentes entre nuestras afecciones y sus posibles conceptos correlativos? Responder con total conocimiento a esta cuestión sería demasiado pretencioso. Trataré, por ello, de aproximarme apoyándome en una de las ideas estéticas que, a mi modo de ver, resultan más fruc-

tíferas para comprender la magnitud de semejante problemática: la idea de lo sublime.

Por su amplitud y versatilidad, lo sublime –aunque emerge primero como formulación de un estilo propio en la retórica clásica para, después, ser rescatado como concepto estético de primer orden entre los siglos XVIII y XIX- permite abordar de manera crítica los contenidos que ponen en juego las *tensiones* y *distensiones* entre nuestras emociones y nuestras razones, al menos en varias direcciones complementarias:

- En una dirección epistemológica, como crisis del mundo entendido como Representación objetiva por parte de un Sujeto Trascendental de conocimiento, lo sublime resalta las conveniencias y desavenencias entre nuestros sentidos, sensaciones o pasiones, y nuestros conceptos o ideas más abstractas, como muestra el juego kantiano de las facultades humanas;
- En una dirección metafísica, como crítica y análisis de una larga tradición teleológica, lo sublime se presenta como un tránsito y un pasaje a lo suprasensible no exento de conflictos empíricos e ideológicos;
- En una dirección ética, como inclusión del problema del mal en explícita afrenta a la idea del Bien y sus códigos deontológicos, lo sublime abre el problema del terror y la violencia como manifestaciones que ponen a prueba no sólo nuestras capacidades de resistencia física, sino las condiciones que hacen posible alcanzar nuestras virtudes más excelentes;
- En una dirección histórica, como crisis de un cierto orden discursivo que interpretó durante siglos el destino

del ser humano y sus grandes utopías, lo sublime abre el camino de una concepción de la historia y del tiempo marcada por los conflictos entre el *pathos* de la barbarie y la *hybris* civilizatoria del hombre moderno y contemporáneo;

- En una dirección artística, como progresiva disolución del principio mimético-figurativo que predominó en el arte tradicional, lo sublime reivindica la implantación de nuevos modos de concebir los papeles del artista creador y del espectador en el ámbito del arte y sus obras, entre las emociones suscitadas por ellas y su razón de ser en la vida pública y privada;
- Y en una dirección estética, como inversión del concepto de belleza y la inclusión de nuevas categorías estéticas hasta entonces inapreciadas, que refuerzan o *desfondan* la preeminencia de lo bello en la naturaleza y en el arte, lo sublime sirve de elemento crítico de juicio para poner de manifiesto la concordia o discordia existentes en la percepción de nuestra experiencia cotidiana.

Me centraré fundamentalmente en estos dos últimos aspectos con la intención de mostrar cómo la idea de lo sublime responde, en definitiva, a una crisis que destrona y abisma por igual la idea de Identidad sobre la que se apoya, redefiniendo así las emociones y razones que constituyen la experiencia del mundo en que habita. En este sentido, dividiré mi exposición en dos partes: la primera de ellas propone el esbozo de un sublime tradicional a través de una revisión histórica del concepto; la segunda pretende servir de espacio para repensar lo sublime como pasión y como razón de ser.

I

La primera incursión en referencia a las estéticas de lo sublime –existen varias, y no sólo una vertiente en el modo de apreciar y comprender esta idea- proviene del autor anónimo conocido como Pseudo-Longino alrededor del siglo I d.C. Aparentemente se trata de un escrito sobre retórica (la segunda parte es una reflexión detenida sobre el estilo sublime en literatura), pero entre sus objetivos Longino destaca el estudio de lo sublime como una investigación orientada a descubrir “de qué modo podríamos llevar nuestra propia naturaleza a un cierto progreso del sentido por la grandeza”; es más, en qué medida existe alguna utilidad en lo sublime que pueda servir “para los hombres en su vida pública”. En este sentido, el escrito no es sólo un trabajo de retórica sino un análisis acerca de la excelencia de nuestra condición humana.

Doble intención declarada que planteará de modo unívoco cómo alcanzar la elevación a través de la pasión –eso sí, en Longino sólo y siempre a partir del lenguaje y la fuerza del discurso. Escribe el autor: “Lo sublime es como una elevación y una excelencia en el lenguaje...; pues el lenguaje conduce a los que lo escuchan no a la persuasión, sino al éxtasis. Ya que en todas partes lo maravilloso, que va acompañado de asombro, es siempre superior a la persuasión y a lo que sólo es agradable”. Este lenguaje elevado, grandeza de estilo, procede básicamente de cinco fuentes, que oscilan entre los recursos claramente retóricos de la oratoria y los rasgos ontológicos que hacen de lo sublime una cualidad o “disposición innata”. Entre los primeros, la formación de figuras o la noble expresión “en la elección de palabras y la dicción metafórica y artística”; entre

los segundos, un talento para concebir grandes pensamientos o una pasión vehemente y entusiasta.

De un lado, elementos técnicos propios de un gran estilo en literatura; de otro lado, talento, genialidad y una pasión vehemente y entusiasta capaz de llevar a quien la percibe hasta el éxtasis. Longino busca con ello determinar cómo la grandeza del lenguaje –manifestación expresa de nuestra naturaleza más elevada- es “el eco de un espíritu noble” dotado de pensamientos excelentes. En definitiva, el objetivo del tratado longiniano es finalmente la descripción de un espacio metaóntico del discurso a partir de un ejercicio metafórico de la palabra, en un sentido preciso: mostrar cómo lo sublime tiene por tarea hacer ver, revelar, mostrar la grandeza de la condición humana en la naturaleza.

Longino sigue la cláusula básica de que hombre y naturaleza están unidos, forman parte de una misma realidad, y que el arte (en su caso el lenguaje poético y literario) plasma de forma *mimética* las relaciones entre nosotros (criaturas dotadas de dignidad y grandeza) y lo divino-natural (que hace posible tales excelencias). Por eso, “el arte es perfecto cuando parece que es una obra de naturaleza y ésta tiene éxito cuando subyace en ella el arte sin que se note” (o como traducen otros, “cuando tiene el arte escondido dentro de sí”).

La naturaleza es, por tanto, la que dota a los espíritus excelsos de “un amor invencible por lo que es siempre grande y, en relación con nosotros, sobrenatural”. Como espectadores y como “ardientes competidores”, la naturaleza hace nacer en nosotros un amor profundo por cuanto nos sobrepasa, un *desbordamiento* que no implica aún, como se hará presente en siglos posteriores, la peligrosa violencia y el inminente terror

que supone padecer tal experiencia. Al contrario, la creación sublime, este talento o genialidad innatos, se inscribe en Longino dentro de un doble proyecto que concentra por igual inspiración e instrucción: «La grandeza es innata y no se adquiere con la enseñanza, y el único arte para llegar a ella es ser así por naturaleza». Los espíritus geniales resultan ser «especialmente peligrosos, confiados a sí mismos, sin apoyo ni lastre, abandonados a su solo impulso y a su ignorante temeridad»; pero no es menos cierto que «la naturaleza, aunque a menudo en las emociones y las sublimidades obedece a sus propias leyes, no es algo fortuito y no le gusta actuar sin método». De ahí que sea este metodismo «el único capaz de fijar los límites y de suministrar el modo especial, el momento oportuno (*kairós*) en cada punto concreto y aún la práctica y el uso más seguros».

Persuasión y éxtasis es, por consiguiente, la doble fórmula que Longino introduce en su definición de lo sublime, avalada por un instante privilegiado, un momento oportuno, garantía de eficacia estética. El Anónimo termina diciendo: «Yo me atrevería a asegurar, sin temor alguno, que nada hay tan sublime como una pasión noble, en el momento oportuno, que respira entusiasmo como consecuencia de una locura y una inspiración especiales, y que convierte a las palabras en algo divino». La pregunta que suscita esto es: ¿dónde ubicar el *kairós*, el instante privilegiado que concita la sublimidad? ¿En el seno de un talento que se amolda fácilmente al «juego de la distancia y la afinidad», como describe Ricoeur al hilo de la metáfora inusitada, o en las manos de un entusiasmo delirante, próximo a la locura, capaz de transportarnos hasta el éxtasis? ¿Está en una depurada y disimulada técnica persuasiva (como la propuesta por el talento que define Aristóteles en su *Poética*)? ¿O está en

la pasión vehemente que transporta al creador y espectador a la elevación de sí a través de su propio desfondamiento como sujeto? De algún modo, Longino abre ya las distintas vías por las que van a discurrir las distintas estéticas de lo sublime posteriores a su escrito.

Es durante el fructífero siglo XVIII, con la implantación de la Estética como disciplina autónoma y la *Querelle entre Anciens et Modernes*, cuando se retoma el tratado de Longino y se procede a su análisis e interpretación críticos. Los primeros visos de una interpretación romántica, una «corriente antiaristotélica» -en expresión de Rosario Assunto- frente a las posturas de los racionalistas italianos primero y el clasicismo francés después, aparece no tanto como oposición diametral al Estagirita sino más bien contra el reduccionismo al que es sometido el escrito del Anónimo durante los siglos XVI y XVII. Este reduccionismo se comprende mejor si entendemos que el clasicismo del Setecientos, de la mano de Boileau -traductor del trabajo de Longino- hace de lo sublime un superlativo de lo bello racional. Acuñando la consigna de Shaftesbury según la cual «toda belleza es verdad...la belleza y la bondad son una misma cosa», la interpretación clasicista retoma un platonismo ejemplar para hablar de lo sublime como la máxima expresión de una belleza virtuosa, al alcance de un espíritu talentoso o genial capaz de seguir las instrucciones de un metodismo que aclama la armonía, el equilibrio y la sencillez como principios racionales, ante los que todo entusiasmo debe plegarse. El eco de un espíritu noble longiniano es la virtud más elevada (*areté*) de aquel capaz de reflejar de modo mimético la armonía preestablecida, racional, que constituye una naturaleza civilizada. Frente al imperio de la barbarie, el 'buen gusto' es un sen-

tido delicado que se eleva a categoría de sublime como forma luminosa de lo bello ideal. Se hace prioritario el uso adecuado de reglas y códigos canonizados para elevar la belleza a su máxima expresión racional. Sencillez, sobriedad y brevedad contra la ampulosidad, superabundancia e hinchazón retóricas resaltan así la perfección de una naturaleza armoniosa y conveniente, ajustando la medida de nuestras emociones a las más virtuosas razones que garantizan «serena grandeza» y eficacia estética.

Pero es de la mano de un empirista inglés, Edmund Burke, en 1759, y antes de él Thomas Addison en sus artículos para *The Spectator*, como la idea de lo sublime cobra un relieve inesperado y abre nuevos horizontes en el panorama de la Estética. Entre las cualidades que Addison incluye como placeres de la imaginación, además del encanto armonioso de la belleza y la singularidad propia de lo pintoresco, resalta la novedad y la grandiosidad como elementos indispensables de lo sublime. Cuando nos enfrentamos ante objetos que por sus dimensiones y medidas resultan inabarcables para la imaginación, produciendo una conmoción inusitada en nuestra mente, entonces disfrutamos de un «asombro agradable» y sorprendente, una «deliciosa inquietud y espanto» que estimula nuestra fantasía y nos permite sentir emociones hasta entonces *dormidas*. Fascinación, admiración e inquietud dotan al espectáculo de la naturaleza y las formas artísticas de un placer que rompe con el estado de monotonía y «tedio de que nos quejamos continuamente en nuestras ordinarias y usuales ocupaciones», sirviéndonos así de alivio terapéutico.

No vamos a entrar ahora en examinar el carácter cenestésico que la cultura del Setecientos promociona como turismo y ex-

cursión a la naturaleza, y que instauro figuras como la del *gentleman* o el *invalid*, ni de valorar la sublimación freudiana como fórmula de compensación contra los agravios de nuestras insatisfacciones, pero sí quiero dejar constancia de que esta recurrente atención por el viaje capaz de sustraernos y recogerlos nuevamente fortalecidos en nuestros hogares va a tener una relevancia especial en el Idealismo posterior, que cumple y culmina el recorrido de un Espíritu o Sujeto sublimado en su Ipseidad más recalcitrante.

Esa «deliciosa inquietud y espanto» por todo lo grandioso y chocante en Addison queda perfectamente dibujada por Edmund Burke, quien en su *Indagación filosófica acerca de las ideas de lo sublime y de lo bello* incluye como cualidades propias de toda experiencia sublime el terror y la oscuridad. También Burke examina las sensaciones y placeres que, después de su rápida satisfacción, nos sumergen primero en una suave tranquilidad y luego terminan por relegar nuestra vida cotidiana a la «aversión y el aburrimiento». Sólo si nos vemos fortalecidos por otros poderes -el placer y el dolor como elementos indispensables para la fruición de cualquier acción-, podemos reconocer en nosotros el *valor* de nuestras vivencias.

Frente a un goce simplemente positivo y sereno, Burke recurre a todas aquellas pasiones que conciernen de alguna manera a la autoconservación, y estas serán precisamente las pasiones que fundamentan la emoción sublime. En su *Indagación* establece dos condiciones absolutamente necesarias para que se produzca un efecto sublime: primero, «todo lo que resulta adecuado para excitar las ideas de dolor y de peligro, es decir, todo lo que es de algún modo terrible, o se relaciona con obje-

tos terribles, o actúa de manera análoga al terror, es una fuente sublime; esto es, produce la emoción más fuerte que la mente es capaz de sentir»; segundo, «cuando el peligro o el dolor acosan demasiado, no pueden dar ningún deleite, y son sencillamente terribles; pero a ciertas distancias y con ligeras modificaciones, pueden ser y son deliciosos, como experimentamos todos los días».

La inclusión directa del terror como elemento sustancial nos aparta sensiblemente de las interpretaciones de Boileau e, incluso, de la agradable sorpresa de Addison. Por encima de la curiosidad y la novedad, lo admirable y solemne radica ahora en un asombro en el que todos los movimientos del alma «se suspenden con cierto grado de horror», y donde la mente está sometida a un poder y una energía irresistibles capaces de elevar «nuestra grandeza interior». ¿Son los objetos mismos, o es la representación de ciertos objetos *excesivos* lo que eleva y extaxia nuestro espíritu? Naturaleza y arte, poco importa por el momento, nos sitúan en una relación conflictiva que amenaza con destruirnos, pero que sin embargo refuerza y revitaliza nuestro ego, «ya que la mente reclama para sí parte de la dignidad e importancia de las cosas que contempla».

Según esto, el «horror delicioso» producido por la experiencia sublime precisa del necesario *distanciamiento* que nos permite, a su vez, dos cosas: eludir la amenaza que conmociona nuestra sensibilidad y afrontar el peligro *como si* fuera real. En cualquier caso, como señala Baldine Saint-Girons, todo riesgo, sea o no voluntariamente aceptado, sea simplemente representado, es en cualquier caso un riesgo afrontado y solicita de la intervención del sujeto, que se resitúa conscientemente frente a sí mismo y frente al espectáculo que lo conmueve.

Pero lo que tal vez sea prioritario, si no queremos evidenciar el carácter fraudulento y la hinchazón patética de un sublime ridículo, estriba en considerar que no se trata únicamente de la tranquila posición de quien contempla a salvo del peligro un panorama terrible, sino en mayor medida se trata de la afeción y emoción de aquel que puede *testimoniar* los efectos de una catástrofe al mismo tiempo que considerar la arbitrariedad de su suerte.

De alguna manera, aquí es donde se inscribe el poder de lo sublime, «eco de un espíritu noble» -como quería Longino: la fuerza que nos permite poner la muerte a distancia, entendiendo que la humillación y la destrucción posibles son provisionalmente neutralizadas por un orgullo creador capaz de esquivar la inquietud de fondo a través de una *contraviolencia* que se aferra a la estimación de una suerte superior. Creación enigmática, sin duda, que brota de lo feo y degradado, en conflicto con nuestros intereses, mejor que del acuerdo tácito y preparado de nuestras razones bien pertrechadas. La distancia estética permite valorar la experiencia sublime frente a la atrocidad de lo terrible, cuyo sometimiento resultaría tan intolerable como el beneplácito de un goce indiferente. Este juego con el miedo no debería tener nada de fútil: es necesario que la amenaza esté siempre presente como riesgo y como inminencia. Para que exista apasionamiento sublime no deben estar excluidas ni la pérdida, ni la privación, ni el sufrimiento que conlleva el terror.

Lo prioritario en Burke, como demuestran las dos últimas secciones de su *Indagación*, es -como en Longino- la facultad que posee el ser humano de formar imágenes sensibles derivadas de la contemplación de la naturaleza. La imaginación, como resistencia ante el ofuscamiento de los sentidos o el dominio de

lo inaccesible, permite a la vez *localizar* la fuerza que me conmociona e identificar sus posibles efectos. Saint-Girons entiende, en este sentido, que el poder de donde surge un placer fundado sobre el terror será sublime cuando «sus insignias me hacen estremecer, su brutalidad despierta en mí el sentimiento privilegiado de ser hoy perdonado, su injusticia me revela mi capacidad de menospreciar hasta la muerte misma, y, finalmente, su presencia me consolida, porque escapando a una incertidumbre difusa, alcanzo a localizar las razones de mi miedo».

Infinito, vastedad, oscuridad, efecto de contraste y abstracción serán elementos característicos de la estética burkeana de lo sublime, que tiende en la naturaleza y el arte a franquear, desdibujar y desintegrar los límites del contorno mimético-figurativo que hasta entonces habían sido las señas de identidad de un arte ligado a lo armonioso y equilibrado, a lo medido y proporcionado, expandiendo la sombra de una belleza inquietante. El *kairós* o instante privilegiado, la celebración de la fiesta y del juego con lo oscuro, abismático e inquietante, brindan la posibilidad de que el entusiasmo genial del discurso sublime en Longino, el terror como inminente aniquilación en la grandiosidad espacial y el claroscuro burkeano, y posteriormente la trágica situación del hombre romántico, sean desde este momento emociones patéticas testimoniadas y abran luz en medio de las tinieblas tanto tiempo condenadas al ostracismo por parte de un gusto convenientemente regulado, con los peligros que ello concentra. Este *afecto-efecto* sólo es posible gracias al distanciamiento que convierte tales manifestaciones en algo noble y didáctico. Pero mientras en el Anónimo cabía la instrucción (*didaskalia*) por medio de la *lexis*, la pasión del orador y el

efecto catártico provocado por las palabras; en Burke, ese momento oportuno -pedagogía de la visión y de la emoción sensible- surge de una extraña alianza con el poder de las sombras y con la percepción de una claridad escondida en el límite de lo impresentable.

II

Si la vertiente burkeana podría perfectamente encontrar en la estética del romanticismo -al menos de un cierto romanticismo- su continuidad en la dirección de un arte transido por los abismos que lo caracterizan, no es menos poderosa la influencia que ejerce la Analítica de lo sublime instaurada por Kant en su *Crítica del Juicio*. Allí, Kant sienta las bases del juicio estético y el papel que el sujeto detenta en la enunciación de los mismos. Lo deja bien claro cuando distingue entre juicios determinantes y reflexionantes: sólo estos últimos, dependientes de la *aisthèsis* o percepción sensible, son emitidos de acuerdo con el estado del sujeto, «y no satisfacen tanto por la existencia de los objetos percibidos cuanto por la representación que este sujeto se hace de los mismos». Lo que permite establecer juicios de gusto es una capacidad o poder en nosotros gracias al cual nuestras distintas facultades concuerdan y armonizan espontáneamente, haciendo posible -mediante el criterio de universalidad (*sensus communis*)- la aprobación general de nuestras representaciones, en la dirección teleológica de una finalidad sin fin entendida como libre juego de nuestro pensamiento en contacto con nuestras emociones.

La imaginación ocupa también aquí un lugar predominante. Su función básica es la de esquematizar aquello que el sujeto

contemplativo se presenta de acuerdo con las formas puras de la sensibilidad (espacio y tiempo), gracias a las cuales es posible cualquier representación de nuestra experiencia. El esquematismo de la imaginación es una formalización que permite relacionar nuestras distintas facultades en un libre juego donde las representaciones o imágenes percibidas infunden en nosotros un principio vivificante que permite a nuestro espíritu, a través de la materia (sea esta de orden natural o artificial), entrar en «un juego tal que se conserva a sí mismo y fortalece las facultades para él».

Esta concordancia fundamental de nuestras capacidades puestas en juego es lo que quizá defina con propiedad las primeras diferencias que Kant establece entre lo bello y lo sublime. Mientras en lo bello lo que provoca goce estético es la concordia resultante entre las facultades de la sensibilidad y el entendimiento gracias al esquematismo de una imaginación capaz de armonizar el uso de las mismas a través de las leyes de la asociación; en lo sublime, por el contrario, lo que se produce es una relación de discordia: «produciéndose por medio del sentimiento de una suspensión momentánea de las facultades vitales, seguida inmediatamente por un desbordamiento tanto más fuerte de las mismas..., como emoción (lo sublime) parece ser, no un juego, sino seriedad en la ocupación de la imaginación». Esto explica que Kant defina lo sublime como una «pasión seria» y como un «placer negativo»: la imaginación se esfuerza en considerar la violencia impuesta a los sentidos en la búsqueda de representaciones que resultan ser ilimitadas, y sólo encuentra auxilio en la *contraviolencia* que la razón ejerce (mediante ideas reguladoras) como contrafuerza a la ilimitación desbocada que amenaza con aniquilarnos.

«Lo sublime parece encontrarse en un objeto sin forma, en cuanto en él, u ocasionada por él, es representada ilimitación y pensada, sin embargo, una totalidad de la misma», escribe Kant. Lo sublime parece ser contrario al impulso vivificante y el fin lúdico que había concitado lo bello, «inadecuado para nuestra facultad de exposición» (impresentable, en términos lyotardianos) y, en cierto modo, «violento para la imaginación; pero sin embargo, sólo por eso será juzgado tanto más sublime». Sólo parece ser contrario a fin, porque la discordia inicial entre una sensibilidad desbordada y una imaginación *ciega*, incapaz de aprehender la magnitud y medida de sus percepciones, es juzgada tanto más sublime gracias a la intervención de las ideas de razón, que hacen posible encontrar en nosotros no ya el objeto considerado sublime (es falso que existan tales objetos en la naturaleza y el arte; de ellos sólo poseemos la representación que nos hacemos de los mismos), sino la capacidad de resistencia (*Gewalt*) frente a esa inadecuación conflictiva que se deja exponer sensiblemente.

De alguna manera, en Kant transpira también el eco de ese espíritu noble longiniano lo suficientemente excelso como para resistir en las trincheras de la razón: «Ha de llamarse sublime no el objeto, sino la disposición del espíritu» para ideas (o pensamientos elevados, en el caso de Longino). “La disposición del espíritu para el sentimiento de lo sublime exige una receptividad del mismo para ideas”; «lo sublime es lo que, sólo porque se puede pensar, despierta una facultad del espíritu que supera toda medida de los sentidos». Por consiguiente, es el uso de nuestro juicio, como poder o fuerza trascendente capaz de elevar nuestros sentimientos, lo que resulta absolutamente grande, y no precisamente el objeto de los sentidos.

Indudablemente, esto deja bien claro hasta qué punto es relevante el papel del sujeto racional. La emoción, el sentimiento suscitado por la contemplación de fenómenos que sobrepasan la medida de nuestros sentidos y el esquematismo de nuestra imaginación, se pliega a los deseos de nuestra alma racional, que puede contemplar «el esfuerzo de la imaginación como una totalidad en el uso suprasensible de sí misma». Pero los favores de este pasaje a lo suprasensible plantea, a su vez, el estado *crítico* de este sujeto, que parece abismarse aún más en su propio desfondamiento cuanto mayor es su endeblez como alma pura y universal.

El terror burkeano es, ahora en Kant, el impulso trascendente de una imaginación que percibe cómo esta fuerza o violencia impuesta por los sentidos es «un abismo donde teme perderse a sí misma». El terror sigue siendo la impresentable oscuridad, la sombra definitiva que nos arriesga no sólo al extravío, sino a la pérdida absoluta de identidad. Contra ese extravío y esa pérdida de identidad, cuya fuente sigue siendo el *pathos* emocional, la *hybris* racional seguirá imponiendo su hegemonía ideal, salvando así la dignidad y nobleza de nuestra condición humana.

Además de lo sublime matemático, Kant elabora un análisis sobre lo que él entiende como sublime dinámico. La diferencia entre ambas se resume en el hecho de que la conmoción inicial percibida por el sujeto en el uso de sus facultades hace referencia, en lo sublime matemático, a la facultad de conocer, y en lo sublime dinámico, a su facultad de desear. Quiero detenerme unos momentos en este segundo tipo de sublimidad, porque en ella se muestra la “debida distancia” que Burke también había señalado en su *Indagación*. Kant escribe: “El que teme

no puede en modo alguno juzgar sobre lo sublime de la naturaleza, así como el que es presa de la inclinación y del apetito no puede juzgar sobre lo bello. Aquél huye la vista de un objeto que le produce miedo, y es imposible encontrar satisfacción en un terror que sea seriamente experimentado... (Sin embargo), nada pierde esa apreciación propia porque tengamos que vernos en lugar seguro para sentir esa satisfacción que entusiasmo, ni por el hecho de que, como no hay seriedad en el peligro, tampoco (según podría parecer) puede haber seriedad en la sublimidad de nuestra facultad del espíritu. Pues la satisfacción, aquí, se refiere tan sólo a la determinación de nuestra facultad que en tal estado se descubre..., mientras que el desarrollo y ejercicio de la misma sigue siendo de nuestra incumbencia y obligación”.

El estado en que se descubre el uso de nuestras facultades es el de una inadecuación, un conflicto tácito; pero esta discordia permite generar un sentimiento de lo suprasensible que alcanza la medida de su placer en el límite que la razón, mediante su disposición para ideas, establece como ley. La ley, igual que en el uso práctico de la razón, es aquí el límite no sólo de nuestro conocimiento (sublime matemático), sino de nuestras acciones (sublime dinámico). El juicio reflexionante se convierte en criterio de libertad y moralidad precisamente porque nuestra razón debe llegar al límite de nuestros conocimientos y nuestros actos, debe llegar hasta lo desconocido, y debe incluso experimentar ese límite como límite. Pero debe asimismo detenerse ante ese límite, debe renunciar a sobrepasarlo, no podemos exigir razonablemente que lo sobrepase. Kant escribe: “el sentimiento de la inadecuación de nuestras facultades para la consecución de una idea que es para nosotros ley es respeto”.

Dicho de otro modo, está en nosotros la capacidad de *resistir* ante el temor provocado por el poder de una naturaleza desbocada.

En el juego con lo incognoscible, juego donde la propia razón debe inventar la ley, la regla (de conocimiento y de acción), el sujeto estético se abisma y eleva en un doble movimiento que permite experimentar ‘la pasión seria’ burkeana gracias a la férrea intervención de nuestra razón. La idea debe ser la medida de esta razón, que necesita encontrar una ley, un límite, frente al temor provocado por objetos que nos resultan inconmensurables. De ahí que la ley, el límite de nuestras representaciones, se deje exponer en lo sublime sólo negativamente. Pero esta tensión entre nuestras facultades “ensancha el alma” y es atractiva, porque “es una violencia que la razón ejerce sobre la sensibilidad sólo para extenderla adecuadamente a su propia esfera (la práctica) y dejar ver más allá en lo infinito”.

Cuando el uso suprasensible de nuestra razón tiene lugar, se hace manifiesto como instante privilegiado, como momento oportuno, el espíritu se *entretiene* en un sentimiento que le permite experimentar provisionalmente su superioridad con respecto a la poderosa naturaleza. Esto es posible, no obstante, gracias al respeto y obediencia de una ley superior que habita en el interior de uno mismo; respeto y obediencia que Kant define como “sacrificio..., lo cual es una privación, aunque a favor de una interior libertad”. De este modo, lo sublime kantiano, entendido como límite de lo ilimitado, manifiesta en sí mismo la condición de posibilidad de la moralidad, porque renunciando a rebasar el límite –la ley- es posible dominar la barbarie de un poder heterónimo.

No obstante, es necesario subrayar que el juego con los límites (de mis pensamientos, de mis acciones, de mi vida) no debería ser utilizado para afianzar y asegurar la posición privilegiada de un sujeto que, de manera apriorística, se sitúa en un lugar y un momento *apropiados*, a partir de los cuales cualquier otro poder, lo Otro como poder y como diferencia, sería reabsorbido en el círculo del Sí mismo, el círculo de la Identidad. Una revisión de lo sublime como categoría estética –y si es posible, ética- de primera magnitud debería servir para poner en tela de juicio la hegemonía presupuesta o *su-puesta* de nuestra Ipseidad, sopesando en toda su radicalidad la relación conflictiva que suscita la sublimidad como una valoración de la Otredad.

Es la discordia y la diferencia en el uso de nuestras capacidades lo que impide *apresar* a lo Otro en el círculo de lo mismo, en el círculo de la presencia, de la esencia. La concepción del otro como ‘otro yo’, ‘otro como yo’, es decir, la concepción del otro bajo una alteridad meramente lógica (uno es al otro como el otro es a uno, Yo=Yo), parece encontrar su límite en una concepción ética de la diferencia que no se agota en la distinción lógica (pues en esta todas las conversiones dialécticas de lo otro en lo mismo son posibles). Una ética de la diferencia que nos lanza, desde el sentimiento sublime, al encuentro de lo que resulta ser diferente de nosotros mismos. Por eso, responder *ante* lo sublime y responder *de* lo sublime no puede significar, desde una perspectiva ética y estética, ‘dejar que el otro sea como yo’ o ‘dejar que el otro sea diferente de mí como yo soy diferente (del otro); sino, más bien, dejar al otro que sea como yo no soy, dejar ser a eso otro que no puede ser yo, que yo no puedo ser, que no puede ser un (otro) yo; dejar que el

otro sea diferente, dejar ser una diferencia que no es en absoluto diferencia entre dos identidades, sino diferencia de la identidad, dejar ser una otredad que no es otra ‘respecto de mí’ o ‘respecto de lo mismo’, sino que es absolutamente diferente, sin relación alguna con la identidad o la mismidad.

Responder *ante* lo sublime, ante el deber de encontrar una regla y experimentar, hacer la ley en una aventura sin garantías ni seguridad alguna acerca de los resultados, es al mismo tiempo responder *de* lo sublime, responder del Otro, esto es, de no subsumirlo en un concepto, en un conocimiento preconcebido, de no hacer de ello una presencia, de no incluirlo en lo Mismo, en el presente de mi representación.

III

Pero buena parte de las estéticas de lo sublime han seguido entendiendo esta aventura como garantía y seguridad en un viaje o trayecto al encuentro de uno mismo, elevando incluso el Sí mismo a las cotas ideales más explícitas (como en el caso de Hegel). Las filosofías, las artes, las políticas, las éticas de la Identidad, sobrepasando incluso el límite de cuanto hay de impresentable e incommensurable en lo Otro y en las representaciones objetivas que nos hemos hecho de ello, han traído como consecuencia algunos de los principales efectos catastróficos de su voluntad dominadora. El giro hacia una empatía, donde el sujeto y su ‘afán identificador’ ha hecho posible conservar la alta conciencia de uno mismo (abanderando dignidad, civilización, cultura), se ha dejado sentir en todas las esferas de la vida incluso por la reabsorción de lo degradado y lo feo. Por distintas vías, el ser humano –en lo que este tiene de *informal* e

incommensurable- ha sufrido el tránsito hacia una forma superior de dominio capaz de ejercer una contraviolencia tanto más despótica que la violencia sensible ante la que debía enfrentarse. Me atrevería a asegurar que esto se ha hecho incluso en la misma proporción y medida con que el sujeto ha tratado de contrarrestar la amenaza y el terror que sintió como enemigo. Enemigo de sí mismo –de sus más *recónditas* pasiones y razones-, enemigo de la naturaleza –frente a la que era necesaria una instrumentalización manipuladora-, enemigo del otro –social, política, económica, culturalmente extraño para uno mismo-, se trató de sublimar lo que Freud calificó en su día de *siniestro*.

No podemos examinar aquí todas las implicaciones que lo siniestro guarda en relación con lo sublime, ni más concretamente las valoraciones que el psiquiatra vienés hace del proceso de sublimación psicológica como terapia capaz de aliviar los conflictos topológicos entre las esferas del Ello, del Yo y del Superyo. Pero, al menos, quisiera remitirme al pequeño ensayo que escribió en 1925 -a propósito de un relato de E.T.A. Hoffmann-, donde procede a revisar etimológicamente el término alemán '*Unheimlich*' como el antónimo de *heimlich* y de *heimisch* (respectivamente traducible como íntimo, secreto; y familiar, hogareño, doméstico). En este sentido, lo siniestro se define como «todo aquello que debiendo permanecer secreto, escondido..., no obstante se ha manifestado o revelado». En cierto sentido, más allá de la carga psicoanalítica que Freud encuentra en la presencia velada de lo inconsciente, lo siniestro sería equiparable a lo monstruoso, aquello que se muestra (*monstreo*) sin el necesario velamiento y la conveniente distancia (privilegiada) resultantes de nuestra actividad contemplativa.

Pero ¿qué es lo monstruoso? ¿Un objeto de la naturaleza o una proyección de nuestra impotencia?

En la línea de lo que venimos diciendo, lo siniestro -como síntoma de lo feo- sería la aparición misma de lo Otro como amenaza. ¿Qué tipo de amenaza? La amenaza que resulta no sólo ya de la conmoción provocada por la desfiguración, distorsión y descomposición de aquello que contemplamos, sino de la hostilidad que despierta lo que no es familiar, hogareño, íntimo -y que nos sirve de medida y magnitud para la formulación de juicios. La amenaza de lo distinto a mí es el abismo que extravía y desfonda mi conciencia, y que emula mi fuerza por el peligro que supone para mi identidad. Por eso nos resulta *tolerable* percibir el dramatismo, con todo el *pathos* que ello implica y lo que tiene también de pose patética y de posición, el dolor y el terror *ajenos* -incluso en lo propio-, siempre y cuando nos veamos afianzados a debida distancia y en lugar seguro. Son incontables los ejemplos.

Pero cuando la amenaza y el riesgo se revelan como expropiación y *suplantación* de aquellos elementos que definen y aseguran mi identidad, entonces lo Otro se manifiesta como un ser monstruosamente similar a mí. En la inversión de valores (de orden estético, pero tal vez aplicables al plano psicológico, ético, social), lo feo aparece diabólicamente como Absoluto negativo de lo bello. En la belleza era posible gozar de los privilegios de nuestra identidad; por el contrario, en lo feo, en lo siniestro, este goce queda truncado por la aparición de la otredad como copia exacta del Modelo ideal que hasta entonces me había servido de medida reguladora. Se hace manifiesto el peligro de ser expropiado y suplantado por mis propias fantasmagorías, de advertir los espacios infernales de nuestro

paisajes interiores. Sobre este eje vertical entre lo más alto y lo más bajo, el bien y el mal, se revelará de modo extraordinario la dinámica de lo sublime romántico. Numerosas obras literarias y pictóricas de este movimiento, así como algunos autores relevantes del XIX (Lautréamont, Rimbaud, Baudelaire, Nerval, Maupassant, Poe) son un claro exponente del desdoblamiento en el que incurre la conciencia abismada del sujeto moderno. En arte, el carácter de reproductibilidad técnica que marca su desarrollo a lo largo del Novecientos y del siglo XX (con la aparición de las vanguardias de principios de siglo) parece haber fragmentado y diluido definitivamente el aura que todavía Benjamin advertía en sus obras, multiplicando así los espejismos de la identidad.

En la misma medida, la resistencia de una razón que persevera en la *repetición* de esquemas y reglas predeterminadas por una identidad hegemónica se convierte progresivamente en una compulsión que ansía, como contrapartida, el efecto de *shock* y la necesidad de lo nuevo como fórmulas contra la indiferencia, el hastío y el aburrimiento de los que ya empiristas e ilustrados habían tratado de escapar, y que se traducirá en el *mal du siècle* de futuras generaciones. Se comprende así por qué en el siglo XX la búsqueda de la *originalidad* en las obras de arte, en medio de la devastación y el horror provocados por nuestro afán identificador e instrumentalista, se convierte en una exploración frenética de realidades que bordean los límites de toda forma, presentación y acontecimiento, lo que en cierto modo nos permiten interpretar y valorar nuestras propias posibilidades.

Pero lo diferente, lo no-sublimado, lo no-formado y aún no subyugado por el poder de nuestra conciencia moderna percute

en nuestros sentidos, espolea nuestra imaginación y nos hace zozobrar en el vacío.

¿Qué ha sucedido con las estéticas tradicionales sobre lo sublime? Las estéticas del terror durante estos últimos cien años han servido para testimoniar trágicamente una larga e intensa experiencia marcada por la violencia ideológica y la barbarie civilizatoria. El juego con el miedo y la ‘pasión seria’ han convertido el sufrimiento (propio) en un experimento sobre el horror (ajeno). La diseminación y el simulacro, *signos* de nuestra condición postmoderna, han pasado a formar parte de nuestro *modus vivendi*. En este sentido, ¿dónde podríamos ubicar hoy el *kairós*, ese instante privilegiado, ese momento oportuno que había hecho posible la elevación en Longino y la sublimidad en Burke o Kant? ¿Dónde resuena el eco de un espíritu noble, dónde la dignidad y el respeto a una ley suprasensible en nosotros, cuando el sujeto sobre el que se apoyaban las más altas pasiones y *virtudes* parece haberse oscurecido, fragmentado, extenuado y exterminado a sí mismo en el devenir de un tiempo y una historia *arruinados*?



Estudio de anatomía para la facultad de bellas artes. Sanguina.
Propiedad particular.

) ` > "

LA FILOSOFÍA COMO MITO-LOGÍA.

—●—
César Tejedor de la Iglesia

“Tal vez es de lo más conveniente para quien está a punto de emprender el viaje al otro mundo reflexionar con la razón y meditar a través de los mitos acerca del viaje hacia ese lugar”

Platón, *Fedón*.

Cuando preguntamos por el comienzo del pensamiento racional, la respuesta es precisa y concreta. La filosofía tiene fecha y lugar de nacimiento. Es en el siglo VI a. C., en las *poleis* griegas del Asia Menor, donde surge por primera vez un tipo de pensamiento positivo sobre la naturaleza que denominamos pensamiento *racional*. Se iniciaba en ese momento la era de la ciencia en Occidente. Con Tales de Mileto se habría liberado por primera vez el *logos* del mito de igual modo que la serpiente se desprende de su piel para adoptar otra forma más madu-

ra. Hasta hace muy poco, en muchos manuales de historia de la filosofía nos encontrábamos con un primer capítulo referente a los orígenes de la filosofía, que generalmente se presenta bajo el título de *El paso del mito al logos* y en el que se nos explica cómo la filosofía había surgido en Grecia como una “crítica de la sabiduría popular y rutinaria a la que pretende suplantar” y como una crítica al mito, que “se lleva a cabo en todos los frentes [...] Se trata de una nueva visión de la realidad en toda su complejidad, una visión que se esfuerza en *eliminar los supuestos irracionales del mito*”¹. Nos encontraríamos de este modo en el siglo VI a. C. ante la más grande revolución científica de todos los tiempos, estaríamos nada más y nada menos que ante lo que algunos han llamado el descubrimiento de la razón.

Buena parte de la responsabilidad en la difusión que ha tenido esta opinión acerca de los orígenes de la filosofía la tuvo Hegel, quien restó legitimidad filosófica a los mitos que Platón expuso en sus diálogos. Los mitos no serían –según Hegel– más que una fuente de equívocos y contradicciones impropias del pensamiento filosófico auténtico, a pesar del fuerte interés pedagógico que puedan suscitar al género humano².

¹ He tomado simplemente a modo de ejemplo el manual de historia de la filosofía que publicó la editorial Anaya en 1984 para el antiguo COU, elaborado por J. M. Navarro Cordón y T. Calvo Martínez [p. 19]. En la mayoría de los manuales actuales ya ha quedado obsoleta esta tesis. Parece que en la actualidad esta oposición radical entre mito y filosofía ha quedado superada y ahora se piensan los orígenes mismos de ésta última de otra manera. Así, en el manual de historia de la filosofía para 2º de Bachillerato de César Tejedor Campomanes, publicado por Ediciones SM en 2001, podemos leer: “No hay que imaginar que la filosofía surge de pronto, como el estallido de un volcán. Es más bien el resultado de una lenta evolución del pensamiento a partir de la antigua sabiduría moral, de la poesía y de los mismos mitos” [P. 14]. Ya estoy adelantando en esta nota la tesis que voy a mantener en este artículo.

² Véase más abajo las notas 11 y 12.

Esta opinión fue extendida más tarde a toda la filosofía griega, y en especial a los físicos jonios, por Burnet, quien escribía: “Los filósofos jonios han franqueado la vía que la ciencia, a partir de este momento, no ha tenido más que seguir”³. Según esta interpretación, el pensamiento racional no parece tener otro origen que él mismo, sin padre ni madre. Es lo que podríamos llamar el “milagro” griego, la immaculada concepción de la razón. De esta forma, la aparición del *logos* en Europa habría introducido en la historia una discontinuidad radical.

Esta misma opinión parece tener Guthrie, que se apoya en el texto de Burnet para escribir su magnífica *Historia de la filosofía antigua*. Según Guthrie, “el nacimiento de la filosofía en Europa consistió [...] en el abandono, a nivel de pensamiento consciente, de soluciones mitológicas para los problemas que atañen al origen y a la naturaleza del universo y a los procesos que continuaron desarrollándose en él”⁴. Este nacimiento tuvo como causa principal la libertad de pensamiento que permitía la polis (impensable todavía en los países orientales vecinos), además de la simple curiosidad y el amor por la investigación intelectual desinteresada propia del talante griego, tal y como expresan Aristóteles y Platón⁵. Hasta entonces

³ Burnet, J., *Early Greek philosophy* (Londres, 1920). Cita tomada de Vernant, J-P, *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*, Ariel, Barcelona, 1983 [P. 334]

⁴ Guthrie, W. K. C., *Historia de la filosofía griega* (Vol. I), Gredos, Madrid, 1991.; pp. 39-40

⁵ Aristóteles, *Metafísica A 982b 12*; Platón, *Teeteto 155 D*. Sobre la importancia que tuvo la forma de organización política de la polis para la primera filosofía en Grecia, véase la obra de Mas Torres, S., *Ethos y Polis. Una historia de la filosofía práctica en la Grecia clásica*. Istmo, Madrid, 2003. Mas Torres muestra en la introducción de esta obra cómo el principio de Anaximandro, el *ápeiron*, tiene las mismas características estructurales que la polis, llegando así a la conclusión de que “una cosmología como la de Anaximandro sólo es posible en el contexto de la polis” [p. 10 ss.]

la explicación mítico-religiosa había sido la más natural y probable, pues para dar razón de lo caótico e inconsecuente que es el mundo tal y como nuestras percepciones nos lo presentan no parece extraño recurrir a la libertad e irresponsabilidad de las voluntades personales de las diferentes deidades. Las consecuencias impredecibles que surgen de los distintos conflictos de las voluntades divinas, totalmente arbitrarias, sirven mucho mejor de explicación a los acontecimientos cotidianos del mundo que la hipótesis de un orden singular subyacente. En realidad, Guthrie defiende que lo verdaderamente novedoso de los primeros filósofos es que se dieron cuenta de que por debajo de todos esos fenómenos aparentemente caóticos y superficiales del mundo podía haber un orden real. Sin embargo, esto no significa que se desechara por completo todo el legado cultural de los mitos y las anteriores explicaciones religiosas, pues en los mismos relatos pre-filosóficos se encuentran las raíces de esa búsqueda de un orden subyacente a todo lo real⁶. El mismo Guthrie admite una continuidad entre las anteriores formas de pensamiento y el pensamiento racional que surge en el siglo VI a. C. “Los griegos representan para nosotros el principio del pensamiento racional europeo. De aquí se deduce que nosotros no deberemos interesarnos exclusivamente por la explicación razonada o la observación científica, sino observar la aparición de estas actividades desde las brumas de una época precientífica. Esta aparición no es súbita, sino lenta y gradual”⁷.

⁶ El mismo Guthrie (*op. cit.*; p. 39) advierte el hecho de que en la *Teogonía* de Hesíodo ya podemos observar una tendencia a la sistematización de la naturaleza. Con todo, en este poema aún se nos presenta el origen de la tierra, del océano y de todo aquello que en su seno contienen como el resultado de una serie de matrimonios y procreaciones que tienen como protagonistas a dioses o entidades personales. Véase Hesíodo, *Teogonía 116 SS.*, Gredos, Madrid, 2000 [traducción de Aurelio Pérez Jiménez]

⁷ Guthrie, W. K. C., *op. cit.*; Pp. 15

En efecto, hoy en día ya no se sostiene la tesis mantenida por Hegel y Burnet de una discontinuidad radical entre el pensamiento mítico-religioso de los poetas pre-filosóficos y el pensamiento racional o científico. La crisis de la física y de la ciencia contemporánea ha socavado los cimientos de la lógica clásica, que se consideraba definitiva. La apertura de nuestra cultura occidental a otras formas de cultura distintas como las asiáticas han hecho que se vuelva a interrogar sobre la legitimidad de nuestro arraigado humanismo tradicional. En definitiva, Occidente ya no puede seguir manteniendo una confianza ciega en *su* pensamiento, que ya no puede ser considerado como *el* pensamiento, ni puede ya vanagloriarse de haber alumbrado en las regiones jónicas de Grecia la Razón con mayúscula. Inevitablemente se han puesto en duda en el siglo XX y XXI los orígenes del pensamiento racional y los propios principios sobre los que se asentaba, tratando de comprenderlos históricamente a través de su pasado.

Desde que en 1952 Conford publicara *Principium sapientiae. The origins of greek philosophical thought*, donde pone de manifiesto los lazos ineludibles entre el pensamiento mítico y religioso y los inicios del conocimiento racional, contradiciendo así la tesis de Burnet que imperaba hasta entonces, parece que los estudiosos han ido aceptando cada vez con más convicción el origen mítico y ritual de la primera filosofía griega. La pretensión de Conford de combatir la teoría del “milagro griego”, que presentaba la física jonia como la revelación brusca e incondicional de la razón, le llevó a indagar en las raíces mismas de la filosofía en busca de los residuos míticos y religiosos que pudieran permanecer, para así restablecer el hilo de continuidad histórica entre el conocimiento racional y el pen-

samiento mítico-religioso que lo había precedido. Compara las estructuras de la cosmología de un filósofo como Anaximandro y de la Teogonía del poeta Hesíodo para llegar a la conclusión, expresada inmejorablemente por Vernant, de que “las cosmologías de los filósofos reinterpretan y prolongan los mitos cosmogónicos”⁸. Quizás Vernant, aludiendo a las conclusiones que se extraen de la obra de Conford, exagera un poco cuando expone que “los filósofos no han tenido que inventar un sistema del mundo; ellos lo han hallado todo hecho”⁹.

Desde entonces la investigación sobre el origen del pensamiento racional ha seguido el cauce de la línea iniciada por Conford. Con el fin de fortalecer el hilo de continuidad histórica entre el mito pre-filosófico y lo que propiamente pasó a llamarse filosofía, se han tratado de buscar los aspectos de naturaleza no racional que permanecían en los primeros filósofos griegos, a la vez que se ha procurado delimitar lo verdaderamente novedoso en el pensamiento racional¹⁰. Así es como Vernant llega a la conocida tesis de que la filosofía es “mito racionalizado”. El mito era un relato que trataba de explicar los hechos naturales que tenían lugar en el universo; la filosofía trata de explicar esos mismos hechos pero de una forma sistemática y racional, es decir, bajo la forma de la solución a un problema. Los problemas ya estaban implícitos en los mitos, pero ahora adquieren la forma de preguntas formuladas explícitamente desde un punto de vista meramente racional, sin

⁸ Vernant, J.-P., *op. cit.* ; p. 336

⁹ Vernant, J.-P., *op. cit.* ; p. 339

¹⁰ En esta tarea se queda estancado el propio Guthrie: “Además de apreciar lo que posee un valor permanente en el pensamiento griego, podemos rastrear, a través de la observación, cuánto de mitología latente continuó cobijándose dentro de lo que parece ser habitáculo de una razón sólida” (Guthrie, *op. cit.*; p. 15-16)

acudir a elementos o voluntades que escaparan a los límites de la mera razón. El relato histórico en que consistía el mito se transforma de esta manera en un sistema que expone la estructura profunda de lo real¹¹. Sin embargo, el reconocimiento de ciertos elementos mítico-religiosos en la filosofía de los presocráticos no constituye una prueba que refute infaliblemente la tesis de Burnet de una discontinuidad entre el mito pre-filosófico y la filosofía propiamente dicha, o dicho de otra forma, entre el mito pre-filosófico y el mito racionalizado. Que el *logos* ha surgido en Grecia no sólo *contra* el mito, sino también de alguna manera *del* mito es algo que ya no se discute. Nosotros iremos un poco más allá, pues el *logos*, la filosofía, no sólo tiene su origen en los mitos y en los relatos pre-filosóficos, sino que de alguna manera surge también como un pensar a través de imágenes, que es en definitiva en lo que consiste el mito. La mejor prueba de ello la obtenemos, paradójicamente, de los diálogos del filósofo que enseñó a Occidente a caminar fuera de la caverna en pos del verdadero conocimiento (*episteme*).

La culpa del desprestigio en el que habían caído los mitos y los relatos históricos en los diálogos de Platón en buena medida la había tenido Hegel. El filósofo alemán, tan genial en la concepción dialéctica de su filosofía como desatinado en su juicio sobre la entidad filosófica de los mitos platónicos, estimaba que los filosofemas que éste presentaba a través de ellos tenían en verdad un gran interés literario, pero nunca debían considerarse como importantes desde el punto de vista de la teoría. Consideraba que el mito produce una serie de imágenes dirigidas a los sentidos, y por tanto, tienen que ver únicamente con la *representación*, y no con los *conceptos*, que es lo que

¹¹ Vernant, J.-P., *op. cit.* ; p. 340

corresponde propiamente al pensamiento especulativo. Por ello los mitos no son de ninguna manera adecuados al pensamiento especulativo, que sólo puede operar a través de conceptos, y por tanto han de ser desechados por completo de la indagación filosófica seria. Aplastantes son las propias palabras de Hegel contra todo aquello que no sea concepto en la filosofía: “El mito forma parte de la pedagogía del género humano, en cuanto que la induce y la tienta a ocuparse del contenido de las cosas; pero, como impurificación que es del pensamiento mediante formas y figuras relacionadas con los sentidos, no puede expresar lo que el pensamiento quiere. *El concepto adulto no necesita ya apoyarse en el mito*”¹². Y sólo así llega un poco más abajo a la conclusión de que “para captar la filosofía de Platón a base de sus diálogos, es necesario que sepamos *distinguir* lo que es simple representación, sobre todo allí donde recurre a los mitos para exponer una idea filosófica, y lo que es la idea filosófica misma; sólo entonces es posible saber que lo que se refiere a la representación como tal, y no al pensamiento, no es lo esencial”¹³.

Como decíamos un poco más arriba, desde hace poco más de medio siglo se viene reivindicando, en contra de lo que defendía Hegel, el valor cognoscitivo del mito en la filosofía griega en general y en Platón en particular. Uno de los estudiosos que más ha incidido en el verdadero valor de la relación entre el *mythos* y el *logos* en Platón ha sido Reale.

Pero el mito en Platón, como en el resto de la filosofía griega, tiene muchos y diferentes significados. En primer lugar he-

¹² Hegel, *Lecciones sobre la historia de la filosofía, tomo II [traducción de Wenceslao Roces], Fondo de Cultura Económica, México, 1955 (reimpr. 1977); p. 151. La cursiva es nuestra.*

¹³ Hegel, *op. cit.*, p. 152.

mos de delimitar lo que entendemos por mito y cuáles son sus virtudes en el campo de la filosofía. Considero inmejorable la definición de mito que ofrece Reale: “Es un método para entender y para expresar *algunos aspectos de realidad que, por su misma naturaleza, no pueden captarse ni expresarse mediante el puro logos*. El mito es interpretación y expresión de la «vida» y de sus problemas, en la compleja dinámica que la caracteriza. Más precisamente: el pensamiento explica con el logos el mundo de las ideas y del ser mediante un conocimiento puramente conceptual. Pero, justamente al confrontarse con las ideas y con el ser, el pensamiento descubre que tiene una característica esencial que lo diferencia del ser mismo, a saber, la «vida». En cuanto portador de la diferencia esencial de la vida respecto del puro ser, el pensamiento comprende la imposibilidad de concebir una idea de alma en el sentido estricto del *logos* conceptual, por cuanto la idea es un ser «inmóvil», mientras que el alma implica «movilidad» y «vida»”¹⁴.

En Platón hay dos formas básicas de expresión: el *logos* y mito. El mito es utilizado siempre que Platón quiere transmitirnos una serie de contenidos filosóficos que no pueden ser expresados mediante conceptos teóricos. Todo lo referente a la vida y los problemas relacionados con ella, lo cambiante, ha de ser necesariamente *enseñado* a través de mitos. El que escucha tales mitos queda *encantado* por el poder de la palabra, pues es la palabra, el logos asociado al mito, lo que da *vida* al único discurso que es capaz de aunar claridad, integridad y seriedad en torno a la idea del Bien, a saber, en el discurso

¹⁴ Reale, G., *Platón. En búsqueda de la sabiduría secreta*. Herder, Barcelona, 2001; p. 309.

escrito en el alma. Es pues en el ámbito de la oralidad dialéctica donde cobran realmente importancia los mitos platónicos¹⁵.

Hay ciertos contenidos o ciertas temáticas que, por su naturaleza, no pueden expresarse únicamente mediante rigurosos conceptos dialécticos. Reale pone de manifiesto este punto: “Es preciso destacar que todas las formas de realidad ligadas al devenir no se pueden expresar sino en forma de mito, en cuanto la pura *nóesis* y el puro saber dialéctico *son posibles solamente en relación al ser inmóvil y eterno*, y, por tanto, al mundo de las ideas”¹⁶. El mito es así una forma de acceder al conocimiento verdadero en el ámbito de las representaciones, del devenir, ámbito en el que el logos no puede desarrollar todo su poder teórico y pedagógico. Tanto el mito como el logos son formas distintas de acceder a la verdad, que se complementan, pero no se subordina uno al otro. Por eso, el error hermenéutico más grave que se puede cometer es tratar de desmitificar los mitos platónicos y pretender convertirlos en logos, si no eliminarlos sin más –como pretendía Hegel. En este punto es donde tenemos que rendirnos ante la conclusión a la que llega Reale: “El mito no actúa nunca a expensas del logos sino *siempre y sólo en sinergia con él*”¹⁷.

No nos olvidemos tampoco de que el propio Platón consideraba todos sus escritos como formas de mito, cosa que no muchos hasta el momento han comprendido. Incluso no duda en llamar “mito” a su obra capital, precisamente cuando se dis-

¹⁵ *No extraña por tanto que la mayoría de los mitos que Platón presenta en sus diálogos tengan que ver con el alma. Por otra parte no hemos de olvidar que Platón también considera el mito como un discurso que encanta, que se asemeja a una especie de “canto mágico”.*

¹⁶ *Reale, op. cit.; p. 313.*

¹⁷ *Reale, op. cit.; p. 315-6.*

pone a hablar de cómo han de ser educados los hombres de la polis¹⁸. Y un poco más adelante, mientras habla en general del Estado ideal en el que los filósofos han de ser gobernantes, explica claramente que lo que ha hecho ha sido un discurso “mitológico”:

“-¿Se enfurecerán todavía al oírnos decir que, antes que la casta de los filósofos obtenga el control del Estado, no cesarán los males para el Estado y para los ciudadanos, ni alcanzará su realización en los hechos aquella organización política que *míticamente* hemos ideado en palabras?”¹⁹

En el mismo ascenso a la sabiduría que nos presenta Platón tanto en el mito de la caverna como en la alegoría de la línea hay un nivel por el que el pensamiento ha de pasar necesariamente. Este nivel es el nivel de las *imágenes*. Pues bien, la herramienta necesaria para llegar al conocimiento de la idea del Bien en este nivel es el mito. El mito no es una mera forma poco filosófica de “representar imágenes”, tal y como decía Hegel, sino que es un “pensar por imágenes”, del mismo modo que el *logos* es un “pensar por conceptos”. Aunque de diferente manera, tanto mito como *logos* son formas de pensamiento que se dirigen a la verdad.

Evidentemente, del mismo modo que hay un *logos* aceptable (el filosófico) y un *logos* inaceptable (el propio de la sofística), hay un mito aceptable (el que está ligado a la filosofía y tiene por meta alcanzar la verdad) y un mito inaceptable (el

¹⁸ Platón, *República*, II 376d 9. [traducción de Conrado Eggers Lan] Biblioteca Básica Gredos, Madrid, 2000.

¹⁹ Platón, *República*, VI 501d-e. *La cursiva es nuestra*.

de los poetas, que despistan al pensamiento de su verdadero objetivo de alcanzar la verdad)²⁰. Así es como Reale explica la expulsión de los poetas por parte de Platón en el Estado ideal. El *mythos* válido es aquel que nos presenta todo aquello que tiene que ver con la realidad que deviene, las cosas relativas a la vida y al mundo cotidiano que son verdaderas, del mismo modo que el *logos* nos presenta la verdad del mundo de las Ideas. Todas estas cosas que están sujetas al devenir no son cognoscibles sino mediante el *mythos*. Y Platón era muy consciente de esto, sabía que los hombres de la polis sólo podrían llegar a conocer de verdad cuando se les educara adecuadamente a través de la palabra. Pero no la palabra desprovista de todo aquello que realmente llega al alma de los hombres, sino la palabra encantada, la palabra *mitologizada*.

De igual modo que al niño de muy temprana edad se le enseña a dar sus primeros pasos en el ascenso hacia la sabiduría a través de la *escucha* de los relatos y los cuentos que sus padres le susurran al oído mientras se duerme, Platón sabía que a los ciudadanos de la polis del siglo IV no se les podía educar únicamente a través de conceptos teóricos rigurosos, a través de un *logos* desprovisto de *encanto*. El relato mítico que tan brillantemente presentaba Platón en sus diálogos tenía una función muy clara en los albores de la historia del pensamiento filosófico, del mismo modo que el cuento tiene su función en los tiernos comienzos de la vida de un niño. El mito, tal y como lo presentaba Platón, pretendía acercar la verdad a las almas de los hombres, a la espera de que la historia del pensamiento traspasara el umbral de la madurez. Sólo entonces llegaría el tiempo en que el *logos* conceptual cobrara protagonismo

²⁰ Reale, *op. cit.*; p. 313.

en la filosofía.

En su etapa de niñez, por tanto, la filosofía griega no pudo nunca desechar los mitos, ni podemos contentarnos únicamente con conceder que el pensamiento racional surgió del anterior pensamiento religioso basándonos en los residuos que quedaron de éste en aquella. Más bien hemos de afirmar que la filosofía surgió en Grecia como una mito-logía, es decir, como *un logos que se expresa a través del mito*.

Hoy, después de la crisis del cientifismo, el “mito” vuelve a tener acogida en la filosofía. El pensamiento contemporáneo se ha dado cuenta que la ciencia no ha dado los resultados que se esperaban de ella. El optimismo que se respiraba tras la “revolución científica” ha dado paso a la resignación ante el reconocimiento de que la ciencia está muy lejos de llegar a verdades últimas. Al menos la filosofía ya no está tan segura de que los métodos de las ciencias sean los únicos que nos dan acceso a la verdad. No es extraño que en las últimas décadas el mito vuelva a formar parte activa del discurso racional, y Platón vuelva a tener un gran éxito en Occidente hoy en día.

ACERCA DEL SENTIDO DE LA HISTORIA

Rogelio Pérez Mariño

El título de la conferencia *—el sentido de la historia—* alude a la preocupación de nuestra cultura por encontrar un asidero frente a los momentos críticos de nuestro devenir, y se remite a un pensamiento que pretende descifrar en los acontecimientos históricos un sentido que no es evidente en los propios hechos y apunta siempre a aprehender un futuro, un porvenir. Frente a una historia digamos “profesional”, que se basa en los documentos y que quiere constituirse en un saber científico, o al menos que utiliza método y técnicas científicos, mi exposición se centra en algunos autores que consideraron los hechos como base para una reflexión sobre el sentido de la historia y, por lo tanto, sobre el destino de nuestra propia cultura.

En general, las llamadas “filosofías de la historia” están hoy desacreditadas. Su auge se da entre el período de la Ilustración –Lessing, Voltaire, etc.- hasta quizás el último pensador que realizó una visión histórica desde presupuestos más que filosóficos, metafísicos, como fue Oswald Spengler, pasando por la Crítica -Hegel-, el positivismo –Comte- y el llamado socialismo científico. El fracaso “histórico” del comunismo supuso para los historiadores de izquierda el final de un referente temporal y conceptual que en principio iría contra la principal corriente histórica occidental –el capitalismo- y supone que una historia que podríamos llamar “crítica” se descomponga hoy en una multitud de campos que casi siempre se alimentan de otro saber: historia económica, historia de las mentalidades, historia de la cultura, sociología histórica..., así como –por ejemplo- un retorno a la narración como base del método histórico. Un libro como *El queso y los gusanos* de Carlo Günzberg que nos introduce en la mentalidad herética de Menocchio, un molinero que vive en el siglo XVI en la región de Friuli, al norte de Italia, parece ser el paradigma de esa nueva historia. La Reforma y la imprenta serían los cauces que permitieron a un curioso molinero disponer de palabras para expresar una cultura oral, de antiguas raíces que expresaría un materialismo elemental e intuitivo de generaciones de campesinos. Un materialismo religioso, curiosamente. Pero la investigación deja un poso de amargura. “*Todo lo que es interesante pasa en la sombra. No se sabe nada de la verdadera historia de los hombres*”¹, es la frase de Céline que se cita al principio del estudio. Interrogarse sobre que es lo propiamente “histórico” y sobre todo

¹ Carlo Günzberg *El queso y los gusanos* Muchnik Editores Barcelona, 2000

considerar que pueden encontrarse leyes históricas o al menos regularidades que anuncien un porvenir suena a herético. Supongo que como dice el refrán “de los escarmentados nacen los avisados”.

Sin embargo, los viejos fantasmas han cobrado vida desde hace unos años, esta vez a través de un pensamiento que podríamos llamar “neoliberal”. Me refiero a los estudios de Francis Fukuyama² y S. Huntington³ que han despertado pasiones y multitud de artículos, sobre todo entre estos historiadores “críticos” a los que la derecha ha cogido por sorpresa arrebatándoles el privilegio de trazar las líneas maestras del futuro. El fin de la historia –el séptimo sello apocalíptico- ya no sería el socialismo –cosa por lo demás evidente- sino el triunfo a escala mundial de la economía de mercado, acompañado, eso sí, de sus heraldos: la democracia y el respeto a los derechos humanos. ¿Quién se resistiría a este triunfo de lo justo y razonable? Fukuyama en su último libro- *La confianza*⁴ - señala un escollo que ya había descubierto Huntington: la cultura es un factor a tener en cuenta. Nadie sabe por qué –ni ellos tienen el más mínimo interés en averiguarlo- pero las culturas crean en los individuos resistencias, incluso a lo óptimo. Para Huntington eso provocará un enfrentamiento entre civilizaciones y para Fukuyama podrá retrasar el ingreso en el club de los países capitalistas de aquellas culturas que no ofrecen condiciones a los individuos para crear lazos más allá de los familiares; esa “marca” cultural les imposibilitará para crear comunidades más

² Francis Fukuyama *El fin de la historia y el último hombre* Editorial Planeta México, 1992

³ S.Hungtington *El choque de las civilizaciones* Editorial Tecnos Barcelona, 2000

⁴ Francis Fukuyama *La confianza* Ediciones B Barcelona, 1998

amplias basadas en una confianza mutua entre individuos no emparentados y les impediría la creación de grandes empresas. Les apartaría del futuro. Eso es lo que quiere decir el título *La confianza*.

Octavio Paz dice que el tiempo de la modernidad es el futuro. Occidente creó el nuevo mito de la Razón y de la Crítica que desalojó a los viejos poderes y desde entonces ese nuevo dios –o diosa- se alimenta de sus propios hijos. Ya no se puede fundamentar una sociedad en lo divino, pero tampoco en lo humano. Ya no se cree en nada, pero todo el mundo tiene ilusiones: la de una sociedad que se rija por la razón es nuestro mito político; la ciencia sería el motor de un pensamiento liberador y la técnica el rito que conjugaría los peligros. Pero, aunque vemos que la libertad es tiranizada por el estado o por los intereses económicos, que la ciencia se convierte en una servidora de la técnica y que toda tecnología que comienza como una imagen del mundo se convierte en una imagen de la destrucción del mundo, la ilusión del futuro permanece. La idea dinámica de “progreso” parece habernos poseído. Según uno de los pensadores que analizaremos, Oswald Spengler, esa carrera ciega ante todas las evidencias, esa incapacidad de un alma que no puede inmovilizarse, ese apetito de destrucción es propio no de nuestra modernidad, sino de nuestra cultura. Por otro lado la figura de otro de los pensadores en la que nos centraremos –Joaquín de Fiore– nos muestra como esa desazón, esa situación de desconcierto ante nuestra historia, que quizás hoy notamos más que nunca, ya se daba en el comienzo de nuestra cultura.

Para entender esta paradoja que mezcla la intranquilidad y la desazón hacia el presente con una esperanza de futuro, voy a hacer un recorrido lo más sucinto posible por la obra de tres pensadores de nuestra cultura que creyeron encontrar una respuesta a los enigmas de lo histórico y cuya obra no permaneció en los limbos de lo teórico, sino que fue adoptada por movimientos revolucionarios de distinta índole. El dinamismo occidental exige que todo pensamiento se convierta en acción, o es ya un “*cierto modo de acción [...] un acto peligroso*”⁵, nos dice Michel Foucault. Estos tres pensadores serán el benedictino Joaquín de Fiore, que vivió en la Italia del siglo XII, Carlos Marx y Oswald Spengler. Podríamos ponerle a sus reflexiones los subtítulos de una teología, una filosofía y una metafísica de la historia.

El abad calabrés Joaquín de Fiore es una figura enigmática que aparece en los albores de nuestra cultura, hacia mediados del siglo XII. La obra de Joaquín de Fiore es una reflexión religiosa, una hermenéutica y una apodíctica de la historia. Escribió diversos libros, aún no traducidos y de los que todavía está pendiente una edición crítica, y es en el titulado *Expositio in Apocalypsim* donde aplica sus principios teológicos y hermenéuticos a una reflexión sobre la historia de la humanidad. A su vez, como veremos, fue objeto ya en su tiempo de comentarios e incluso se le atribuyeron apócrifos. Me limitaré a dar una sucinta versión de su visión de la historia, no solo por falta de tiempo sino también de conocimientos, pero creo que

⁵ M. Foucault *Las palabras y las cosas* Madrid, 1978 Siglo XXI 9ª edición p.319

es una figura que merece rescatarse de un cierto olvido, entre otros del de la propia Iglesia católica. El centro del pensamiento joaquinita –así lo adjetivan sus estudiosos– es la figura del Espíritu Santo –*tres sunt unum et unum tres*, dirá– a partir de la cual elabora un discurso ontológico y de la que se desprenden su hermenéutica y su pensamiento histórico. No a través de un principio de causalidad lineal y mecánica, sino según el principio de *similitud*, lo que le separa de la escuela tomista y de su ahistoricismo. La base para elaborar su teoría de la historia se encuentra en dos textos clave: la visión profética de Ezequiel y la apocalíptica de San Juan. La visión de Ezequiel ha descrito ya el período que definirá como edad del Padre, es decir, la historia de la humanidad desde Adán hasta el rey Acías. La visión apocalíptica de San Juan es el texto que permitirá conocer la historia de la Edad del Hijo, el período que va desde Acías hasta los tiempos en que vivía el propio Joaquín. Pero ese texto no está escrito en la propia historia, todavía ese período está por cumplirse, por lo que los enigmas que presenta el texto de San Juan deberán descifrarse a la luz del texto de Ezequiel. Pues toda época pasa por una serie de tiempos -cuatro- y de edades -siete- y por tres etapas: *germinatio*, *fructificatio*, *consummatio*, que se corresponden con un número de generaciones: cuarenta y dos. Aquí elabora el abad calabrés una interpretación numérica de los textos citados que es apasionante y que desembocará en una cifra que los contiene y resume: 1260.

Esas páginas nos hablan del carácter sagrado que los números tienen en el comienzo de las culturas, pues representan el deseo de encontrar claves para descifrar, bien el universo,

bien los textos proféticos como en el caso de nuestro abad. Pero la gran originalidad de su pensamiento, la novedad más curiosa de su interpretación es que un nuevo *estatus* o edad que habría nacido hacia el siglo V –en la época de San Benito de Nursia-estaba llegando a su *fructificatio* en los tiempos del propio abad. Esta edad sería la del Espíritu Santo. La visión joaquimita rompe con la teoría oficial de la Iglesia, representada por el dualismo de San Agustín, y con la visión dual de la historia –Antiguo y Nuevo Testamento- y al introducir una nueva edad le confiere un dinamismo y una apertura hacia el futuro que es plenamente occidental. A su vez, nos dice Lefevre⁶, rompe también con el milenarismo catastrofista que consideraba que las profecías del Apocalipsis estaban ya cercanas y se consumirían en una época de oscuridad y terror antes del Juicio Final. Para Joaquín de Fiore, que contemplaba su tiempo con pesadumbre y con miedo, se estaban rompiendo los sellos del Apocalipsis, y sería el sexto sello el que señalaría los tiempos de oscuridad y terror, tiempos que se acercaban; pero el séptimo sello no sería el inicio del fin de la historia, sino que fructificaría en la nueva edad. ¿Y cuáles serían las características de ese nuevo status? Dutra Rosatto nos dice en la obra de referencia *El círculo trinitario: la construcción del conocimiento y la historia en Joaquín de Fiore* que el abad calabrés no explica con detalles como sería este novo ordo, sino como contraste con los otros dos status. Así se refleja en un párrafo de su Liber Concordia: “*El primer status fue cuando estuvimos sujetos a la ley; el segundo, cuando estuvimos sujetos a la gracia; el tercer, que ya se avecina, sujeto a una gracia*”

⁶ Lefevre, H. *Hegel, Marx, Nietzsche (o el reino de las sombras)* Madrid Siglo XXI 1976

mayor. (...) El primer status fue el de la ciencia, el segundo en régimen de la sabiduría, y el tercero en la plenitud de la inteligencia. El primero en la servidumbre de esclavo, el segundo en la servidumbre filial, el tercero en la libertad. El primero en la exasperación, el segundo en la acción, el tercero en la contemplación. El primero en el temor, el segundo en la fe y el tercero en la caridad. El primer status es de los viejos, el segundo de los jóvenes y el tercero de los niños. El primero en la luz de las estrellas, el segundo en la aurora y el tercero en pleno día. El primero en el invierno, el segundo en el inicio de la primavera y el tercero en el verano. El primero produce ortigas, el segundo rosas y el tercero lirios. El primero produce hierbas, el segundo espigas y el tercero trigo. El primero agua, el segundo vino y el tercero óleo”⁷.

Las ideas de Joaquín de Fiore crearon controversia en su tiempo, e incluso fue acusado de la herejía triteista. Sin embargo, fue defendido por tres Papas sucesivos que le animaron a completar su obra, para lo que renovaron una *licencia scripsi* que le permitiera dedicarse enteramente a ello. Pero no fue hasta después de su muerte, acaecida en 1202, cuando su obra fue retomada por los espirituales de la orden de S. Francisco que sus teorías se popularizaron y corrompidas a menudo, sirvieron de base a un pensamiento que generaría la base ideológica para enfrentarse a los poderes nuevos que en la gran crisis del siglo XIII estaban apareciendo en Europa occidental. Los espirituales de San Francisco, como sabemos, era un grupo

⁷ Dutra Rosatto, N. *El círculo trinitario: la construcción del conocimiento y la historia en Joaquín de Fiore* Publicaciones de la Universidad de Barcelona 2001 p. 501

dentro de la orden franciscana que se convertirían en radicales defensores de las ideas de pureza evangélica, pobreza y servicio a los pobres que habían caracterizado el nacimiento de la orden. Los espirituales creyeron que ellos eran la orden profetizada por Joaquín que encarnaría los designios de la nueva edad, y en la interpretación que hacían de las profecías joaquimitas suponían que su obligación era preparar el advenimiento de la nueva edad que llegaría a su fructificatio hacia el año 1260. Según el historiador que ha rastreado esta influencia en las revoluciones campesinas –Norman Cohn– los espirituales de S. Francisco consideraban que entre ellos estaría “*un maestro supremo, el novus dux, que alejaría a toda la humanidad del amor de las cosas terrenales y la conduciría hacia el amor al espíritu. Durante los tres años y medio inmediatamente anteriores al cumplimiento de la tercera dispensación, reinaría el Anticristo. Será un rey secular que castigará a la Iglesia corrupta y mundana hasta que sea totalmente destruida en su forma actual. Después de la deposición del Anticristo, llegará, en toda su plenitud, la época del Espíritu*”⁸. Algunos sectores más radicales dentro de los espirituales lideraron movimientos revolucionarios de campesinos que atacaron castillos e iglesias; así los casos de Fray Dolcino y Rienzo. Curiosamente, el movimiento tomó caracteres nacionales y en Alemania el pseudo-joaquinista *Comentario sobre los últimos días*, escrito hacia 1240, pronosticaba que la figura del nuevo Mesías no era otro que la del Emperador Federico II, enfrentado entonces al Papado y que perseguiría tanto a la Iglesia que, según las profecías, esta se encontraría totalmente destruida hacia la fecha de 1260.

⁸ N. Cohn *En pos del milenio Alianza Madrid, 1981 p. 109.*

Para los espirituales franciscanos en cambio, Federico II sería el rey que encarnaría la bestia del Apocalipsis y el Sacro Imperio Romano, Babilonia –instrumentos de Satanás y condenados a ser aniquilados a su vez. En Alemania, las profecías seguirán señalando a Federico como Mesías; así, en los escritos del dominico Arnolfo, quien señalaba que el Emperador entregaría las riquezas de la Iglesia a los pobres. Este radicalismo social conmovió extraordinariamente a los pobres –nos dice N. Cohn– y ni siquiera la muerte del Emperador en 1250 hizo desaparecer estas cábalas, ya que se convirtió en el Emperador durmiente que debía regresar un día como salvador. Varios supuestos Federicos aparecerán a lo largo de los siglos siguientes y siempre en momentos de graves crisis. Quien más éxito tuvo fue el llamado monarca de Neuss, que fue incluso propuesto por varios príncipes como rey de Alemania y quemado en la hoguera por el emperador Rodolfo hacia 1284. Sin embargo, él mismo había profetizado su resurrección y en sucesivas ocasiones aparecieron nuevos predicadores que afirmaban ser el viejo monarca resucitado. Ya hacia el siglo XVI algunas obras como *La reforma de Segismundo* señalaban la llegada del rey-sacerdote, que montado en un caballo blanco dirigiría una nueva cruzada y sus paladines serían los caballeros de la cruz amarilla, reclutados entre los pobres. Su doctrina tiene incluso carácter nacionalista puesto que el pueblo elegido para tal misión será el alemán, el quinto imperio que vencería a la orgullosa Roma. Episodios postreros de esta corriente mesiánica serían el movimiento taborita en Bohemia y el reclutamiento de ejércitos campesinos por el fraile herético Thomas Müntzer, enemigo de Lutero y derrotado y quemado vivo por los príncipes alemanes.

El texto de N. Cohn recoge otros muchos movimientos mesiánicos que aparecerán en Europa occidental y que a menudo son contradictorios en sus ideales y sus fines. Su análisis propiamente histórico considera que son el resultado de un malestar social profundo que alcanzará primero a los campesinos expulsados de sus tierras por el florecimiento del comercio hacia el siglo XIII, cuando los lazos patriarcales de la sociedad feudal se rompen y comienzan a sustituirse por las relaciones económicas entre el señor y los campesinos. Este malestar alcanzará después a los habitantes pobres de las nuevas ciudades mercantiles e industriales. Su análisis se limita a Europa del Norte y Central, donde esas circunstancias se dieron antes y con más fuerza, -con preferencia en Flandes y Alemania. Frente a este naciente capitalismo, las profecías joaquimitas o pseudo-joaquimitas –entre otras- formarán un corpus de pensamiento a menudo olvidado y apenas conocido, pero que en sus propias palabras sería “*el que mayor influencia ejerciera en Europa hasta la aparición del marxismo*”⁹. Su tesis viene ser entonces que las fantasías apocalípticas y milenaristas se apoyan en condiciones sociales críticas y que las revoluciones modernas responden a un mismo esquema, solo que el antiguo idioma religioso ha sido sustituido por otro secular.

Este comentario nos dará entonces pie para hablar de uno de los herederos más conspicuos del milenarismo y del anarquismo místico, un profeta secularizado, aunque provisto de los atributos propios de los profetas mesiánicos -una larga barba y una dialéctica afilada: Carlos Marx.

⁹ N. Cohn *op. cit.* p. 107

Como sabemos, Marx -aparte de este inesperado parentesco con Joaquín de Fiore- se mueve en la órbita de un pensamiento cuyo origen estaría en Rousseau; que recoge a su vez la herencia de la filosofía hegeliana, y comparte una visión economicista de la sociedad con los llamados economistas “clásicos”. La consideración rusioniana de la quiebra de toda norma trascendente para justificar el orden político sitúa a la propia realidad social en primer plano. ¿Qué norma política puede darse una sociedad que debe entonces ser edificada sobre la razón?

Creo que fue el propio Marx quien dijo haber encontrado la filosofía cabeza abajo y que él la había colocado sobre sus verdaderos cimientos. Se refería a la filosofía hegeliana que había encontrado la clave de lo histórico en el desenvolvimiento de Espíritu que -al igual que en el caso joaquimita - habría llegado a su fin en la época del propio Hegel, con la Revolución Francesa y la obra de Napoleón. Para Hegel este desenvolvimiento del Espíritu permitirá salvar la dualidad entre el Espíritu y lo que conoce, puesto que si bien la filosofía es necesariamente historia, es decir que intenta responder a lo que el Ser es, es inseparable de la forma en que el Ser se explicita. Y esto será posible una vez que el devenir histórico se haya cerrado. Marx retoma las ideas de Rousseau y Hegel y encuentra en el trabajo la clave que permite a la sociedad mostrarse como tal sociedad y vuelve del revés la filosofía hegeliana con su famosa tesis: “la existencia determina la conciencia”. La sociedad capitalista, al romper con los sistemas míticos o teológicos que daban sentido a la existencia de las sociedades precapitalistas, se lo da como sociedad, es decir, como trabajo. Y lo económico

surge así en primer plano, pero a su vez el capitalismo impide que esa verdad se convierta en el igual al todo y debe ser la clase obrera la que permita que esta falsedad se convierta en armonía entre la base de lo social –el trabajo– y la forma de la propia sociedad. ¿Y quien desvelará los modelos inconscientes en los que parece moverse la propia realidad social? ¿La clase obrera o la ciencia? Ambos, y “*en esto viene a reducirse todo el marxismo*”¹⁰, nos dice Lucien Sebag, de cuya obra *Marxismo y Estructuralismo* estoy tomando esta apresurada síntesis. La praxis obrera que debe cambiar la sociedad no revela sus secretos más que desde dentro: el desciframiento de las significaciones corresponde a una élite. Utopía, Ciencia y desciframiento de las significaciones se interpenetran. Pero, ¿es legítimo tomar este referente único –la praxis obrera– que dilucida todos los significados, que los haga comprensibles? Este salto que permite salvar la distancia entre el ser y la realidad, entre conciencia y objeto señala la el punto de ataque a la teoría marxista.

En su relación con el pensamiento de los economistas clásicos, Michel Foucault en su reflexión sobre las etapas del pensamiento occidental desarrollada en *Las palabras y las cosas*, señala el parentesco entre la obra de David Ricardo y la del propio Marx, más que en el propio análisis económico, en su visión de lo histórico. David Ricardo, que desarrolla su obra una generación antes que Marx, rompe con el pensamiento que Foucault llama “clásico” al situar el centro de lo económico en los conceptos de producción y escasez. Frente al análisis clásico –cuyo último representante sería Adam Smith y que

¹⁰ L. Sebag *Marxismo y Estructuralismo* Madrid, 1972 Siglo XXI editores p. 91

parten del deseo y del análisis de la representación, Ricardo— junto con Malthus— parte de un hueco antropológico que sitúa al hombre dentro de lo biológico y que explicita en su noción de escasez: la generosidad de la tierra no es sin la historia de su avaricia creciente. El trabajo no es una satisfacción de deseos, sino una lucha feroz contra la muerte. La economía evolucionará en relación a la escasez cada vez mayor de tierras fértiles y por último la historia se detendrá y el hombre podrá enfrentarse directamente a su sino antropológico: la finitud. Frente al carácter “positivo” de lo histórico en Ricardo, en el caso del pensamiento marxista esta detención de la historia se “*dará por un punto de retorno en el que no se fije sino en la medida en que suprime lo que había sido continuamente hasta entonces*”¹¹. Es decir, con la conversión de la clase obrera en el todo social. En el caso de Ricardo la historia se ve como positiva; en el caso de Marx desempeña una función negativa: convierte en cada vez más insoportables las condiciones de trabajo y los trabajadores “*lo reconocerán como resultado de una historia y de la enajenación de una finitud que no tiene esa forma y podrán así asir esta verdad de la esencia humana [...] a fin de restaurarla*”¹². Ambas concepciones de lo histórico encajan perfectamente en el pensamiento del siglo XIX, una de cuyas figuras mayores será la relación entre Historia, antropología y suspensión del devenir. Así renacen las Utopías, que frente a las utopías del Orden del pensamiento clásico, serán ahora utopías de la Causalidad: la historicidad se habrá superpuesto exactamente a la esencia humana. El tiempo calendárico deja de existir.

¹¹ M. Foucault *op. cit.* p. 254

¹² M. Foucault *op. cit.* p. 256

Como apuntamos supra, la crítica a este pensamiento que desvelaba en lo económico una teoría de la historia ha venido desde una teoría del lenguaje que desde el nacimiento de la moderna lingüística –Bopp y otros– se interroga sobre lo que es lo constitutivo del lenguaje. “*La filología como análisis de lo que se dice en la profundidad del discurso se ha convertido en la forma moderna de la crítica*”¹³, afirma Foucault, o como dirá Nietzsche: “*Temo que no nos desembaracemos de Dios nunca, pues aún creemos en la gramática*”¹⁴. ¿Y cual viene a ser esa crítica a la fundamentación del discurso marxista? La imposibilidad de ese salto ontológico que permitía a Marx centrar en la praxis obrera, que sería a su vez enunciada en el discurso científico, el referente que permitirá dilucidar todas las significaciones. No hay discurso que agote todas las significaciones, dice Lucien Sebag y con él toda crítica del lenguaje; la existencia no determina la conciencia, sino que ambas están presas en un universo ya simbolizado desde el que los protagonistas del drama social actúan y hablan. A la pregunta nietzschiana de quien habla en el lenguaje, responderá desde la literatura Mallarmé: quien habla “*en su soledad, en su frágil vibración, en su nada, es la palabra misma –no el sentido de la palabra, sino su ser enigmático y precario*”¹⁵. A su vez Octavio Paz –a quien volveremos una y otra vez– al comentar la teoría lingüística de Shaphiro-Wharf, a la que compara con una física combinatoria, señala que la lengua parece imponerse a los hablantes desde su propia estructura interna– solo podemos escoger en una combinatoria de fonemas que se

¹³ M. Foucault *op. cit.* p. 291

¹⁴ M. Foucault *op. cit.* p. 291

¹⁵ M. Foucault *op. cit.* p. 297

nos imponen. Esta teoría lingüística tiene mucho que ver con los juegos del lenguaje del último Wittgenstein, del que nos habló en este mismo ciclo de conferencias Isidoro Reguera. Pero la similitud con la física se agota en la característica propia del lenguaje: el significado. ¿Qué significa la significación? Ese sentido es indecible y propiamente inefable e impensable. “*La lengua desemboca en un lenguaje más allá de los léxicos, referencias y significados: El sentido no se evapora pero es irreductible a la significación: es una forma*”¹⁶. Se nos escapa en cuanto lo alcanzamos, señala Octavio Paz con Wittgenstein: “*Así, el pensamiento de Wharf se presenta como un desengaño, otro más, de la fe que durante toda la Edad Moderna ha profesado Occidente al signo*”¹⁷ ¿Qué nos queda pues para intentar comprender nuestra cultura, nuestro destino? El símbolo. Las culturas en todas sus manifestaciones, tanto en las formas de la vida religiosa como en la producción de bienes o en sus sistemas de parentesco, no funcionan con referencia a un único patrón, sea este económico o ideológico, sino que son creadoras de símbolos –entre ellos el propio lenguaje– que les permiten ordenar su mundo, un mundo tanto “material” como “ideal”.

Sobre la repercusión política que tanto el pensamiento “liberal” o el marxista han tenido en nuestro mundo ya es obvio hablar. Estamos en ello todavía y el fin de la historia como señalamos al principio vuelve a estar en el centro de la discusión histórica y política. El pensamiento liberal supone en la praxis la inmediata traición de aquellos mismos principios en que se fundamenta y la preeminencia del dinero; “el dinero piensa

¹⁶ Octavio Paz. *Obras completas* Barcelona, 1991 *Círculo de Lectores* Vol. II p. 62

¹⁷ O. Paz *op. cit.* p.63

por nosotros” podría ser el lema de nuestras revoluciones burguesas. El socialismo “real” se convertirá quizá en el futuro en un apéndice significativo de lo que podríamos llamar una Historia del Terror, dejando a los jacobinos efectivamente como pequeños burgueses en su aplicación. La reconversión en la socialdemocracia y el liberalismo como formas políticas podrían también relacionarse con una Historia de la Penitencia: el sacramento occidental por antonomasia, toma la forma de declaración fiscal. Los terrores de la confesión anual obligatoria se trasladan a la persona sagrada de Hacienda, cuya absolución nos convierte en ciudadanos respetables.

Como veíamos al hablar del milenarismo medieval N. Cohn señalaba su semejanza con las revoluciones modernas, sólo que en un lenguaje secularizado; yo más bien pienso que lo hace en un “neolenguaje” en la acepción que George Orwell le da en su novela *1984*: la concepción teológica de la gracia se ha convertido en una mecánica histórica inmisericorde, la penitencia en trabajo, y el avance hacia la perfección espiritual en su residuo mecánico, el progreso. Este concepto de progreso sería también una de las claves del pensamiento “moderno”. En una de las escenas del Fausto de Goethe se ve la imagen del mundo entero trabajando; esta es ya la última pretensión de los poderes occidentales. El tiempo de los lirios que señalaba de Fiore estaría ahora anunciado por el crujido metálico de las estadísticas.

“Todo lo transitorio es símbolo” podría ser el lema que acompaña el pensamiento del último “profeta” del que voy a hablar: Oswald Spengler. Es curioso que este hombre que ha vivido a caballo entre los siglos XIX y XX, profesor de Cien-

cias en un Instituto alemán, comparta con da Fiore el carácter de figura enigmática -y quizá algunas cosas más. Conoció un momento de gloria con el éxito de su principal obra *La Decadencia de Occidente*, cuyo primer volumen apareció en 1917, e incluso quiso ser elevado a los altares por el nacionalsocialismo alemán, lo que parece que se saldó con un posterior y mutuo desprecio. Es raro encontrar textos y críticas a su pensamiento –al menos en España– y quien le cita parece luego querer sacudírselo rápidamente de encima con excusas por el atrevimiento. Que yo sepa, sólo Ernst Jünger –otro apestado– le cita con admiración en sus *Diarios* o en su maravilloso ensayo *El libro del reloj de arena* y en diversas zonas de su obra no deja de dialogar con las ideas de quien sembró una visión de la historia que a nadie dejó indiferente. En mi caso, como ocurrió con de Fiore, llegué a su obra por una simple cuestión de azar y renovó un interés casi apagado por lo histórico, de lo que querría ser una muestra esta misma exposición. Me detendré quizá excesivamente en el comentario de su obra, pues la supongo desconocida para muchos, pero es difícil sintetizar más las casi mil quinientas páginas en las que condensa su pensamiento.

¿Cuál es la última posibilidad que le queda a la filosofía occidental?, se pregunta Spengler y él mismo responde: una historia universal. Una historia que abarque una comparación entre todas las culturas que han existido en el mundo histórico y desarrolle la historia de los símbolos básicos de esas culturas. ¿Y por qué ahora es posible plantearse por fin una verdadera historia universal? Porque la característica del último pensamiento posible en nuestra cultura es un *escepticismo fisiognómico* que sabrá tratar a los hechos principales del pasado como una simbólica. Los momentos verdaderamente

creadores de nuestra cultura ya han pasado, y así como el escepticismo griego veía caer su mundo intelectual con una sonrisa, o al hindú la caída de reinos e imperios le parece un sueño, para el alma fáustica de nuestra cultura –que es profundamente histórica– todo devendrá como un símbolo que le permitirá escudriñar en los enigmas de lo histórico. Pero esta historia debe escribirse de otra manera. No serán los métodos de la física lo que nos permitirán escudriñar en el pasado, sino una visión intuitiva e imaginativa en el que los símbolos propios de cada cultura aparezcan en una necesidad y relación armónica; en palabras del propio Spengler: “*Aún no ha penetrado en nuestras fórmulas intelectuales la convicción de que, además de la necesidad que une la causa con el efecto- y que yo llamaría lógica del espacio, hay en la vida otra necesidad: la necesidad orgánica del sino –lógica del tiempo [...] inaccesible para las fórmulas de conocimiento analizadas en la Crítica de la razón pura. [...] Aún estamos aguardando al filósofo que conteste a estas preguntas: ¿En qué lengua está escrita la historia? ¿Cómo leerla?*”¹⁸. Su presentimiento de que la llamada Gran Guerra estaba cerca, será para él el acicate histórico y personal que –al intentar comprenderlo– le llevó al estudio de otras culturas, a intentar desentrañar los enigmas “metafísicos” que él creía entrever en las afinidades morfológicas que se manifiestan dentro de una cultura y que tienen una estructura rigurosamente simétrica. A su vez, las afinidades entre las diversas culturas le enfrentaron al problema del sino –el problema del tiempo. “*Comprender que todo fenómeno manifiesta un enigma metafísico; que no se*

¹⁸ Oswald Spengler *La decadencia de Occidente* Madrid, 1925 2ª edición Espasa-Calpe Vol. I p.16

presenta nunca indiferentemente en una época cualquiera; que es preciso indagar cual sea ese otro nexo viviente que existe en el mundo además del inorgánico y natural- el mundo de la irradiación del hombre todo, y no como Kant creía, del hombre en cuanto conoce; que un fenómeno no sólo es un hecho para el entendimiento, sino una expresión del alma, no sólo un objeto, sino también un símbolo, desde las más sublimes creaciones religiosas y artísticas hasta las menudencias de la vida cotidiana; comprender todo esto era filosóficamente una novedad”¹⁹.

¿Cuál el método de este pensamiento histórico que podríamos denominar “metafísico”? Ya hemos hablado de un “escepticismo fisiognómico” y quizá ahora deberíamos concretar un poco más el significado de esta expresión. Para Spengler lo histórico pertenece al tiempo y no podemos acercarnos al pasado con los métodos de las ciencias físicas. El historiador debe utilizar una combinación de razón –“la razón es creadora”– y de intuición para desentrañar entre los hechos históricos aquellos que son verdaderamente creadores y que pueden erigirse en los “símbolos” que den fe de la verdadera fisiognómica de una cultura. Esta fisiognómica se opone a la sistemática, que sería la morfología de lo extenso, la ciencia que descubre y ordena las leyes naturales y los nexos causales. La intuición y la razón sirven para enfrentarnos a lo vivo, a lo que es tiempo. El intelecto, sería el arma para enfrentarnos a los enigmas del espacio, a lo producido, a lo muerto. Una de las características del pensamiento de nuestra época sería haber empleado los elementos propios del análisis científico a lo vivo, a lo histórico, con lo que se obtienen leyes “científicas”, que no son más que

¹⁹ O. Spengler *op. cit.* Vol. I p. 82-83

creaciones propias de una mentalidad que reconoce en la historia como un camino que lleva así al momento en que el propio historiador o filósofo se encuentra y desde su prejuicio filosófico, ideológico, racial o cualquiera que sea, hace encajar todo el pasado histórico como “necesario” para llegar a la tesis que se quería demostrar. La misión del historiador es entonces “estar a la altura de su tiempo” y responder a las cuestiones fundamentales que su época plantea. No hay “objetividad” histórica, sino grandeza o mezquindad a la hora de juzgar el pasado y abrir un camino al futuro. Y para él, la división que se hace de las etapas históricas con ese ritmo ternario que según Octavio Paz caracteriza a nuestra cultura es inaceptable. La división en Edad Antigua, Edad Media y Edad Moderna, a la que podría añadirse la coletilla de Edad Contemporánea, comenzaría en la obra de Joaquín de Fiore, al deshacer la imagen dualista de San Agustín. Pero esta visión teológica ha devenido en una muestra de la ceguera del pensamiento histórico actual, que a raíz de los conceptos materialistas y mecánicos de “progreso” y “evolución” considera que toda la historia no es más que un camino de perfeccionamiento en que las culturas forman un revoltijo o tutilimundi en que los hombres van escogiendo aquello que les conviene. Prejuicio que es plenamente occidental y que parte de identificar el espíritu de Occidente con el sentido del Universo. Spengler llama a esa visión “ptolemaica” y quiere sustituirla por una visión “copernicana”, donde todas las culturas se enlacen y se relacionen.

En un primer paso, partirá de algunos conceptos fundamentales: el ser y el devenir, o el producirse y el producto, lo propio y lo extraño o sentimiento y sensibilidad; alma y mundo o conciencia vigilante y puramente humana -que se presentan siem-

pre en unidad, en totalidad. La palabra vida se acercará a la voz producirse y tanto la vida como el devenir “*poseen la enigmática nota de dirección que el hombre ha intentado fijar e interpretar en vano en todos los idiomas superiores con la palabra tiempo [...] De aquí se sigue una profunda relación que une el producto (lo rígido) con la muerte. Así como la vida se nos presenta como “la forma en que la posibilidad se realiza” la historia “es –en íntima conexión con la vida, con el devenir, la realización de la cultura posible”*”²⁰.

Y, curiosamente, como ejemplo de lo antedicho desarrollará el tema del número como símbolo cultural de primer orden. El número matemático, que se opone al número cronológico y que en el comienzo de las culturas se manifiesta como un pensamiento místico, en estrecha relación con el misterio de la muerte, de lo rígido. Pero, a su vez cada cultura desarrolla su propia matemática, unida a sus símbolos primordiales. Pero, ¿de donde surge la necesidad de la forma? Ello va unido a dos sentimientos que son básicos para entender su filosofía: el sentimiento primario del anhelo que se produce al nacer el yo, en el momento en que se da cuenta de su soledad y que se transformará en la edad viril en el enigma del tiempo “enigma inquietante, seductor, insoluble”. Y ese anhelo va acompañado del terror, del sentimiento de lo ya producido, de lo muerto, terror al momento en que la posibilidad sea ya realidad, en que la conciencia llegue a su fin; ante la irreversibilidad de la dirección vital. “*La dirección es algo extraño que transforma el futuro en pasado y el da al tiempo, en oposición al espacio, esa contradictoria inquietud, esa ambigüedad dolorosa que*

²⁰ O. Spengler op. cit. Vol. I p. 90

²¹ O. Spengler op. cit. Vol. I p. 127

ningún hombre de valía deja de sentir”²¹. Y ese terror cósmico es el más creador de todos los sentimientos primarios y se expresa mediante los símbolos de la extensión, espirituales, comprensibles -puesto que las formas del anhelo son inaprensibles y sirven para vivir. Y la mejor manera de defenderse del terror es el conocimiento de las causas, el conocimiento sistemático, la limitación por conceptos y números; en definitiva, convertirlo en comprensible. Y así surgen los ritos y la ornamentación de los pueblos primitivos y “*en la cumbre de las grandes culturas [...] los mundos perfectos de formas que llamamos el arte, el pensamiento religioso, físico y, sobre todo, el matemático*”²².

Junto al sino se encuentra el azar. Algunos elementos de una cultura sufren el destino, mientras que otros elementos lo crean, pero no hay causa ni motivo que pueda explicar estos trances. La idea de la gracia en Occidente sería la suprema concepción del azar y del sino, así como la polaridad entre gracia y predestinación es fundamental para entender los retratos de Rembrandt y la música desde Bach a Beethoven. La esencia de todo simbolismo tiene su origen en el conocimiento de la muerte: “Todo lo transitorio es símbolo” repitamos una vez más.

La filosofía y la historia del siglo XIX le parece así una mirada cansada y mecánica sobre el pasado, que llega a la creencia de que existen leyes históricas y podemos adquirir una experiencia intelectual de ellas. Como vemos, su oposición a la filosofía de Hegel, Marx y en general a la filosofía de la historia del XIX es total. El hambre y el amor irónico de Schiller- dirá Spengler- se convierten en causas mecánicas que constituyen

²² O. Spengler *La decadencia de Occidente* Madrid, 1989 Decimocuarta edición Espasa-Calpe Vol. I p. 121

la vida de los pueblos. Frente a ellos, el trabajo de los físicos que saben que no puede conocerse el universo, sino simbolizarlo. “Sólo es definible lo que no tiene historia” dirá con Nietzsche.

Y ¿cómo se crean los símbolos básicos de cada cultura? ¿Esos símbolos que la cultura intentará atrapar una y otra vez a través de todas sus manifestaciones? Cuando un alma despierta y tiene una súbita comprensión de la lejanía y del tiempo, nace el mundo exterior por medio del símbolo de la extensión que será en adelante el símbolo primario de esa vida: “*según como se sienta la dirección, así será el símbolo primario de la extensión*”²³. El cuerpo próximo para los griegos; el mundo como cueva en la cultura mágica; el espacio infinito para Occidente. De este símbolo primario deriva todo el lenguaje de formas que nos habla la realidad de cada cultura, pero el símbolo primario mismo no puede realizarse. Así, el símbolo del espacio infinito en occidente, cuya pregunta básica sería: ¿hasta qué punto es la extensión ilimitada el fundamento de toda objetividad?, frente a la pregunta básica del Mundo Antiguo sobre el origen material de las cosas, que corresponde a la inexistencia del espacio en su visión cultural. La cultura sería así “*el único idioma por medio del cual puede un alma decir lo que sufre*”²⁴.

Las cumbres del arte en cada cultura son aquellos en que el simbolismo de una forma artística adquiere su mayor intensidad. En el mundo griego estaría en la escultura de los atletas desnudos; el mundo mágico lo encontró en la cúpula de las iglesias y mezquitas y en Occidente, ese momento se daría con la música camerística, desde Bach hasta Beethoven. Y, conse-

²³ O. Spengler *La decadencia de Occidente* Madrid, 1925 2ª edición Espasa-Calpe Vol. I p. 264

²⁴ O. Spengler *op. cit. p. Vol. I p. 274*

cuentemente con su idea de las afinidades morfológicas dentro de una cultura y dentro de cada una de sus etapas, de la música contrapuntística arrancarán “*hilos finísimos que envuelven con su trama los distintos mundos de la forma e incorporan en un conjunto la matemática infinitesimal, la física dinámica, la propaganda de los jesuitas, el dinamismo del famoso lema de la ilustración, la técnica de la maquinaria moderna, el sistema de crédito y la organización dinástico-diplomática del Estado, formando así una ingente totalidad de expresión anímica*”²⁵. Y este entrecruzamiento es lo que Spengler se dedica a desentrañar en los capítulos de su libro. Así la orientación de la cultura fáustica hacia la expansión ya sea política, económica o espiritual: “*...lo que todos los pensadores, desde el maestro Eckart hasta Kant han querido: la sumisión del mundo como “fenómeno” a las pretensiones del yo cognoscitivo, eso mismo realizaron todos los grandes conductores de pueblos, desde Otón el Grande hasta Napoleón*”²⁶. En la moral se da el mismo correlato: “*se manda y se demanda obediencia a lo mandado: Tal es para nosotros la moral. En la ética de Occidente todo es dirección, pretensión de fuerza, actuación deliberada en la lejanía: Sobre este punto Lutero y Nietzsche, los Papas y los darvinistas, los socialistas y los jesuitas, están en perfecto acuerdo*”²⁷. Rousseau, Buda y Sócrates serían así los portavoces de las grandes civilizaciones, de la etapa en que ahora nos encontramos en occidente y que se caracteriza por el agotamiento de la cultura: el sentimiento cósmico de la acción

²⁵ O. Spengler op. cit. p. Vol. II p. 103

²⁶ O. Spengler op. cit. Vol. II p. 184

²⁷ O. Spengler op. cit. Vol. II p. 188

se convierte en una filosofía del trabajo. Y de ese anhelo de llegar a un fin, a un Tercer Reino que es consustancial a nuestra cultura, surge un oscuro sentimiento de que “*todo ese celo infatigable es simplemente la ilusión desesperada de un alma que no puede ni debe inmovilizarse*”²⁸. De ahí la idea del eterno retorno, y quizás también el deseo de finalizar la historia, de llegar a una finitud que nos descansen de ese afán, que habíamos visto en David Ricardo y en Marx.

“*El miedo al espacio crea los numina del mundo como naturaleza y los cultos a los dioses. [...] En cambio, el miedo que teme por el tiempo engendra los numina de la vida, de la generación, del Estado, con su centro en el culto a los antepasados*”²⁹, dirá al comienzo del capítulo titulado *Pitágoras, Mahoma, Cromwell* y donde señala de nuevo la diferencia entre la parte totémica y la parte tabú de una cultura. En el caso del miedo al espacio la manifestación más alta, la creación más importante del ser humano es la religión: la fe, que aplaca el terror mediante la intelección misma. De la religión se desprende la ciencia, aunque ya no descubra decretos de Dios, sino leyes. Y así, cuando descubrimos en la naturaleza nexos causales, les llamamos verdad y eso nos calma “*Los arcanos del tabú y del tótem son contemplados en la creencia en los dioses y la creencia en las almas; son calculados en la física teórica y en la biología; toda técnica supone el talento individual del conjuro. El teórico es vidente crítico; el técnico es sacerdote; el inventor es profeta*”³⁰. Y así se desarrolla una moral que es causalidad e impone abstenerse de cuanto brota de la sangre. Esta moral, que no es gran moral

²⁸ O. Spengler op. cit. Vol. II p. 222

²⁹ O. Spengler op. cit. Vol IV p. 12

³⁰ O. Spengler op. cit. Vol. IV p. 16

más que cuando toma como referencia a la muerte, se convierte en ética social en la época de las civilizaciones y ya no es sino política práctica.

¿Cuál es el problema religioso propiamente fáustico? El de la libertad de la voluntad. Y su sacramento por excelencia será la penitencia, que hará desarrollarse la idea de la personalidad. Y después de la Reforma –que abre las compuertas al examen crítico- se da la explosión de la Física del Barroco que será una sirvienta de la voluntad técnica de poderío. Una técnica que será considerada demoníaca por las naturalezas puramente sacerdotales –incluyendo a Nietzsche. Este mismo espíritu inquisidor es el que da a la luz la gran creación religiosa de la época posterior: el puritanismo, que como el título del capítulo indicaba toma diferentes rasgos en cada una de las culturas: es la diferencia entre Pitágoras, Mahoma y Cromwell, pero que representan esta afinidad morfológica entre las culturas que ayudan a desvelar el enigma metafísico que descansa en los hechos históricos.

En la 2ª parte de su obra “*Perspectivas de la historia universal*”, hablará ya más concretamente de esas “unidades de masas provistas de un alma” que son las grandes culturas, con sus respectivas “épocas”, término que contrapone al darvinista de “evolución”. Las culturas son los protoformas de la historia universal –dirá- y su aparición es obra del azar. Nacen... “*cuando un alma grande despierta de su estado primario y se desprende del eterno infantilismo humano; cuando una forma surge de lo informe; cuando algo limitado y efímero surge de lo ilimitado y perdurable*”³¹ y se consolidan a través de una serie de etapas que se corresponden

³¹ O. Spengler *op. cit.* Vol. IV p. 169

con las de los organismos vivientes: infancia, juventud, madurez y decadencia. La aparición de una gran cultura –puesto que descarta como tales a las primitivas- es un accidente casual, cuyo sentido no podemos comprobar, pero desde que nace ya se sabe cual ha de ser su forma interna y las relaciones entre las culturas se abordan bajo la premisa de que “las significaciones no emigran”: cada cultura al apropiarse de un elemento ajeno la modifica, la convierte en una significación propia.

En el capítulo titulado *Ciudades y pueblos* abordará ya el estudio de esas “unidades de alma” que son las culturas, desarrollando sus intuiciones previas y construyendo una visión histórica a contracorriente, que asombra por sus conocimientos y por su capacidad de hacernos comprensible culturas quizá hasta ahora enigmáticas, pues no dejábamos de aplicar a su estudio nuestros propios valores occidentales. Es la visión copernicana que él mismo pedía para la comprensión de la historia. Sus ideas sobre las clases, nación, raza, su visión del desarrollo del derecho y del Estado, la pasión con la que recorre las etapas primaverales de nuestra cultura y su cúlmén en la cultura urbana del Barroco, se vuelven ácidas e incluso desoladoras al llegar a lo que él llama época “civilizada”. La hybris de la Razón y de un pensamiento que se manifiesta en la decadencia como “retorno a la naturaleza”, la visión fría y mecánica de un materialismo economicista como el verdadero centro de ese pensamiento, la destrucción de la idea del Estado frente al poder del dinero, le lleva no a un romanticismo o a un reaccionarismo—los dos grandes peligros del pensamiento político de su tiempo—sino a la idea de una última batalla: la lucha entre el Estado y el Derecho, llevará a la lucha “final” entre la Política y el Estado,

entre Capitalismo y Socialismo. Esta será la batalla que decidirá el futuro de los últimos siglos de nuestra cultura. Ante el asco del pueblo a una situación que se corresponde con una degeneración de todos los valores que han fundamentado una cultura, Spengler considera necesario que resuene la última nobleza que aún conserve un resto de tradición, pues *“todo lo que frente al capitalismo he llamado yo socialismo, todo eso se tornará de pronto centro de enormes fuerzas vitales”*³². Es la llegada del César. *“No somos libres de hacer esto o aquello, sino de hacer lo necesario o de no hacer nada. Los problemas que plantea la necesidad histórica se resuelven siempre con el individuo o contra él: Ducunt fata volentem, nolentem trahunt”*³³, es la frase que recoge su llamada a la acción.

De lo que he podido averiguar sobre las repercusiones políticas del pensamiento spengleriano, parece ser, como señalé al principio de la exposición de su obra, que fue considerado por el nacional-socialismo alemán como un profeta del ascenso del Tercer Reich. Sin embargo, Spengler no aceptó nunca esa situación de privilegio y criticó acerbamente la política de Hitler y su gobierno, a quien llamó el Ministerio del Carnaval, lo que le llevó al más completo ostracismo. ¿Se desprende de su visión de la historia esa actividad política? Para Spengler, en su último escrito, *Años decisivos*, el nacionalismo sería uno de los pasos hacia ese nuevo cesarismo que estará a punto de llegar. Sí considera que el pueblo alemán tendrá un papel importante en la historia futura, pero por un hecho negativo: la

³² O. Spengler *op.cit.* Vol. IV p. 296

³³ O. Spengler *op. cit.* Vol. IV p. 354

miseria de la historia alemana desde la caída del Imperio en la Baja Edad Media hace que su esencia vital esté menos gastada que la de los otros pueblos occidentales. Otro aspecto curioso es su idea de un socialismo, que no tiene nada que ver con el marxista y que surge de su admiración por el estado prusiano de los siglos XVIII y XIX, que le parece aquel que ha salvaguardado un mínimo de los usos y costumbres del estado barroco, cumbre de nuestra historia política. En su obra *Prusianismo y Socialismo* desarrolla esta visión de una de las confrontaciones que nuestra cultura ha desarrollado a lo largo de su existencia y que tiene su raíz en el primitivo capitalismo “normando”, encarnado en la idea del botín, frente a una concepción “germánica” del Estado que luchará por la primacía de lo político. Aquí enlaza curiosamente con Hegel, a quien un Estado neutral y regido por una monarquía auxiliada por una burocracia de funcionarios le parece la forma perfecta del nuevo Estado.

¿Qué más podemos decir? Aunque -como ya he confesado- su visión de las culturas me parece deslumbrante, Spengler es hijo de su época y la propia figura del hombre “faústico” tiene algo de declinante y enfermizo, lo que explica la atracción fatal que ejerció en círculos nacionalistas alemanes, enfermos ellos mismos de una hybris de irracionalidad que no tenía tiempo para los matices que las ideas spenglerianas sí contenían. Sería interesante contraponer sus ideas históricas a las del citado Ernst Jünger, que no ve en la cultura un destino irremediable, sino un trampolín para una nueva época. Es la frecuentación del Mito frente a lo propiamente histórico; el paso del Eterno Retorno al Retorno de lo Eterno.

Y ahora, para terminar, algunas consideraciones. Como dije al principio de mi exposición, parece una constante de nuestro pensamiento occidental encontrar un sentido a lo histórico mismo. Los interrogantes que se abren son también muchos. Una afinidad que encontraríamos en estos tres pensadores sería su oposición frontal a una economía capitalista; naciente en el caso de De Fiore, en pleno auge en la época de Marx y en grave crisis en el período de entreguerras que conoció Spengler. Los espirituales franciscanos, los revolucionarios marxistas o el nacionalismo de entreguerras soñaban con un mundo donde el capitalismo sería sustituido por una comunidad “arcángelica”, un “paraíso” socialista o un Estado que aboliera las clases e impusiera un nuevo Imperio mundial. Para Joaquín da Fiore, que vive el inicio de una cultura, la historia tendría una nueva oportunidad para realizar el enigma de la Trinidad; finalizaría en el caso de Ricardo y Marx, para que lo humano pudiera aparecer como tal; para Spengler, la historia envejece, aunque una nueva planta pueda crecer, pero ya en otro lugar, o con otras formas y otros actores. Se finaliza para resucitar. Desde su análisis del pensamiento occidental, Michel Foucault incluye la filosofía spengleriana en la gran preocupación del pensamiento moderno por el retorno, que está dedicado así “*al cuidado de recomenzar, a esa extraña inquietud que lo hace sentirse obligado a repetir la repetición*”³⁴ y en este aspecto lo alinea con Hegel y Marx, puesto que en el siglo XIX lo que sale a la luz “*es una forma desnuda de la historicidad humana –el hecho de que el hombre como tal esté expuesto al acontecimiento; y de ahí la preocupación de encontrarle leyes a*

³⁴ M. Foucault *op.cit.* p. 324

esta forma pura”³⁵. Foucault habla incluso de un cansancio de la figura del hombre mismo, que no sería sino “*una figura entre dos maneras de ser del lenguaje*”³⁶. Uno de los modernos profetas que señalamos al principio, -Francis Fukuyama- en un artículo publicado en *El País*³⁷ señalaba que no encontraba argumentos para desdecirse de su profecía y sólo preveía un nuevo rumbo histórico en el desarrollo de la genética, que en el curso de dos generaciones podría crear una nueva especie. La historia propiamente humana terminaría. Frente a la miseria de este pensamiento neoliberal, Octavio Paz tiene la esperanza de que sea la Poesía, aquella que ha guardado la esencia “rítmica” que está en el origen de la cultura, quien debiera marcar nuestro futuro.

¿Dónde nos lleva todo esto? Hay un infantilismo maravilloso en De Fiore, que se corresponde con una cultura naciente; el pensamiento de Marx forma ya parte de nuestra herencia intelectual y ética, querámoslo ó no; Spengler dobla todo nuestro pensamiento histórico y considera que hay una esperanza en la salvaguarda de la tradición. Y es curioso como esa vuelta al origen que pronosticaba Spengler para los saberes de una cultura, le emparentan con Joaquín de Fiore: la *similitud* y la *concordia* del abad calabrés se convierten en la *fisiognómica* spengleriana; en ambos se manifiesta el rechazo de la causalidad y la idea de que en la historia se desvela un enigma metafísico.

Estos pensamientos que hemos analizado y que han tenido una repercusión real en la historia misma, señalan trágicamente un destino de incompreensión y de derrota. Joaquín de Fiore

³⁵ M. Foucault *op.cit.* p.359

³⁶ M. Foucault *op. cit.* P. 374

³⁷ F. Fukuyama *El País* 17-VI-1999

soñaba con una comunidad arcangélica y de su pensamiento no se deduce ninguna idea de poder temporal; sin embargo fue el santo y seña de revoluciones que fracasaron una y otra vez. Era el sueño campesino de crear un paraíso. Según Norman Cohn, la cacería de las brujas desatada por la Inquisición fue la respuesta de los poderosos a los movimientos milenaristas y cientos de miles de personas perecieron en la hoguera. Incluso los Emperadores alemanes o los Reyes Católicos intentaron ponerlas al servicio de sus políticas anexionistas. Sin embargo, la tradición joaquimita seguirá viva en los franciscanos del Nuevo Mundo, incluso en la obra de Fray Bartolomé de las Casas, nos dirá -¿quién, sino? -Octavio Paz³⁸. Spengler señala que estos movimientos mesiánicos son la respuesta de la aldea y la nobleza de la tierra ante los nacientes poderes de la ciudad. La aldea, apartada de la historia, la nobleza de la tierra y el trabajo “sagrado” del campo serán poco a poco vencidos por la ciudad, la nobleza cortesana y comerciante y por la economía del dinero.

Marx soñaba un mundo regido por la razón y la ciencia. Spengler ponía sus esperanzas en la llegada de un nuevo César -¿un Mesías?- que acabará con los poderes del dinero. Las ideas de ambos sirvieron a algunos líderes para desnudar al ser humano, convertirlo en pura materia. Ernst Jünger reflexionaba en sus *Diarios* sobre el hecho de que en nuestro tiempo algunas doctrinas políticas dejan transparentar rápidamente lo que hay debajo: el crimen mismo. Esa es su esencia real.

Yo creo que muchos de nosotros tenemos la impresión de que nuestra historia es una máquina lanzada a toda velocidad

³⁸ O. Paz *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* Barcelona, 1995 Seix Barral

que está a punto de descarrilar. Qué podemos hacer, es sin embargo la pregunta inevitable. Es quizá un destino de nuestra cultura el que queramos ver convertida en acción aquello que comenzó como teología, filosofía o metafísica.

El ritmo está en las bases de la cultura. Un ritmo que escapa a las significaciones y que se manifiesta como una forma. Y así la Poesía nos vuelve a trasladar al goce de la pura creación que perdemos al intentar “conocer”. Con unos versos –quizá de los menos enigmáticos del poeta cubano Lezama Lima- quisiera terminar esta exposición. Dicen así:

*Después que en las arenas, sedosas pausas intermedias,
Entre lo irreal sumergido y el denso, irrechazable aparecido
Se hizo el acuario métrico y el ombligo terrenal
Superó el vicioso horizonte que confundía al hombre con la
reproducción de los árboles.
La prueba del desierto se llenaba de innumerables bueyes
Blancos,
Que conversaban con los que habían sacado el misterio de las
Aguas;
La tierra, evaporada por la solitaria conjugación del verbo,
Entre el círculo mayor y menor, enloquecida o titánica vuelve.*

(José Lezama Lima *Para llegar a la Montego Bay*)



**A África. Óleo s. lienzo.
Propiedad particular.**

HEIDEGGER: DE LAS COSAS PARA PODER SER AL PODER DE LAS COSAS

Pablo Redondo Sánchez

La meditación sobre las cosas se extiende prácticamente de un extremo a otro de la obra de Heidegger. El propósito de este trabajo es marcar a grandes rasgos los hitos principales de este itinerario y mostrar sus oscilaciones y cambios de rumbo.

LAS COSAS PARA PODER SER

Conocido es que Heidegger habla de las cosas en *Ser y tiempo* en el marco del análisis del “mundo”, estructura que tiene que contribuir de manera decisiva al esclarecimiento del ser que somos cada uno de nosotros (*Dasein*) como “ser en el mundo”. La primera aproximación al mundo se hace en el horizonte de la cotidianidad como el modo de ser inmediato y en principio exento de prejuicios. Ser y estar en el mundo cotidia-

no consiste fundamentalmente en tratar con los denominados “entes intramundanos”, con lo que en primera instancia y sin mayor precisión podríamos denominar “cosas”. Se produce algo, se puede deteriorarlo, cuidarlo con toda delicadeza, utilizarlo con desinterés y desgana etc. y todas estas actividades son modos diferentes de ocuparse (*Besorgen*) con cosas. Esta ocupación tiene también modos deficientes; no hay que entenderla exclusivamente como una actividad que desemboque en una acción, pues también “dejar de hacer algo”, “renunciar a algo”, “dejarlo en reposo” etc. son maneras de ocuparse con las cosas. El mundo de la ocupación es lo que Heidegger denomina “mundo entorno” (*Umwelt*) y lo que hasta ahora hemos llamado de manera genérica “cosas” recibe el nombre de “útiles”, “utensilios” (*Zeug*).

Ding es el término alemán normalmente empleado para referirse a “cosa”, pero por regla general Heidegger evita con cuidado en *Ser y tiempo* su utilización desde la convicción de que se trata de un concepto perteneciente a una tradición filosófica que puede motivar distorsiones y estar cargada de ambigüedades. Esto no quiere decir que no aparezca en absoluto, si bien es cierto que el término específico para designar aquello con lo que se entra relación en la mencionada ocupación es “utensilio” (*Zeug*). De esta manera, lo que se entiende como “cosas” en contextos como “las cosas de una casa”, “se llevó sus cosas” etc. son “útiles”, “utensilios”: “En el trato pueden encontrarse los utensilios para escribir, para coser, los utensilios para trabajar, para viajar, para medir...”¹.

¹ HEIDEGGER, M., *Sein und Zeit*, Max Niemeyer Verlag, 16ª ed., Tübingen, 1986, p. 68. Traducción española de José Gaos, *El ser y el tiempo*, Fondo de Cultura Económica, 7ª reimp. de la 2ª ed. revisada, Madrid, 1989, p. 81. En la mayoría de las ocasiones modificamos la traducción de Gaos.

El utensilio aparece siempre en un contexto; se utiliza un hacha *para* cortar madera y ésta se emplea *para* calentar la casa *para* vivir con mayor comodidad... La noción de contexto es sumamente intuitiva, pero no se refiere sólo a que un utensilio esté relacionado con los que le rodean y con los que guarda cierta semejanza, sino que también apunta a las actividades humanas que vienen dadas inmediatamente con él. El contexto del utensilio está constituido por las relaciones de *para* en las que sale al encuentro. La finalidad del *para qué* conduce al utensilio a una «totalidad de referencia», *inexpresa* y *atemática*, pero decisiva para entender su sentido. Cuando nos ocupamos con algo no tenemos relación sólo con el útil aislado, sino que éste arrastra un conjunto de referencias, una totalidad que forma el horizonte de sentido desde el que el aquél puede aparecer como lo que es y que resulta anterior a él. El *mundo entorno* es esa totalidad de referencias. Conviene entender adecuadamente de qué manera es anterior al útil mismo la totalidad de referencias que éste arrastra. Recurramos al clásico ejemplo del martillo al que Heidegger dedica páginas muy conocidas. El conjunto de sus referencias, la totalidad de útiles y actividades a las que remite es el taller, que es anterior en tanto que constituye el horizonte en el que el martillo tiene sentido. Incluso desde el punto de vista de la producción el martillo es posterior, pues ha sido diseñado y producido para ir a parar a un taller que determina su origen y su vida y fijará, asimismo, su final porque si se estropea dejará de pertenecer a él.

Los llamados entes intramundanos remiten entonces a otros entes y, de este modo, se puede decir que *van siempre más allá de sí mismos*. Heidegger expresa esta particularidad diciendo que tienen una *condición respectiva* (*Bewandtnis*)².

² *Ibid.*, p. 84. Gaos tradujo este término con la perífrasis “estar en conformidad con algo”, p. 98 de la traducción.

En la descripción del mundo se pueden encontrar cadenas de condiciones respectivas: el martillo hace referencia al clavo, al clavar, actividad que puede remitir, por ejemplo, a la construcción de un refugio de montaña que, a su vez, está en relación con la comodidad que en él encuentra un excursionista cuando hace mal tiempo o con la posibilidad de salvarle la vida si las circunstancias son especialmente desfavorables. Este tipo de cadenas pone de manifiesto que la referencia de “para” de las cosas-útiles, el *ser* de los utensilios que consiste en *ser para*, no descansa en sí mismo, sino en el hombre. Los distintos “paras” que determinan la estructura ontológica del útil remiten en último término a una posibilidad de ser del hombre. La realización efectiva del ser de los útiles consiste en un “emplearlos para...” que desemboca en algo que afecta de un modo u otro a nuestra existencia. Utilizando la propia terminología de Heidegger, habría que decir que la totalidad de referencias de los útiles hay que reconducirla a un «por mor de qué» (*Worumwillen*) del *Dasein*. Aquello *por mor de lo que o en virtud de lo que* los utensilios son es una posibilidad de ser o de actuar del hombre. Esto supone que el marco en el que un útil aparece con sentido está determinado por las posibilidades de ser del hombre y éstas constituyen el horizonte donde el útil como tal puede ser comprendido.

La consecuencia fundamental de este planteamiento es que el carácter significativo de las cosas es *relativo a* la correspondiente posibilidad de ser del hombre. El ser de un clavo consiste en servir para clavar, pero en un momento dado, a falta de un punzón, puede servir también para hacer señales en una madera. En cada caso, su sentido depende de la intención de la acción, de la posibilidad de ser humana en la que está inmerso.

El hombre aparece como *fundamento* de los útiles, pues éstos deben su ser a las posibilidades de aquél, *dependen de las posibilidades que el hombre proyecta "por mor" de sí mismo*.

De la manera más breve posible este sería el marco general en el que las cosas/útiles hacen su aparición en *Ser y tiempo*. La radicación del ser de los utensilios en su utilidad y la tendencia activa a organizar el espacio en función de las posibilidades de ser humanas determinan asimismo la visión de la naturaleza que nos presenta *Ser y tiempo*. Si el ser del utensilio consiste en su funcionalidad, también las “cosas naturales” aparecerán primariamente en el horizonte de lo que es utilizable para algo. Heidegger, que nunca utiliza el verbo “ser” a la ligera, dice que “el bosque *es* reserva forestal, la colina *es* cantera, el viento *es* viento “en las velas” [de un barco]”³. La naturaleza queda concebida como un conjunto de útiles que remiten a una posibilidad de ser del hombre. Se la descubre por medio del uso, de la explotación y es además un descubrimiento ciertamente peculiar, de carácter indirecto, pues se da la mayoría de las veces por medio de algún utensilio artificial. Utilizando un martillo, se tiene acceso a la madera y al hierro naturales: “Por medio del uso, en el útil está descubierta también la “naturaleza” y lo está a la luz de los productos naturales”⁴. Con el descubrimiento del mundo circundante, de los útiles susceptibles de ser empleados para algún fin comparece también la “naturaleza” que pasa a ser considerada de este modo como un “ser a la mano”. No sólo la naturaleza más cercana se concibe de esta manera (el paisaje o la montaña contemplada todos los días), sino que el sol mismo también sucumbe bajo este modo de pensar.

³ *Ibid.*, p. 70/84.

⁴ *Ibid.*

Hablando de cómo organiza el hombre su vida y distribuye espacios y tiempos, Heidegger afirma que el ocuparse del hombre “recurre al “estar a la mano” del sol, dispensador de luz y calor. El sol sirve para datar el tiempo interpretado en el ocuparse”⁵. Por mor o en virtud del hombre, el sol es lo que es, fuente de luz y de calor y, en este sentido, ente a la mano.

Este planteamiento suscita la impresión de que las categorías con las que se describe la naturaleza en *Ser y tiempo* no permiten llegar a hablar, por ejemplo, de la vinculación afectiva y la conmoción que se puede experimentar ante la contemplación de un paisaje. No obstante, es interesante una apreciación según la cual es posible prescindir del ser a la mano (*Zuhandenheit*) de la naturaleza y descubrirla solamente en su pura presencia (*Vorhandenheit*)⁶. Se nos dice que a “este descubrimiento de la naturaleza [como algo presente] le queda oculta la naturaleza como lo que “se agita y se afana”, como lo que nos asalta y nos cautiva como paisaje. Las plantas del botánico no son las flores en la ladera”. Aquí se puede empezar a detectar la tensión que atraviesa la concepción de la naturaleza en la primera época de Heidegger, pues éste asegura que la botánica -una consideración científica pues- no llega al ser auténtico de las flores, ni tampoco una observación geográfica capta lo que nos cautiva como paisaje. La naturaleza no parece susceptible de reducirse a algo meramente presente, pues tiene un excedente expresivo que desborda con mucho este carácter. La dificultad estriba en que Heidegger, como acabamos de ver, ha atribuido a los entes de la naturaleza el modo de

⁵ *Ibid.*, p. 412/445.

⁶ La «presencia» corresponde al famoso pero confundente “estar ante los ojos” de Gaos. Se trata en todo caso de designar el ser de las cosas en cuanto éstas se presentan como algo constatable por una visión objetiva.

ser de lo “a la mano” (“el bosque *es* reserva forestal”, decía) y aquí surge el problema porque es indudable que las flores no son para nosotros habitualmente algo presente, pero es muy dudoso que nuestra primera mirada sobre ellas las descubra en su “empleabilidad”, en su carácter de ser “a la mano”. Del peso auténtico de la flor es difícil dar cuenta con las categorías desarrolladas en *Ser y tiempo*. Las flores no son meramente presentes (a su auténtico ser no se accede en una consideración estrictamente botánica, podríamos decir) y Heidegger tiene razón en denunciar esta posible restricción, pero tampoco cabe reducirlas a entes “a la mano”, que sería el modo de ser que les correspondería al igual que al bosque, a la montaña y al viento de los que nos hablaba.

Si extraemos alguna conclusión con respecto al modo de pensar las cosas/útiles tanto artificiales como naturales en *Ser y tiempo*, la principal carencia radica en la búsqueda de su auténtico peso en el “ser a la mano”. Las cosas sólo llegan a ser lo que son en tanto que la mano del hombre las mantiene atrapadas en su *para qué*. Esta mano las convierte en rehenes y es la única que decide sobre su sentido y significado. En definitiva, *las cosas son para que el hombre pueda ser pero su fuerza expresiva y afectiva resulta notoriamente reprimida*.

HACIA EL PODER DE LAS COSAS

Después de *Ser y tiempo* Heidegger sigue mostrando gran interés en meditar sobre las cosas (hasta ahora bajo la denominación de útiles), pero los presupuestos desde los que las piensa se modifican considerablemente. Cambios importantes se pueden encontrar en “El origen de la obra de arte” (1935 en su

primera versión), texto recogido en *Caminos de bosque*⁷. Ya la terminología permite detectar modificaciones de relevancia. Cobra fuerza, en primer lugar, el término *Ding*, que se refiere ahora a las “cosas en sentido propio”, con lo que estaría asumiendo el papel protagonista que antes desempeñaba el utensilio (*Zeug*). No obstante, no se puede despachar el asunto hablando de una mera sustitución de *Ding* por *Zeug*, de “cosa” por “útil”, sino que la variación terminológica es en todo momento reflejo de un cambio en el modo de pensar los conceptos.

De entrada se comprueba que una de las preocupaciones de Heidegger es liberar la cosa *de la mano*. Las cosas comienzan a desligarse de su mera utilidad y se presentan como un *plexo de referencias* no dominadas ya exclusivamente por las relaciones de funcionalidad. Esto se puede ver en el muy conocido y ya clásico ejemplo de las botas a las que Heidegger se refiere desde un cuadro de Van Gogh. Ciertamente, la descripción comienza acentuando su carácter de ser-utensilio: «Las botas campesinas las lleva la labradora cuando trabaja en el campo y sólo en ese momento son precisamente lo que son. Lo son tanto más cuanto menos piensa la labradora en sus botas durante su trabajo, cuando ni siquiera las mira ni las siente. La labradora se sostiene sobre sus botas y anda con ellas. Así es como dichas botas sirven realmente para algo»⁸. No hay en principio gran distancia con respecto al análisis del martillo, paradigma de la descripción de las cosas en *Ser y tiempo*.

⁷ HEIDEGGER, M., “*Der Ursprung des Kunstwerkes*”, en *Holzwege*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1980. Versión española de Helena Cortés y Arturo Leyte, “*El origen de la obra de arte*”, en *Caminos de bosque*, Alianza Editorial, Madrid, 1996.

⁸ *Ibid.*, p. 22/26 de la traducción española.

No obstante, en el intento de llegar a lo que las botas son comienzan a verse diferencias notables. Heidegger escribe: «[Hemos descrito] un par de botas de campesino y nada más. Y sin embargo, en la oscura boca del gastado interior del zapato está grabada la fatiga de los pasos de la faena. En la ruda y robusta pesadez de las botas ha quedado apresada la obstinación del lento avanzar a lo largo de los extendidos y monótonos surcos del campo mientras sopla un viento helado. En el cuero está estampada la humedad y el barro del suelo. Bajo las suelas se despliega toda la soledad del camino del campo cuando cae la tarde»⁹. Las botas no se reducen a ser sólo algo que sirve para que el campesino las lleve en la realización de sus trabajos, sino que portan consigo todo el mundo de la vida de éste. Su ser radica en pertenecer a la tierra y al mundo y no sencillamente en ser empleadas. El cuero del que están hechas no es mera materia, sino que remite a algo que no está en él, que pertenece a la tierra (la humedad, al suelo etc.) y a la experiencia del propio campesino (la fatiga...).

También en *Ser y tiempo* se hablaba de zapatos, pero entonces no podíamos encontrar nada de lo que caracteriza la descripción de las botas, sino en todo caso una descripción fría y desapasionada del proceso de producción para acabar reduciéndolos a algo a la mano: «El zapato es para llevarlo [es una obra] [...] En la obra hay una remisión a “materiales”. Está necesitada del cuero, del hilo, de los clavos, etc. El cuero, a su vez, es producido a partir de las pieles. Éstas se sacan de animales que han sido criados por otros [...] Según esto en el mundo circundante se da el acceso a entes que [...] ya están siempre a la mano»¹⁰.

⁹ *Ibid.*, p. 23/27.

¹⁰ HEIDEGGER, M., *Sein und Zeit*, op. cit., p. 70/83.

La distancia entre este texto de 1927 y los anteriormente citados de 1935 es considerable. En *Ser y tiempo* la cosa entendida como utensilio sale de sí misma pero lo hace sólo para remitir retrospectivamente a una especie de “cadena de producción” o teleológicamente a una actividad del *Dasein*. Los zapatos allí descritos carecen de carga afectiva, pues no se puede ver en ellos la monotonía de los días del que se los pone, ni los esfuerzos que realiza en las tareas del campo. Pocos años después, con el ensayo sobre la obra de arte, va surgiendo la idea de que la esencia de las cosas no está en su ser a la mano, ni en su integración en una cadena productiva o en una sucesión de posibles acciones en las que su carga expresiva se diluye. En textos posteriores a este ensayo, recogidos también en *Caminos de bosque*, se puede comprobar que la producción no sólo no abre las puertas de lo que las cosas son, sino que las cierra definitivamente. Acudamos a algunos pasajes de “¿Y para qué poetas?” y comprobaremos que precisamente no dejar *ser* a las cosas es lo propio de la producción (sería también lo peculiar del trato con ellas en el mero uso). Bajo la perspectiva de la producción aquéllas pierden su rostro y se convierten en mera mercancía: «El hombre dispone el mundo en relación a sí mismo y trae aquí la naturaleza, la produce para sí mismo. [...] El hombre produce cosas nuevas allí donde le faltan. Desplaza las cosas de allí donde le molestan. El hombre oculta las cosas allí donde le distraen de sus propósitos. El hombre expone las cosas allí donde las evalúa para su compra y utilización. El hombre expone allí donde exhibe sus propios resultados y ensalza y hace propaganda de su propia empresa. En esta múltiple producción el mundo es detenido y llevado a su estar»¹¹.

¹¹ HEIDEGGER, M., “Wozu Dichter?”, en *Holzwege*, op. cit., p. 265/259.

El mundo en el que las cosas apareciesen exclusivamente bajo este prisma sería un mundo desierto en el que el “auténtico peso de las cosas” queda destruido. Un poco más adelante del texto que acabamos de citar se puede leer: «El hombre que se autoimpone vive de las apuestas de su querer. Vive esencialmente arriesgando su esencia en la vibración del dinero y el valer de los valores. El hombre, como permanente cambista e intermediario, es “el mercader”. Pesa y sopesa constantemente y sin embargo no conoce el auténtico peso de las cosas»¹². Para este «peso» es ciego *Ser y tiempo*, una obra que Heidegger, en un ejercicio de autocrítica, parece poner en cuestión de manera implícita en textos como los que hemos citado. En todo caso, estas palabras nos obligan a preguntarnos qué puede querer decir hablar de un «peso auténtico de las cosas».

Volvamos brevemente al ensayo sobre la obra de arte. En este escrito el ser de una cosa no descansa primariamente en su “ser para”, sino que Heidegger se esfuerza en determinar ese ser específico introduciendo una nueva categoría: *Verlââlichkeit*. El ser de las cosas, de unas botas por ejemplo, sigue teniendo relación estrecha con el servicio que prestan pero esta dimensión no agota lo propio de su constitución, algo que hay que buscar en esa *Verlââlichkeit*, traducida como “fiabilidad” en el siguiente contexto: «Es cierto que el ser utensilio del utensilio reside en su utilidad, pero a su vez ésta reside en la plenitud de un modo de ser esencial del utensilio. Lo llamamos fiabilidad. Gracias a ella y a través de este utensilio la labradora se abandona en manos de la callada llamada de la tierra, gracias a ella está segura de su mundo»¹³.

¹² *Ibid.*, p. 289/283.

¹³ HEIDEGGER, M., “*Der Ursprung des Kunstwerkes*”, en *Holzwege*, op. cit., p. 23/27.

Encontrar una versión satisfactoria para *Verl  lichkeit* no es tarea fácil. «Fiabilidad», la opción elegida en la por lo demás excelente traducción de *Caminos de bosque*, tiene el problema de que parece remitir aún demasiado al empleo y al uso, dando la impresión de que se quiere acentuar la idea de que la cosa se muestra *fiabile* al utilizarla. El texto, sin embargo, ofrece una indicación más precisa para entender el término de otro modo, aunque por nuestra parte no nos atrevamos a proponer una traducción mejor. Se dice que la “labradora se abandona”, mostrando confianza en la cosa a la que no considera sólo como un ser a la mano, sino como parte de su vida. De este modo, el sentido de la cosa no viene concedido exclusivamente por la actividad humana, sino que este factor, estando aún presente como no puede ser de otro modo, deja ya de agotar el horizonte de significado en el que la cosa aparece. Como ha visto Ripalda, la fiabilidad se podría entender como “aquello que no procede de nuestro hacer, dejado y aun abandonado, defectivo, a la vez que vector de todo posible hacer”¹⁴.

En primera instancia, por tanto, la fiabilidad como ser de la cosa no permite que se la reduzca a su capacidad de función; va más allá del “para qué” de las cosas pero en el ensayo sobre la obra de arte no se revela aún de manera inequívoca en qué consiste este *más*. Sí se puede saber que supone una intensificación de la referencialidad de la cosa y una cierta integración de ésta en la vida afectiva que rebasa con mucho las meras posibilidades de uso. La carga an  mica de las cosas se hace valer con esta categoría con la que Heidegger parece querer enmendar posiciones sostenidas en *Ser y tiempo*.

¹⁴ RIPALDA, José María, “Los zapatos de Van Gogh y el templo griego”, en *De Angelis. Filosofía, mercado y postmodernidad*, Editorial Trotta, Madrid, 1996, p. 126.

No obstante, la mencionada fiabilidad continúa siendo explicada de un modo algo insuficiente. Siendo lo que otorga a las cosas su auténtico peso y motiva que *sean más* que una mercancía o un objeto de uso, no encontramos datos concluyentes que aclaren su naturaleza.

Este sería un problema desde luego no menor al que se une otro, también de relevancia. Heidegger aspira a hablar del ser propio de las cosas desde la consideración de una obra de arte (el discurso sobre las botas se hace a partir de un cuadro de Van Gogh). El acceso a las cosas tiene lugar por medio de una obra artística desde cuya perspectiva se contemplan. Pero además cuando se eligen las botas como la cosa sobre la que quiere pensar el cuadro es elegido *con posterioridad* para facilitar la comprensión de lo que se quiere mostrar. En efecto, podemos leer lo siguiente: “Tomaremos como ejemplo un utensilio corriente: un par de botas de campesino. Para describirlas ni siquiera necesitamos tener delante un ejemplar de ese tipo de útil. Todo el mundo sabe cómo son, pero puesto que pretendemos ofrecer una descripción directa, no estará de más procurar ofrecer una ilustración de las mismas. A tal fin bastará un ejemplo gráfico”¹⁵. Se tiene la impresión de que el cuadro es sólo un *sustituto* práctico para las botas reales, con lo que Heidegger se encuentra ante una cierta dificultad pues, por un lado, asevera que los botas se muestran como lo que propiamente son cuanto menos se piense en ellas y que en tanto que las representemos o las veamos en imágenes sin utilizarlas nunca experimentaremos lo que en verdad son. Por otro lado, da forma a su argumentación al hilo de la consideración del cuadro,

¹⁵ HEIDEGGER, M., “Der Ursprung des Kunstwerkes”, en Holzwege, op. cit., p. 22/26.

con lo que apela a las botas representadas pictóricamente como si fuesen un útil real, cuando él mismo había puesto graves objeciones a este modo de pensar.

A pesar de estas dificultades no se puede pasar por alto que en el ensayo sobre la obra de arte se dan sin duda pasos más allá de *Ser y tiempo*, ante todo en dirección a recuperar la expresión, carga afectiva y tonalidad existencial de las cosas. No obstante, los textos de Heidegger ofrecen una vuelta de tuerca más en la consideración de las cosas y para comprenderla adecuadamente se puede recalar en el escrito “La cosa” (*Das Ding*), conferencia pronunciada en 1950. El ejemplo elegido para llegar a la esencia de las cosas no es ya un cuadro en el que éstas aparecen representadas, sino una cosa real como es una jarra sencilla.

A pesar de las diferencias que presenta con respecto a *Ser y tiempo* y con el ensayo sobre la obra de arte, “La cosa” comparte algunos aspectos con estos textos. En completo acuerdo con *Ser y tiempo* se estaría defendiendo que no se puede llegar a saber lo que es la jarra representándola, accediendo a ella objetivamente como si de algo meramente presente se tratase. Bajo esta perspectiva su verdadero ser se muestra completamente esquivo. Con el ensayo de la obra de arte compartiría el hecho de que la reducción de esta cosa a su producción tampoco permite acceder a su ser. Sin duda que su dimensión material -lo que daría pie a hablar de cómo ha sido modelada o para qué se ha diseñado de ese modo- es esencial, pero no es en ningún caso explicativa. El rasgo fundamental que Heidegger acentúa en la jarra es el vacío por ella dispuesto

mediante el cual se la puede llenar de vino, por ejemplo. El vacío da al recipiente su *constitución* (*Verfaßtheit*) y no es un mero resultado, sino que desde el comienzo determina el proceso de la donación de la forma.

De este modo Heidegger intensifica notablemente la plenitud de referencias que hacen que la jarra sea lo que *es*. Incide así en que lo que las cosas son se alcanza en el despliegue de sus manifestaciones o de las acciones que con ellas se realizan. Con la jarra llena de vino se trata de escanciar o de hacer una ofrenda, una acción en principio sencilla que, en opinión de Heidegger, abre todo un mundo en el que quedan incluidos los cuatro, la cuaterna o la cuaternidad –que son diversas las traducciones que se han ofrecido del *Geviert*- de tierra, cielo, mortales y divinos. El agua y el vino son dones de la tierra y del cielo, los mortales sacian con ellos su sed y pueden hacer libaciones y ofrendas a los dioses inmortales. La cosa ha reunido, ha coaligado en sí todo un mundo: “La jarra es una cosa en la medida en que hace cosa [cosea]. Haciendo cosa hace permanecer tierra y cielo, los divinos y los mortales; haciendo permanecer la cosa acerca unos a otros a los cuatro en sus lejanías”¹⁶. A pesar de las dificultades que entraña el pensamiento de Heidegger sobre esta famosa cuaternidad, en relación con las cosas sí se puede decir lo siguiente: al pensar cada uno de los elementos por separado co-pensamos los otros tres, pero lo esencial es que ellos no están presentes en cada cosa en virtud de sí mismos, sino en virtud de la fuerza y de la actividad de la cosa. El poder de ésta llega hasta tal punto que es ella misma la que

¹⁶ HEIDEGGER, M., “*Das Ding*”, en *Vorträge und Aufsätze*, Neske, Pfullingen, 1954, p. 170. Traducción castellana “*La cosa*” en *Ensayos y conferencias*, Ediciones del Serbal, Barcelona, p. 154.

hace que la cuaterna perdure. Cada uno de los cuatro se refleja en la cosa, en cada cosa, de maneras nuevas y cambiantes, conforme a la índole de la cosa misma, a la vez que la imagen que resulta del reflejo de los cuatro en ella incide sobre su constitución¹⁷.

Llegamos así al final de nuestro recorrido por algunos de los textos de Heidegger en torno a las cosas. A modo de conclusión se puede decir que en *Ser y tiempo* las cosas/útiles se ordenan alrededor del *Dasein*, se subordinan a sus manos y terminan convertidas en cierto modo en sus rehenes, pues es éste el que, *por mor de sí mismo*, proyecta su sentido. Las cosas son la ocasión propicia para que el hombre pueda ser, pero no parece corresponderle un tiempo, un espacio, ni un peso propios. Más allá de su funcionalidad y capacidad de ser utilizadas permanecen esencialmente mudas. Con los años esta concepción se va modificando de un modo que se puede calificar como drástico. Las cosas se van haciendo más elocuentes. No están en el mundo previamente comprendido por el hombre en una relación de funcionalidad, sino que inauguran y abren un mundo. El hombre ya no las condiciona, sino que es condicionado por ellas: “Cuando dejamos esenciar la cosa en su hacer cosa desde el mundo que hace mundo, estamos pensando la cosa como cosa. Rememorando esto, dejamos que la esencia que hace mundo de la cosa nos concierna. Pensando así, estamos bajo la llamada de la cosa como cosa. Somos –en el sentido estricto de la palabra (*Be-dingen*)- los condiciona-

¹⁷ Para un desarrollo más amplio de este punto cf. el excelente y esclarecedor artículo de Mariano Álvarez Gómez, trabajo al que tanto debe el nuestro, “Una peculiar vuelta a las cosas”, en *Acercamiento a la obra de Martín Heidegger*, Sociedad Castellano-Leonesa de Filosofía, Salamanca, 1991, p. 23s.

dos por la cosa”¹⁸. Sin embargo, tampoco se puede absolutizar en ningún caso el poder de las cosas hasta el punto de eliminar la necesaria referencia al hombre. Aunque es indudable que la tendencia es que aquéllas se afirmen y reivindiquen con fuerza sus derechos no concedidos en *Ser y tiempo*, la referencia al hombre sigue siendo ineludible para comprender su esencia.

¹⁸ HEIDEGGER, M., “Das Ding”, en *Vorträge und Aufsätze*, op. cit., p. 173/157-158.

LA NARRACIÓN COMO ARQUEOLOGÍA DEL YO

Diego Jesús Pedrera Gómez

PRÓLOGO

La arqueología siempre me ha parecido una actividad apasionante, no sólo porque da motivos tangibles al volar de la imaginación y a su recreación de un mundo, sino por lo que supone de inmersión física en las profundidades de la tierra -excavación- para traer a la luz lo que ella sepultó con la ayuda del tiempo voraz -reconstrucción-. Excavación y reconstrucción son, pues, las dos etapas de un proceso dirigido ante todo a derrotar espiritualmente la materialidad del tiempo, su pasar que entierra y olvida. Y uno de los descubrimientos donde creo se expone de manera más paradigmática este vencimiento del tiempo, de un tiempo de lo mismo, que ha pasado por sobre lo mismo, es precisamente el que hizo Schliemann de la antigua ciudad de Troya, de la Troya que Homero bañaba en sangre en la Ilíada, y desde donde hacía a Ulises emprender el regreso a su patria, Itaca. Schliemann localizó hasta cuatro niveles

estratíficos, correspondientes a otras tantas ciudades, o a otras tantas expresiones temporalmente sucesivas de una misma ciudad. La Troya de los relatos se diluía así en las cuatro Troyas que el tiempo había ido superponiendo una sobre otra, en las cuatro expresiones de una misma identidad, o en las cuatro identidades de un mismo nombre. La arqueología nos desvelaba la pluralidad de significantes intrínseca a un signo que el relato histórico había identificado unívocamente.

El modelo de la arqueología de la tierra, la que rescata de sus profundidades y reconstruye los estratos diferentes de lo mismo, puede llevarse a la sedimentación narrativa, puede transformarse en arqueología de la narración, como ámbito donde quedan sepultados los yoes diferentes de un mismo autor. Esta traslación analógica es la que he efectuado en mi lectura de «Cómo se hace una novela», de Miguel de Unamuno, hasta el punto de que aquella ha quedado convertida en una excavación del relato orientada por el fin de la reconstrucción de los diversos yoes que en él se han objetivado como se objetivaron las distintas Troyas al ser enterradas. Y al igual que Schliemann las reconstruyó mostrando sus diferencias, así también yo he reconstruido hermeneúticamente los diferentes yoes que subyacen a un mismo signo del relato histórico que ha llegado hasta nosotros: «Miguel de Unamuno». He tratado de hallar las máscaras históricas, autobiográficas y simbólicas que se puso a sí mismo, a partir o no del espejo de los demás, así como el yo profundo e íntimo que pudiera alentar tras todas ellas. He tratado, pues, como buen -y falso- arqueólogo, de ir de la superficie al fondo con las herramientas hermeneúticas. Y posiblemente como la de Schliemann con respecto a Troya, mi reconstrucción de estos yoes, personajes o personas, has sido

más bien una recreación, esto es, un darles vida nueva desde *mi perspectiva*. La reconstrucción que aquí, lector, te presento, tiene por lo tanto una fuerte parcialidad, una fuerte incardinación en mi yo, lo que no es, claro está, una confesión de arbitrariedad. Sólo quiero decir que mi reconstrucción es a la postre un relato, y como todo relato, depende en buena medida de su autor. Por ello se me debe disculpar también que adopte esta expresión tan personal, que viene asimismo motivada porque uno de los descubrimientos que precisamente ha propiciado la arqueología narrativa cuyas líneas esbozo ahora, es, no sólo el sí-mismo del autor, sino también el del lector, es decir, el de mí mismo como lector, y el de ti, lector de estas líneas. Autor y lector son los dos sujetos de la arqueología narrativa de un yo otro, y cuyo desenlace final resulta sorprendentemente ser su autodescubrimiento como uno de los objetos principales de esa arqueología. Los sí-mismos de lector y autor son descubiertos como los co-necesitados extremos de un mismo vivir, de un vivir en el relato y por el relato. Un vivir que, por otro lado, se extiende infinitamente, en tanto puede existir una cadena infinita de autores-lectores en una interacción permanente de descubrimientos y autodescubrimientos hermeneúticos. El universo concéntrico e infinito de los autores y los relatos, va unido al universo infinito y concéntrico de los lectores.

Asimismo me perdonarás, lector, que haya dado a mi arqueología una forma narrativa continua, sin separación de apartados, tal y como no suele estilarse en los Tratados de Filosofía al uso. Lo hice así porque no quería sentirme como un carnicero que trocea con su cuchillo analítico un relato lleno de carne y de sangre vivas, porque no quería cortar y separar en partes lo que sólo tenía sentido y vida estando unido.

Se me puede decir que eso en realidad no acontecería porque mi relato es autónomo con respecto a aquél que lee, que la separación analítica sería un rasgo suyo y no un efecto sobre éste último, pero lo cierto es que creo que ambos están unidos por un vínculo estrecho, que uno no es más que el otro dicho con otras palabras, con mis palabras, con las palabras dimanadas de mi lectura de él. Mi relato ha sido originado desde mi lectura, pero son ambos el relato y la lectura de otro relato y otra lectura, con las cuales se unen a través de un canal comunicativo y alimenticio. Separar a uno de ellos habría significado fijar mortalmente el fluir sentimental, vivo, del otro, ¿para qué hacerlo, pues?

Aun así, y pensándolo bien, no puedo dejar de hacerme responsable del anquilosamiento analítico que puedas, lector, percibir en las páginas siguientes -¡hasta qué punto todo depende de ti!-. Si acaso esa arquitectónica mortal no sea el trágico destino de toda escritura verdaderamente filosófica, esto, es, empeñada en descifrar el sentido humano de lo existente, empeñada en descifrar al hombre.

ARQUEOLOGÍA NARRATIVA DE UN YO UNAMUNIANO

La dictadura de Primo de Rivera había anatematizado, sin causa aparente, a Unamuno por la vía de su destierro. Lo había confinado por pesimista ⁽¹⁾ o voz incordiante en los polvorientos y solitarios desiertos -desiertos del destierro- de la isla

⁽¹⁾ cfr. M. de Unamuno, «Cómo se hace una novela», «Continuación»; en: M. de Unamuno, «San Manuel Bueno, mártir. Cómo se hace una novela», Alianza Editorial, Madrid, 1995, p. 180. Mis notas se referirán en exclusiva a este texto, de modo que sólo indicaré las páginas de esta edición cuando lo cite.

canaria de Fuerteventura. Desde allí su vida se cuele, por si no lo habla hecho ya, en el tren vertiginoso de la historia: la izquierda francesa fleta un barco para trasladarlo a París, capital cultural europea del momento, escenario del carnaval y la fiesta del Modernismo que trastoca en Unamuno sus oropeles por una patética mezcla de soledad, ansiosa expectativa y dolorosa inacción. En medio del ruido y el alboroto de un ambiente intelectual en plena ebullición, el yo unamuniano se encoge y eterniza sobre sus escritos para descubrirse a sí mismo y descubrir su propia historia a través del relato que buscan conformar. La escritura se vuelve entonces espacio que da vida y crea historia, no sólo la intrahistoria íntima y personal, sino también la del mundo público, la de las hazañas y acontecimientos que marcan el devenir de un pueblo, y la de los individuos cuya actuación resulta especialmente significativa con respecto a ese devenir. De este modo encontramos en el discurso unamuniano un primer estrato -primera capa a retirar en nuestra indagación arqueológica- en el que se produce la constatación particular de una circunstancia histórica. Son los hechos que antes mencionábamos, que antes dábamos igualmente vida y significación en este nuestro relato -relato del relato-. «Cómo se hace una novela» aparece así en primer lugar como una relación, a veces velada, a veces explícita, de una serie de acontecimientos, históricos por no estar sólo referidos a la intimidad personal de Unamuno, pero que no obstante son reescritos -recreados- por éste desde la perspectiva de su propia experiencia biográfica. La escritura unamuniana representa en este primer nivel, el más superficial, el que más accesible a la simple observación resulta, una recreación de un capítulo de la historia de España realizado desde su incardinación en una experiencia biográfica a la que

se da vida en un paralelo relato autobiográfico. Historia y autobiografía, tomadas ambas en su sentido puramente externo, fáctico, si se quiere, se mezclan y entrecruzan en el interior de un relato que les da existencia precisamente por hacerlas memorables, por sacarlas del olvido del instante, «eternizándolas». Su paralelismo hace de la historia del destierro, historia de la Dictadura, y de la historia y el porvenir de España, la historia y el porvenir de Unamuno ⁽²⁾.

Éste es en efecto el centro -¡formidable egoísta!- desde el que adquiere significación y estructura una trama que organiza los acontecimientos y los individuos para hacerlos historia en la narración. No nos encontramos ante una simple descripción de lo que sucedió en tal o cual fecha, con tal o cual sujeto, sino ante una escritura que hace la historia parcial y selectivamente, en tanto directamente emanada de una «voluntad de decir» lo experimentado o vivido en la propia carne y de proyectarlo o fijarlo en el espacio narrativo. El yo biográfico unamuniano, el que ha vivido y vive el destierro, escribe y reescribe, crea y recrea la historia desde sí mismo como centro sentimental, vórtice de un Universo propio que otorga significados y coloca lo que pasa según el canon inasible del sentimiento. Y como tal sólo puede reescribir el pasado: una especulación puramente racional podría quizá establecer un esquema histórico donde cupiesen pasado, presente y futuro, pero la centralidad sentimental unamuniana sólo tiene la capacidad de otorgar significatividad a lo sentido en el presente y al sentimiento

⁽²⁾ «Vivir en la historia y vivir la historia, hacerme en la historia, en mi España, y hacer mi historia, mi España, y con ella mi universo y mi eternidad, tal ha sido y sigue siempre siendo la trágica cuita de mi destierro», p.132.

pasado tal y como éste ha dejado su estela en el recuerdo, de tal modo que la historia que se construya a partir de ella es en exclusiva un relato del pasado. Unamuno no es profeta, ni tampoco una mente abigarrada como la de Hegel que quiera delimitar de una vez por todas la totalidad de la historia, sino un hombre que siente y ha sentido, y que en cuanto tal sólo puede tener con respecto al futuro un sentimiento: el de una ansiosa y desesperante expectativa, base de imaginaciones sobre el desarrollo de los acontecimientos⁽³⁾. Pero imaginar y sentirse expectante ante el futuro no son, ni mucho menos, definirlos intelectualmente con pretensión de objetividad.

Ahora bien, si historia, autobiografía y narración se identifican; si los «grandes historiadores son también autobiógrafos» y «la Historia comienza con el Libro», de tal forma que antes de la narración «no había conciencia, no había espejo, no había nada»⁽⁴⁾, resulta entonces que la narración histórica es, en su modelo unamuniano, novela, relato de ficción, creación de un yo que da vida literaria a unos sujetos fácticamente existentes introduciéndolos en el contexto de una trama que les da significatividad en función del conjunto, transformándolos con ello en personajes. La narración crea la historia desde los parámetros de la subjetividad narradora, y crea asimismo unos personajes en los

⁽³⁾ «¡Qué horrible vivir en la expectativa, imaginando cada día lo que puede ocurrir al siguiente!»; «Me paso horas enteras solo, tendido sobre el lecho solitario de mi pequeño hotel (...) contemplando el techo de mi cuarto, y no el cielo, y soñando en el porvenir de España y en el mío», p.124. Cfr. igualmente p. 150.

⁽⁴⁾ Pp. 128, 129 y 130, *respec.*

que esa subjetividad misma se revela, ya que son sus criaturas y «todas las criaturas son su creador»⁽⁵⁾. Historiar es entonces equivalente a poetizar, a novelar, y la escritura histórica, un relato de «ficción» en el que el autor crea sus propios personajes creándose y poniéndose a si mismo en ellos. No es evidentemente que el relato histórico se dedique a imaginar situaciones inexistentes, que trastueque el orden y la sucesión de lo acontecido por mor del arbitrio de un yo narrador omnipotente. El «objetivo histórico mínimo» de referencialidad del texto hacia lo otro de si debe cumplirse, sólo que una vez satisfecho este requisito cabe un número casi ilimitado de posibilidades narrativas de estructuración y significación, es decir, un número casi ilimitado de relatos históricos, y en la medida en que a ellos se reduce la historia, según lo que hemos dicho antes, de historias. Se trata de que los sujetos históricos son personajes en una «póiesis» narrativa del suceder dependiente de un yo narrador, que en el caso unamuniano, está básicamente atravesado en su mirar por el cristal del sentimiento.

Desde ese cristal crea Unamuno el relato autobiográfico de su destierro, de su experiencia del destierro, creando asimismo su propia historia y la historia de España. Los personajes de esta historia reciben su puesto y su función en la trama, y esto es algo que toca incluso al mismo Unamuno, el cual no es sólo el yo narrador y estructurador del relato, sino también un yo

⁽⁵⁾ p. 129. Allí se dice asimismo: «He dicho que nosotros, los autores, los poetas, nos ponemos, nos creamos, en todos los personajes poéticos que creamos, hasta cuando hacemos historia, cuando poetizamos, cuando creamos personas de que pensamos que existen en carne y hueso fuera de nosotros. ¿Es que mi Alfonso XIII de Borbón y Habsburgo-Lorena, mi Primo de Rivera, mi Martínez Anido, no son otras tantas creaciones mías, partes de mí, tan mías como mi Augusto Pérez, mi Pachico Zabalbide, mi Alejandro Gómez y todas las demás criaturas de mis novelas?».

narrado y autocreado, el objeto de una autobiografía que crea escriturísticamente una biografía. De esta forma, aquel yo vuelve a Alfonso XIII, a Primo de Rivera y a Martínez Anido, «criaturas de (su) espíritu, entes de ficción, sin rango histórico fuera de él»⁽⁶⁾. Y como a tales les otorga su caracterización peculiar: todos ellos son los «tiranuelos pretorianos» o «cuarteleros»⁽⁷⁾ que sostienen un régimen dictatorial esperpéntico y mentecato, cerril enemigo de la inteligencia, la verdad y la libertad. Para el yo narrador unamuniano se trata de «la peor de las tiranías, la de la estupidez y la impotencia, de la fuerza pura y sin distinción»⁽⁸⁾. Una tragicomedia cuyo protagonismo corre ante todo a cargo de Primo de Rivera, calificado y personificado como «trágico botarate», «mentecato», tonto e incluso borracho, responsable de un pronunciamiento que fue en realidad una especulación cazarra acompañada de un manifiesto soez⁽⁹⁾, así como del general Martínez Anido, al que Unamuno introduce en su novela resaltando peyorativamente su padecimiento de la epilepsia⁽¹⁰⁾. Personajes negativos perfilados con trazas abiertamente peyorativas por la novela unamuniana, la cual los introduce así, según unas coordenadas muy definidas, en un relato histórico de la dictadura que presenta a ésta como una auténtica tragicomedia, como un capítulo negro y de pronto olvido del suceder de España. La causa de la parcialidad que

⁽⁶⁾ «Héteme acaso haciendo mi leyenda, mi novela y haciendo la de ellos, la del rey, la de Primo de Rivera, la de Martínez Anido, criaturas de mi espíritu, entes de ficción. ¿Es que miento cuando les atribuyo ciertas intenciones y ciertos sentimientos? ¿Existen como les describo? ¿Es que siquiera existen? ¿Existen, sea como fuere, fuera de mí?», p.15.

⁽⁷⁾ Pp. 138 y 160, respec.

⁽⁸⁾ p. 171.

⁽⁹⁾ cfr. Pp. 174, 157 y 146, respec.

⁽¹⁰⁾ «pobre epiléptico» (p. 157), «desgraciado vesánico» (p.140).

sin duda rebosa ampliamente aquel relato hay que buscarla, a mi entender, en su centralidad sentimental, en su carácter de decir emanado de una voluntad que ha vivido y sentido experiencias amargas.

La causa remite entonces a la conexión entre relato histórico y autobiográfico. Dijimos que la historia de España, el relato de su historia, discurría paralelo e incluso dimanaba de la experiencia biográfica creada en la narración en cuanto autobiográfica. Este presupuesto implica que la construcción autobiográfica de la biografía histórica, del yo externo, del yo que vive con sus obras y actos en la historia, es equivalente a su configuración como personaje del relato histórico-autobiográfico. Es decir, que este relato también personifica a su autor en la medida en que éste se incluye, crea, y trata de explicarse a sí mismo introduciéndose en él. Y la mejor forma que tiene Unamuno de incluirse, crearse y tratar de explicarse en el suceder de los acontecimientos creados como historia y biografía por su relato, es adoptando el papel de proscrito. La historia de los «tiranuelos pretorianos» y camitas se completa así con la biografía del proscrito. Esta es la máscara que el yo unamuniano elige en la representación de la comedia, ficción o novela de la que él mismo es autor como historiador y/o autobiógrafo. Máscara que se refiere a un nivel todavía externo y superficial de aquel yo, puesto que pretende reflejar ante el público el modo en que se incardina significativamente en un acontecer (o en una trama, si entendemos aquél como reducida a ésta).

El proscrito es, por tanto, la máscara del actor trágico que es Unamuno, y como tal, le explica sólo externamente, como biografía, según el sentido de una vida cuyos actos y obras se

hallan integrados o al menos comunicados con el acontecer histórico. Como buen actor, Unamuno cuida incluso de que su atuendo esté en un frecuente estado de desaliño ⁽¹¹⁾. Ello tiene además el efecto de resaltar negativamente la caracterización de los personajes contrapuestos (Primo de Rivera y Cia.), del mismo modo que en las comedias españolas del Siglo de Oro el criado pícaro, feo y glotón, resaltaba la magnificencia, honor y belleza de su señor. La fachada ruinosa del proscrito da relieve a la bajeza moral de los tiranos que lo desterraron.

Por otra parte, este personaje está elaborado a partir de ciertos modelos que sirven de guía y símbolos generales de la experiencia del perseguido por un régimen político. Los paradigmas a los que Unamuno se remite con más intensidad en este sentido son Dante, Mazzini y Víctor Hugo, en tanto en ellos se produce una síntesis vital entre la creación poética, el compromiso político y la fe religiosa, síntesis que nuestro autor gustaría de encarnar, puesto que para él son las tres cosas una íntima trinidad». El poeta que crea y que cree, y que creando y creyendo hace política y hace historia, pues la poesía es o abre a ambas, si no la realidad entera con sentido humano ⁽¹²⁾. Claro que no una poesía de estetas puros, de puros y supraterrales cantos gongorinos, sino aquella otra que sale de los vericuetos del alma, que es vida y sentimiento mismos en la palabra. Y la poesía emanada del Unamuno proscrito, escrita por sus sentimientos como Unamuno proscrito, no puede dejar de ser otra cosa que política, que lucha por la libertad y «por la libertad de

⁽¹¹⁾ «Ahora hago el papel de proscrito. Hasta el descuidado desaliño de mi persona, hasta mi terquedad en no cambiar de traje, de no hacérmelo nuevo, dependen en parte (...) del papel que represento»,. p. 159.

⁽¹²⁾ «¡Poesía! ¡Divina Poesía! ¡Consuelo que es toda la vida! Si, la poesía es todo. Y es también la política.», p.169.

la verdad», que vida intensamente vivida en el flujo histórico. Poesía, historia, (auto)biografía, política: perspectivas de una totalidad experimentada en la carne y traspasada y organizada desde el relato, creador y recreador ⁽¹³⁾. Y por detrás de él apunta la sombra eterna de Dios, centro al que el yo central del relato se encamina en su deseo y su voluntad, en su fe. Lo externo de la biografía histórica y política se entremezcla con lo interno de la experiencia religiosa del Dios como Padre donde cabe si acaso - si acaso - la esperanza del sosiego. Así fue sobre todo en Dante, «el más grande sin duda de todos los ciudadanos proscritos», «gran desdeñoso» ⁽¹⁴⁾, pero amante y descubridor al cabo de su patria en el destierro. ¿No es acaso su Divina Comedia una alegoría bajo cuyo sentido literal se halla el sentido figurado de una historia y una política?, ¿no es ella un poema del viaje a los infiernos del destierro y del despecho contra el poder que destierra?.

En cuanto a Mazzini, también despechado, desdeñoso y proscrito, «desterrado de la eternidad» ⁽¹⁵⁾, de quien Unamuno toma conocimiento precisamente a través de otro proscrito italiano, un tal Alcestes de Ambris, une la experiencia de la incompreensión de sus compatriotas a la del amor -amor en el destierro- hacia Judit Sidoli. Las cartas con las que accede Unamuno a este otro personaje (de otro relato, otra vida y otra historia), nos lo presentan, en efecto, bajo las figuras del proscrito y el amante, del que soporta el alejamiento de la patria de

⁽¹³⁾ «Existen desdichados que me aconsejan dejar la política. Lo que ellos con un gesto de fingido desdén, que no es más que miedo, miedo de eunucos o de imponentes o de muertos, llaman política y me aseguran que debería consagrarme a mis cátedras, a mis estudios, a mis novelas, a mis poemas, a mi vida. No quieren saber que mis cátedras, mis estudios, mis novelas, mis poemas son política.» Pp. 170, 171. Sobre el rechazo unamuniano al esteticismo, cfr. Pp. 169, 170, así como el Prólogo a la «Vida de Don Quijote y Sancho».

⁽¹⁴⁾ Pp. 169 y 150, respec.

⁽¹⁵⁾ p. 144.

la «matria», de la madre-, y de la amada, hacia la cual no obstante sigue orientado su amor en la distancia explicitada escriturísticamente en la forma epistolar. Es esta forma la que en él abre el espacio de la historia circundante a la vivencia del pros-crito, de tal manera que ésta se desarrolla antes que nada por medio de la confundente mezcla de sentimientos del amor y la rabia hacia la amada y la «matria». ¿Y no sentía acaso Unamuno la distancia con respecto a su mujer, Concha, objeto de su amor -un amor distinto al de Mazzini, más sosegado, más hogareño y maternal-, y trasfondo de sus sonetos?, ¿y no sentía acaso con el mismo dolor acendrado por la distancia el amor y la rabia hacía una España que se consumía bajo el esperpéntico ademán autoritario de una dictadura carnavalesca? Me atrevería a decir que el sentimiento unamuniano del destierro está fuertemente traspasado de esta añoranza de dos amores, o más bien del amor hacia las dos madres en que a la postre pueden reducirse esposa y país, Concha y España ⁽¹⁶⁾.

⁽¹⁶⁾ *Hago esta afirmación porque recuerdo haber leído, aunque no recuerdo dónde -¡cosas de la memoria!- un escrito en el que Unamuno presenta su convivencia con Concha como un recuerdo o sustituto de la que había mantenido con su madre durante la infancia. Ruego al lector no sea demasiado severo conmigo por permitirme estas imprecisiones. Como lector sabrá de la curiosa permanencia de ciertos pasajes leídos en la memoria, así como de la también curiosa evanescencia fugaz de otros. La certeza subjetiva del contenido se une en los primeros de estos casos a la imposibilidad de su localización por el solo ejercicio de la memoria, que resulta así selectiva, como de hecho lo es toda historia. Pero esta vaguedad, lector, no es tan grave: ¿acaso una de las mejores obras de nuestra literatura, si no la mejor, no empieza con una voluntad de desmemoria -y esto es todavía más fuerte que el amago que la memoria ha hecho a la voluntad que busca apresarla, que es lo que aquí, no sé si ingenuamente, confesamos?. Pero, más, ¿acaso todo lo que leemos no se vuelve memoria u olvido?, ¿acaso lo que nos constituye como lectores no es lo que ha quedado de lo leído en nosotros como recuerdo, y sólo eso? No te importe, pues, que no te indique el lugar exacto donde Unamuno dijo aquello: Unamuno lo dijo sólo porque yo lo recuerdo, y el que haya un trozo de papel que lo «confirme» referencialmente es casi, casi indiferente.*

Sigamos con esta cadena histórica de proscritos históricos, poemáticos, autobiográficos. Tras Dante, tras su «alma melliza» e «hijo predilecto», queda el tercer modelo, el tercer extremo de un triángulo» trinitario y paradigmático con el que Unamuno hace corresponder su yo personificado, su yo actor de la comedia de la Historia, de la comedia de su historia. Este tercer modelo es el poeta, político, y no sabemos a ciencia cierta si también creyente, Víctor Hugo, quien con su creación poética con su destierro poético en la isla de Guernesey, embiste contra la tiranía de Napoleón el Pequeño como el yo unamuniano embiste contra la de Primo de Rivera. Política y poesía se entreveran en un único movimiento, con el cual es construida o personificada una vida en el teatro de la historia y de los acontecimientos históricos.

Y todavía otros sujetos se significan como modelos a seguir -¿de los que aprender?- en la experiencia y el relato del destierro: Moisés, San Pablo, y más tangencialmente, Trotsky⁽¹⁷⁾. Aquéllos más cercanos e interiores al yo unamuniano, puntos de conexión entre sus estratos superficiales, públicos, históricos o (auto)biográficos, y los más profundos e interiores, los del agustiniano espacio para la voluntad, la fe y Dios -cosas que creo unidas en Unamuno-; éste, en fin, Trotsky, más lejano, más distante, reducido su influjo a que París también fue su lugar de destierro, y a que Unamuno frecuenta lugares que él también frecuentó. Anécdotas que se vuelven significativas dentro del relato del proscrito. Y éste es el Unamuno proscrito, un yo centralísimo que selecciona los sujetos históricos y los simboliza desde su propia experiencia, desde su propio relato, desde sí mismo.

⁽¹⁷⁾ *cfr. Pp. 144 y 123.*

Porque caben en efecto otras muchas caracterizaciones de Víctor Hugo o Dante, y no digamos de Moisés o San Pablo, pero la que Unamuno pone ahora en primer término, la que el Unamuno autor o comediante quiere otorgarles como quien les otorga un papel en una obra de teatro es precisamente la de la proscripción. Vemos entonces que el carácter selectivo del relato unamuniano de los acontecimientos contemporáneos o inmediatamente pasados, matiza también la percepción de aquellos individuos que han sido fijados en la Historia (su Libro) de Occidente. La voluntad de decir lo propio se afirma hasta sesgar decididamente la recreación de los mismos en el universo poemático abierto por el relato del destierro, que es también relato del desterrado.

Pero volvamos a él, al desterrado y al proscrito, volvamos a la máscara que Unamuno se pone en su reconstrucción biográfica de la historia, en su autorreconstrucción histórica. Es, según decíamos, la capa más superficial que hallamos en esta nuestra indagación o excavación arqueológica de la narración. Se trata de un yo público, objetivado por, y en el discurso público, en el cual acontece la desaparición de la significatividad que el emisor codifica intencionalmente en él, en favor de la que descodifica su receptor⁽¹⁸⁾. La recepción de lo escrito da, pues, emergencia a una fisonomía escénica para el autor. Quiero decir que el personaje del proscrito, aun a pesar de nacer de la propia mano del yo narrador unamuniano, viene su configuración a estar influida en no pequeña parte por la imagen pública que Unamuno pudo suscitar de sí mismo a partir de

⁽¹⁸⁾ «Y oyendo los juicios que emiten sobre mis dichos, mis escritos y mis actos, pienso: «¿No será acaso que pronuncio otras palabras que las que me oigo pronunciar o que se me oye pronunciar otras que las que pronuncio?» «, p. 146. También en p. 133: «¿Seré como me creo o como se me cree?»».

sus escritos. Su personificación como proscrito no fue acaso sino el precipitado final de una intervención en el debate público que propició una adopción de posturas o papeles, un repartimiento mutuo e interactivo de imágenes. No es que los demás viesen a Unamuno como un proscrito, en el sentido más pleno del término que aquí venimos utilizando, pero sí puede que él se viese a sí mismo como tal, en su máscara histórica, a partir del modo como los demás lo vieron públicamente. De esta forma, el relato autobiográfico expresa en buena medida el relato público de los otros, espejo donde el yo unamuniano percibe los rasgos de su rostro histórico.

Rostro que como apuntamos es máscara, cuerpo de un yo comediante ⁽¹⁹⁾. El relato unamuniano oscila, por lo demás, en la valoración de su verdad y del carácter de su relación con el otro yo experimentado, el yo íntimo, el interior, el de la congoja y la agonía. ¿Es esta disociación una expresión dulcificada de hipocresía?: «¿Hipócrita? ¡No! Mi papel es mi verdad y debo vivir mi verdad, que es mi vida» ⁽²⁰⁾. EL papel es, en este caso, máscara fundida al rostro que hay detrás. Sin dejar de ser representación, no es sentida sin embargo como un afuera por el yo narrador, sino como la faz visible de su adentro. La autobiografía dejaría desde esta perspectiva de tener los visos de la externalidad para constituirse en otra dimensión de la interioridad. Ello se constata en la inversión de la identificación anterior entre papel, vida y verdad, que Unamuno efectúa en relación con la posibilidad de estar en un afuera escénico también con respecto a los suyos íntimos, a su familia: «¿Es que represento una comedia, hasta para los míos? ¡Pero no!, es que mi vida y

⁽¹⁹⁾ «Pero, ¡ah!, ¡hay el papel! ¡Vuelvo a la escena! ¡A la comedia!», p. 158.

⁽²⁰⁾ p. 159.

mi verdad son mi papel»⁽²¹⁾. El papel es la verdad y la vida, y la vida y la verdad son el papel. Estamos en la superficie, pero en una superficie que es a la vez fondo, en un fondo que se deja traslucir como superficie.

Pero al compás de esta identificación voluntariosa, tendente más que nada a mi parecer a eliminar ante si mismo y ante los otros las dudas que pudiesen surgir sobre la calidad del compromiso y la actuación política e histórica unamunianas, al compás de ella, digo, existe el planteamiento de un conflicto entre los dos yoes disociados por el relato: el yo histórico, público, autobiografiado y personificado, el actor; y el yo privado, íntimo, de la tragedia y la muerte, la persona. El problema es entonces el de la identidad: «¿Seré como me creo o como se me cree?». La disociación es una disyuntiva, el emplazamiento ante una encrucijada donde hay que optar y decidir. ¿Quién es Unamuno?, ¿quién eres, Unamuno?, ¿tu «yo íntimo, divino, el que (eres) en Dios, el que (debes) ser»? ¿o el «otro, (el) yo histórico, (el) que se mueve en su historia y con su historia»?⁽²²⁾. Es el problema de decidir la identidad a partir de la toma de conciencia de la textura del yo histórico, de la necesaria - dependencia de su vida con respecto al relato o a la «leyenda» en que a la postre queda reducida toda historia -toda Historia. Es la pregunta por la posibilidad de una consistencia extratextual del yo en general, por la de depositar la identidad allí donde sea posible su permanencia tras el acabamiento del texto⁽²³⁾. Aquel viejo aserto de que la Historia devora a sus hijos, tiene en el relato histórico

⁽²¹⁾ p. 160.

⁽²²⁾ Pp. 156, 157. *Los paréntesis son míos.*

⁽²³⁾ «La historia es leyenda (...), y esta leyenda, esta historia me devora y cuando ella acabe me acabaré yo con ella.»; «He aquí que hago la leyenda en que he de enterrarme.», PP. 132 y 133, *respec.*

unamuniano el sentido de que el yo que lo protagoniza no lo sobrevive, es decir, que el proscrito deja de ser cuando se cierra el relato. Pero si éste no es solamente historia sino también autobiografía, ¿adónde va la identidad cuando ya no está en el personaje del proscrito, esto es, en la historia? ¿Hay algún yo que no sea ficción y producto novelesco, alguna autobiografía que no sea histórica en el sentido de que salga del círculo de la autorreferencialidad?, ¿hay algún yo en definitiva que pueda decirse verdaderamente autor, en cuanto situado fuera del texto, algún creador que no sea creado, algún yo cuya eternidad no precise de la escritura para eternizarse? Y puesto que el máximo autor es Dios, todas las cuestiones se reducen en el ánimo unamuniano, creo, a ésta: ¿hay algún yo divino, inmortal, permanente, fuera del yo que pasa y muere?

La crisis de identidad, cifrada en torno a la pregunta -insondable pregunta- «¿quién soy yo?», se simboliza, o se vive simbólicamente en la novela de Jugo de la Raza, en la novela sobre su lectura de otra novela con cuyo personaje central se identifica en la vida y en la muerte -sobre todo en la muerte-, del mismo modo que el Unamuno íntimo se identifica y vive -y muere- en el Unamuno histórico y público. El símbolo se despliega narrativamente dentro del relato histórico y autobiográfico, al enlazarse con el cual conforma una serie novelesca concéntrica, relatos dentro de relatos. La autobiografía deja además con ella el ámbito de la Historia para hacerse historia imaginada en la que se proyecta el conflicto identitario de su autor. Unamuno se personifica como proscrito en el primer relato autobiográfico de superficie, personificación a la que subyace el fondo de una disociación agónica entre dos

yo es con características diferentes y aun encontradas, que a su vez intenta ser clarificada mediante su proyección simbólica en otro segundo relato autobiográfico, imaginado o dotado de un mayor grado novelesco que el anterior⁽²⁴⁾.

La autobiografía histórica y la imaginada o simbólica son ambas novelas, textos de ficción que crean personajes como socios o papeles para la actuación del autor. En la primera de ellas el papel que se le asigna es el de proscrito; en la segunda su vida se desenvuelve bajo la máscara simbólica del socios o «alter ego» Jugo de la Raza, cuya entidad propia se reduce a una mera modificación nominal del autor.

Dos textos, dos autobiografías, el mismo conflicto subyacente expresado de dos modos distintos. ¿Cuál de ellas es más profunda?, ¿en cuál de ellas entra nuestra excavación arqueológica en un nivel identitario más profundo?, ¿en la que escribe -crea- al yo en la historia, o en la que lo expone y también crea a través del relato imaginario y simbólico? En los dos nos movemos aún con máscaras e historias -la de todos, la de Unamuno solo-, con personajes que no son ese yo íntimo y divino que andamos, con Unamuno, buscando. Y ambas tratan de eternizarlo, de ser escritura novelesca -ficticia, dadora de máscaras- o autobiográfica -ídem- que lo fije en el flujo imparabable del devenir⁽²⁵⁾. No solamente eso: las dos tratan por igual de hacer ese yo, y no de contarlo⁽²⁶⁾, de darle existencia

⁽²⁴⁾ «En estas circunstancias y en tal estado de ánimo me dio la ocurrencia (...) de ponerme en una novela que vendría a ser una autobiografía.», p. 127.

⁽²⁵⁾ «Pero ¿no son acaso autobiografías todas las novelas que se eternizan y duran eternizando y haciendo durar a sus autores y a sus antagonistas?»; «¿no son, en rigor, todas las novelas que nacen vivas, autobiográficas y no es por esto por lo que se eternizan?»; «Héteme aquí ante estas blancas páginas (...) buscando retener el tiempo que pasa, fijar el huidero hoy, eternizarme o inmortalizarme en fin.», Pp. 127, 128 y 123, respec.

⁽²⁶⁾ cfr. Pp. 134 y 167.

por medio de la narración o el relato, aunque esa existencia sea siempre, por mor de su origen, novelesca, ficticia, papel o personaje. ¿Qué eternizan entonces?, ¿«una sombra, una ficción»? ¿Es que acaso el yo íntimo sólo puede eternizarse pagando el precio de su transfiguración carnavalesca? ¿Y no es este un trágico precio?, ¿no supone la inevitabilidad de la mentira -de la escritura- para la inmortalización?

No obstante, volvamos a nuestra pregunta: ¿cuál de estos dos relatos consigue eternizar de un modo más fidedigno al autor? Desligado de todo objetivo referencial, la autobiografía simbólica parece en principio más apta en este sentido. Ella es, o puede en efecto ser, una proyección directa, y hasta si se quiere, mimética (aunque con una mimesis dotada de cierto poder de recreación), de la experiencia vivida en la carne del autor -si acaso ese yo íntimo que buscamos no sea sólo carne, es decir, sentimiento-. Ateniéndose al modelo de la «Piel de Zapa» de Balzac⁽²⁷⁾, la autobiografía dibuja el símbolo de un personaje (Jugo de la Raza, Miguel de Unamuno) que se identifica irresistiblemente con otro personaje (el de la novela que lee, el que conforman la historia (la autobiografía histórica) y la publicidad), hasta el punto de unirse a él en el instante de la muerte. Jugo de la Raza es un personaje que decide o, mejor, que no puede dejar de vivir en otro personaje, de vivir la vida de otro⁽²⁸⁾. Así también el yo íntimo unamuniano no puede

⁽²⁷⁾ *cf.* Pp. 127, 132.

⁽²⁸⁾ «U. *Jugo de la Raza, errando por las orillas del Sena, a lo largo de los muelles, entre los puestos de librería de viejo, da con una novela que apenas ha comenzado a leerla, antes de comprarla, le gana enormemente, le saca de sí, le introduce en el personaje de la novela (...), le identifica con aquel otro, le da una historia.*», p. 135. *Los subrayados son míos. En la p. 137: «Pero el pobre Jugo de la Raza no podía vivir sin el libro, sin aquel libro; su vida, su existencia íntima, su realidad, su verdadera realidad estaba ya definitiva e irrevocablemente unida a la del personaje de la novela.*

dejar de vivir la vida histórica de su correlata histórico, no puede dejar de ser un personaje de un relato que hace la historia y le hace a él dentro de ella. Ahora bien, ¿y qué ocurriría si la identidad estuviese concentrada totalmente en el personaje, en el sueño?, ¿qué le ocurriría a Jugo de la Raza si redujese su identidad a la del personaje de la novela que lee, y qué le ocurriría a Miguel de Unamuno si redujese su identidad a la de un proscrito?, pues sencillamente que ambos se aniquilarían cuando lo hiciesen sus personajes respectivos, es decir, cuando los dos relatos -el histórico, el imaginado, las dos autobiografías— acabasen. Jugo de la Raza, «tragado» por el porvenir de la «ficción novelesca» a la que accede como lector, se muere o puede morir con ella: Miguel de Unamuno, ¿se morirá también cuando se muera la figura novelesca que como autor se ha dado a sí mismo al definirse en cuanto proscrito? El conflicto de identidad surge ahora porque, no pudiendo dejar de vivir en el otro, que constituye incluso un medio de autodescubrimiento⁽²⁹⁾, y que es condición básica de autenticidad vital, digamos, al mismo tiempo se siente como negativa e insatisfactoria la identificación absoluta con él, ya que la identidad que tal identificación proporciona es vivida con externalidad, como un ropaje de ficción que empieza y acaba con el relato ficticio (histórico, autobiográfico). Se trata de que sólo podemos encontrarnos a nosotros mismos autoproyectándonos en una escritura que a la vez nos objetiva y transforma en «autores», fachadas públicas sentidas como máscaras en las que nuestro yo -nuestras esperanzas, nuestras tensiones, nuestros miedos, nuestros amores-

⁽²⁹⁾ Refiriéndose al gusto que Jugo de la Raza tiene por la lectura de novelas, escribe Unamuno en la p. 134: «Le gustan y las busca para vivir en otro, para ser otro, para eternizarse en otro. Es por lo menos lo que él cree, pero en realidad busca las novelas a fin de descubrirse, a fin de vivir en sí, de ser él mismo.»

apenas si muestra algo de su abismática riqueza. E incluso podrían verse los escritos de Unamuno como un intento reiterado de ponerse a sí mismo por completo en ellos, porque ¿es que acaso Unamuno habló de otra cosa que de sí mismo?, ¿qué fue su filosofía sino un inmenso diario de intimidades?.

Pero, ¿dónde habíamos dejado a Jugo de la Raza, a este sueño del sueño?, sí, en su atadura a vida y muerte -fatídico desposorio- con el personaje de la novela que él lee en su novela, en la novela en que Unamuno le escribe, le hace. Sus intentos por apartarse del personaje resultan infructuosos: su voluntad fracasa ante la identidad que le vence y que se le impone desde fuera, desde al afuera histórico de su yo íntimo. ¿De quién hablamos ya, de Unamuno o de su sosias, o de ambos, o del mismo? Unamuno, Jugo de la Raza, son análogamente vencidos «por la historia, es decir, por la vida, o mejor, por la muerte»⁽³⁰⁾, son introducidos en el relato del pasado y en el sentimiento expectante ante el acontecer futuro, son introducidos en la historia y en la angustia, sin que tampoco pueda evitarlo la distancia que pone por medio el viaje con respecto al centro del sufrimiento, puesto que en él siempre aparece, cual implacable destino perseguidor, aquel personaje que nos quiere configurar la identidad⁽³¹⁾. Si París es el lugar de donde escapa y a donde retorna Jugo de la Raza, escapando y retornando al personaje que le da externamente vida y le dará muerte, París es asimismo el lugar donde Miguel de Unamuno quiere y no puede escapar de su personaje de proscrito, de la Historia, de su historia de España y de su destierro, de su autobiografía. Querer y no querer, no poder, escapar de una

⁽³⁰⁾ p. 141.

⁽³¹⁾ *cf.* *Sobre el sentimiento de expectativa*, Pp. 137, 138 y 149. *Sobre el viaje como medio de alejamiento y olvido*, ver Pp. 149 y 151.

identidad transitoria y efímera, base, sí, de autenticidad y autodescubrimiento recreador, pero máscara al fin y al cabo, mentira de un yo íntimo que desea y quiere ser eternizado sin ser mentido, sin ser personificado.

¿Y cuál es la solución de nuestro Jugo de la Raza frente a esta tensión aparentemente irresoluble?, la lectura interminable, la vida interminable en el personaje y la interminable incoincidencia con él. La posposición interminable de la decisión sobre la vida y la muerte en la historia (en la autobiografía) o fuera de ella, la decisión por tanto en favor del yo íntimo y divino o más bien del yo histórico, público y autobiográfico. En suma, el conflicto perpetuo: la agonía⁽³²⁾. Lo cual supone en realidad no resolver el conflicto sino mantenerlo hasta el acabamiento definitivo -¿definitivo?-de la muerte, donde el yo íntimo y el histórico, esta vez sí, coinciden..., en su aniquilación. Pero hasta entonces, hasta ese fin final del que la voluntad espera trascender, el carácter continuamente abierto e inacabado de la existencia impide cerrar, concluir o resolver el relato en la medida en que éste es el hacerse mismo de aquélla. La novela de Jugo de la Raza es la autobiografía simbólica de un autor vivo que no puede cerrar sin más su historia, que no puede sin más acabarla en la escritura, porque, siendo verdadera, tal cosa sería equivalente a acabarse a sí mismo. Si lo hiciese, su escrito se volvería la carta de justificación de un suicida. La apertura

⁽³²⁾ En la p. 164 hace Unamuno a Jugo de la Raza proponerse «el terrible problema de o acabar de leer la novela que se había convertido en su vida y morir en acabándola, o renunciar a leerla y vivir, vivir, y por consiguiente morir también. Una u otra muerte; en la historia o fuera de la historia.» Sobre el cariz agónico que toma su vida, se dice en la p. 172: «Me preguntaba si consumido por su fatídica ansiedad, teniendo siempre ante los ojos y al alcance de la mano el agorero libro y no atreviéndose a abrirlo y a continuar en él la lectura para prolongar así la agonía que era su vida.. El subrayado es mío.

de la vida implica, pues, la apertura del relato, de la vida personificada en el relato; y la muerte de la vida, la muerte de su relación autobiográfica. Si Unamuno acabase de hacer a su Jugo de la Raza, acabaría también de hacerse a sí mismo: moriría ⁽³³⁾.

Bien, ya hemos llegado al último de los niveles a los que puede acceder nuestra inmersión arqueológica en el océano narrativo unamuniano. Será también el nivel donde tú, lector, que hasta ahora has paseado distante y fríamente tus miradas por estas palabras -por este mi relato, otro relato de relato-, te veas conmovido, azuzado en tu voluntad, tu deseo y tus sentimientos si es que en ti hay algo de auténtico lector, es decir, de vividor en, y por la lectura.

Veamos. Hemos ido de la historia a la autobiografía y de ésta a la novela. En las tres hemos descubierto un yo actor, una máscara de otra cosa más profunda e invisible, un personaje que vivía por, para, y en los acontecimientos. En la última novela, autobiografía o historia, se nos abrió simbólicamente esta disociación entre fondo y superficie, entre historia e intrahistoria, autobiografía e intimidad, precisamente en la figura de un personaje que vivía en otro personaje, símbolo del autor -quien sabe si personaje de la Comedia Divina- que vive en el personaje histórico que él mismo se crea. La disociación era un conflicto de identidad, que es por definición, o por voluntad,

⁽³³⁾ «En todo caso y por lo demás no quiero morirme no más que para dar gusto a ciertos lectores inciertos.», p. 178. Por lo que respecta al carácter inconcluso de su novela admite Unamuno en la p. 176: «Y ahora, ¿para qué acabar la novela de Jugo? Esta novela y por lo demás todas las que se hacen y no que se contenta uno con contarlas, en rigor, no acaban. Lo acabado, lo perfecto, es la muerte, y la vida no puede morirse.

inalterablemente única. Y el conflicto y la identidad entre el yo del relato, el creado, y el yo autor, el creador, quedaban irresueltos, dando así pie a una lucha agónica donde no hay vencedores ni vencidos. Bien, ¿qué es lo que asoma implícitamente en todos estos relatos y en todos los yoes que los acompañan y viven? Mejor dicho, ¿quiénes subyacen a ellos, alimentándolos? El apoyo último de la narración unamuniana es precisamente aquello que no está contenido en ella, aquello que no ha sido escrito. Se trata de ese yo íntimo y trágico del que venimos hablando, y con él, como paralelo y necesario correlato suyo, del yo íntimo y trágico del lector, de tu yo, lector. No es que el conflicto de identidad resuelva dialécticamente su cariz agónico en la predominancia del yo íntimo, de tal modo que éste determine por completo todo relato ulterior y todo personaje (yo histórico) en él, sino que su presencia, o mejor dicho, su ausencia, vuela como una sombra por sobre los otros yoes, aportándoles su último detalle definitorio, dándoles la orientación que los hace, a pesar de aquel conflicto, máscaras o imágenes *de un solo yo*. Es ese núcleo último, que acaso quede fuera del texto, pero que sólo puede descubrirse gracias a su interpretación en tanto constituye el único medio en que puede salir más o menos veladamente a un espacio intersubjetivo. La hermeneútica nos conduce así de lo escrito a lo no escrito, de la identidad personificada a la identidad personal con la que aquélla se debate y merced a la cual en última instancia se orienta. Pero con ello nos conduce también al yo que lee, al Jugo de la Raza lector de la novela autobiográfica, al Unamuno lector de su propia autobiografía y de su propia historia, así como de la historia de Jugo de la Raza, a mí mismo, «autor» de este escrito, lector-creador, recreador- de mi mismo y de Unamuno y Jugo.

Y por último, también a ti, lector mío, y conmigo, de Unamuno y Jugo, y lector también, por qué no, de tu propia vida y de tu propia historia.

La novela se plantea entonces como el escenario donde acontece el proceso hacia el autodescubrimiento hermeneútico de los yoes íntimos del autor y el lector. El primero se descubre en el para sí de sus personajes autobiográficos simbólicos, en el vacío de escritura que dejan entrever por detrás de su exposición, que es enajenación con cierto toque de falsedad; el segundo lo hace proyectando recreadoramente su experiencia sobre el molde de esos personajes, *imitándolos*, o imitándose en ellos, de tal modo que acaben convertidos en categorías simbólicas intersubjetivamente disponibles para la comprensión de una existencia, así como también en el encuentro o choque con el abismo íntimo del autor que su interpretación explícita. Si antes afirmábamos de los personajes que eran máscaras o mentiras del autor, ahora en cambio descubrimos su encubrimiento como necesario para el autodescubrimiento identitario de aquél. El autor no puede ser en sí sin ser en otros, sólo que al contrario de lo que ocurre con el Espíritu hegeliano, nunca acaba de estar completamente en sí mismo, nunca deja de ser mentirosamente el otro y en el otro, nunca deja de estar sometido a la agonía de un conflicto irresoluble.

Pero, ¿quién es ese yo-autor íntimo enajenado en sus personajes y en conflicto perpetuo con ellos?. En el caso de Unamuno, del Unamuno del destierro, yo lo caracterizaría -¿lo personificaría?- ante todo por el deseo, el deseo o la voluntad, lo mismo da en este caso, de no morir, de inmortalizar e

inmortalizarse, de eternizar venciendo la tragedia del tiempo, del pasar, arrancándose «a la muerte de cada instante», eternizando «la momentaneidad»⁽³⁴⁾. Es el yo que necesita escribir para soportar -sí, soportar- la esperanza de no morir, de la autocreación eterna, aunque esta acción terapéutica traiga consigo la máscara y la actuación por mor de su indesligable sesgo enajenante y objetivante. Es el yo, pues, de la muerte y ante la muerte, el yo que crea -y cree- para destruirla, y que al crear y creer destruirla y para destruirla, cae sin remedio en la agonía. En suma, es el yo del sentimiento trágico de la vida, y de la muerte, sobre todo de la muerte.

Pero también es el yo que ama y se reconforta en su vida familiar y en su vida religiosa, en el hogar de su mujer y sus hijos y en el hogar de Dios, lugares ambos para el momentáneo descanso del duro bregar trágico. Es el Unamuno íntimo que se refleja en el rostro de Concha, su «espejo de santa inconciencia divina, de eternidad», que se eterniza por tanto en ella, y también en sus hijos, en los que descubre por igual su más recóndita faz como Dios se descubrió a sí mismo en la finitud sufriente de Cristo, su Hijo, el Hijo del Hombre⁽³⁵⁾.

Y desde este yo que agoniza en la vida y ante la muerte, y que se reconforta eternamente y se eterniza en su familia y en su escritura, al yo del lector, al mío y al tuyo, lector, si es que en verdad «vivimos principalmente de la lectura y en la lectura»⁽³⁶⁾,

⁽³⁴⁾ Pp. 122 y 124, *respec.* En cuanto al tiempo, escribe Unamuno al hilo de una reflexión sobre la búsqueda proustiana del tiempo perdido: «Siempre se pierde el tiempo. Lo que se llama ganar tiempo es perderlo. El tiempo: he aquí la tragedia.» p. 162.

⁽³⁵⁾ *cfr.* Pp. 161 y 174.

⁽³⁶⁾ p. 129.

si es que, en fin, nos vivimos en la vida de los otros, de los personajes novelescos, ficticios, autobiográficos o históricos. Y vivirse es autodescubrirse. La lectura no es así una disolución o aniquilación del yo, un olvido de si, sino un perpetuo retorno al centro de uno mismo -centro de todos los relatos-, una continua y siempre renovada evitación del olvido de si. Del mismo modo que Jugo de la Raza leía la novela que le destruiría por el motivo oculto de llegar al hondón de su sí-mismo, así también yo, tú, lector, todo lector, vive, se vive, se comprende y se hace en la lectura, por medio de la cual aporta asimismo vida al cuerpo muerto del personaje⁽³⁷⁾. Existe entonces un intercambio: leyendo, damos vida al personaje, y leyéndonos en él nos damos vida a nosotros mismos, vamos hacia nosotros mismos. Nosotros hacemos la novela y la novela nos hace a nosotros. Nosotros vivimos el personaje y el personaje nos vive a nosotros. Lectura y vida, vida íntima, en fin, se identifican⁽³⁸⁾. Por eso la preocupación por el final del personaje coincide con la preocupación por el final del propio lector, ya que ambos se hallan unidos simbólicamente bajo un paralelo destino existencial. La pregunta por el fin de Jugo de la Raza es la pregunta por el fin de todos sus lectores por el de Unamuno, por el mío, por el tuyo, lector, que leyéndome a mi los lees a ellos. ¿Cómo acabaré?, ¿cómo acabarás tú, lector mío?, ¿qué será de nosotros?; estas son las preguntas que la lectura nos suscita emplazándonos continuamente con ellas ante nuestra propia muerte, ante la muerte que sólo nosotros viviremos -¿viviremos?-

⁽³⁷⁾ ver nota (29) y p. 148.

⁽³⁸⁾ «Pero a este lector indignado lo que le indigna es que le muestro que él es, a su vez, un personaje cómico, novelesco y, nada menos, un personaje que quiere poner en medio del sueño de su vida.», p. 175.

Pero hasta ese momento nuestra existencia, como el relato, como la lectura, está continuamente, eternamente abierta ⁽³⁹⁾.

Pero, ahora bien, ¿en verdad ocurre así, que todo es libro, escritura y lectura, que el yo íntimo no es sino un vacío detrás de su enajenación en los diversos personajes de sus relatos, que esa enajenación es la única posibilidad que tiene de objetivarse y hacerse intersubjetivamente accesible?, ¿es que no hay nada fuera del texto y de la lectura, nada eterno fuera de sus eternizaciones?, ¿es que tú, lector, y yo, lectores y autores dentro de una cadena concéntrica infinita de relatos, no existimos realmente fuera del decir que nos eterniza y a la vez nos miente? En suma, ¿es que tú y yo, lector, vivimos?»?

Y estas preguntas, ante las que me aterrorizo y que mi voluntad se esfuerza en rechazar enconadamente, tienen en el relato unamuniano -al menos en *este* relato unamuniano- una respuesta que no deja de parecerme ciertamente terrorífica. Dirigiéndose a su lector, a mí, a ti, lector mío, dice en efecto Unamuno: «Y como *no hay nada más que comedia y novela*, que piense que lo que le parece realidad extra-escénica es comedia de comedia, novela de novela ...», es decir, un universo de infinitos relatos y de lecturas concéntricos, relatos de relatos y lecturas de lecturas, sin fin en un espacio nouménico o inteligible⁽⁴⁰⁾. La substantividad del sí-mismo se disuelve así en su infinita enajenación y objetivación en la escritura, en la autobiografía, en la historia, en la novela o en el símbolo. La forma de

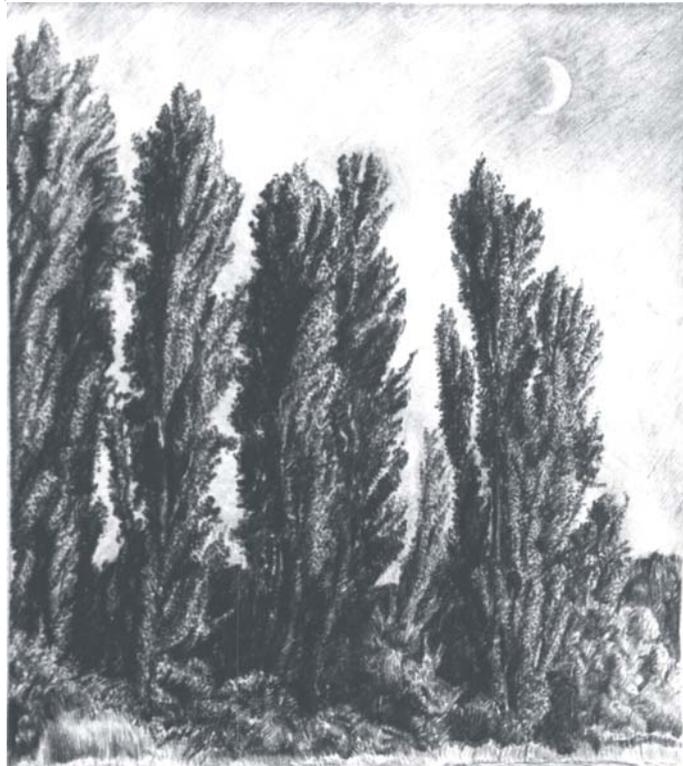
⁽³⁹⁾ «A despecho de lo cual algún lector volverá a preguntarme:

«Y bien, ¿cómo acaba este hombre?, ¿cómo le devora la historia?» ¿Y cómo acabarás tú, lector?», p. 177. Y en la p. 167: «Todo lector que leyendo una novela se preocupa de saber cómo acabarán los personajes de ella sin preocuparse de saber cómo acabará él, no merece que se satisfaga su curiosidad.»

⁽⁴⁰⁾ *cfr.* pp. 175, 176. El subrayado es mío.

su presencia es siempre su ausencia en la exposición. La distinción unamuniana entre el afondo, la intimidad, y la superficie o externalidad del yo, es entonces equivalente a la que hay entre un yo escénico, delante del público por estar presente o explícito en el relato, y un yo cuya presencia escénica no es inmediatamente accesible, un yo ausente por implícito. Y no hay nada más: un juego de máscaras y de sombras en un escenario. El juego continuo de los actores que actuando exponen la sombra de sí mismos, de su sí-mismos, sin que puedan hallar a éstos de otro modo o en otro lugar, sea en una supuesta interioridad de la conciencia, sea en un supuesto mundo de inalterables e incognoscibles «cosas en sí». La exposición sensible es el único lugar del yo, sí, sí pero la exposición sensible del relato, de la ficción, de la escritura y la lectura.

Y con esto, lector, hemos cumplido nuestro viaje arqueológico. Su fin último, aquí, en este su relato, ha sido, como ves, tú mismo, y también yo, y todos los lectores que detrás de nosotros vengan y accedan a este pedazo de eternidad que aquí hemos hecho escribiéndolo. Aunque la conclusión nos sitúa en verdad ante una congojosa expectativa: la de que toda la vida, y nosotros mismos, nuestro sí-mismo en ella, y con ella, es un sueño, «una sombra, una ficción» del que acaso despertemos con la muerte. Y planteo hipotéticamente esta esperanza porque le enfrento aquella duda de Hamlet -otro loco, otro personaje- de si morirse no será también dormirse, y soñar, soñar en una nueva agonía por no poder dejar de ser otro.



La luna por la tarde. Lápiz s/ papel.
Propiedad particular.

● : g \ (: " ●

LA TELEVISIÓN COMO INSTRUMENTO DE LA PSEUDODEMOCRACIA

«... la democracia siempre ha procurado elevar el nivel de la educación; es ésta una vieja, tradicional, aspiración»

K. POPPER



Juan Pedro Viñuela

Quiero defender en este escrito que la televisión es un instrumento de una falsa democracia que se nos impone por el mercado enmascarada de democracia. En este sentido es tremendamente peligrosa porque la televisión juega un papel fundamental, no sólo ya en la educación de los niños y jóvenes, sino en la de los adultos en general. Es un instrumento en manos del mercado que transmite una serie de valores nocivos para la constitución de ciudadanos, de tal forma que nos convierte en súbditos, en lugar de en ciudadanos libres y autónomos. Además, aunque no exista la censura, como en un régimen totalitario, la televisión y sus programadores ejercen una importante censura desde el punto de vista de la manipulación de la información y la desinformación. No nos referimos ya a

los informativos, sino también a la estructura y el mismo horario de la programación. La televisión nos mantiene aborregados y adocenados transmitiendo los valores del mercado y el capital, imponiendo la cultura del tener sobre el ser. Es el mejor instrumento de alienación y de opio del pueblo que evita su ilustración. Es necesario también diferenciar aquí entre ilustración y educación. A pesar de que la educación en su sentido más amplio y profundo es ilustración.

Comentaba con mis alumnos un breve texto de Kant ¿Qué es la ilustración? Y me salieron al paso estas reflexiones sobre la televisión. Por suerte se enriquecieron por casualidad con la lectura de un breve escrito de Popper sobre la televisión publicado en la obra *La televisión es mala maestra*. Se trata de un escrito póstumo de Popper fruto de la entrevista de un periodista italiano al filósofo pocas semanas antes de fallecer. Es más, Popper ya no estaba en condiciones de escribir y se vio obligado a dictarlo en su primera mitad, la segunda mitad se realizó por teléfono y fue publicado en Italia poco después de fallecer.

Para Kant la ilustración es la salida del hombre de su autoculpable minoría de edad. Es importante señalar tanto la minoría de edad como su autoculpabilidad. La minoría de edad representa para Kant la imposibilidad de pensar por uno mismo y, por tanto, de ser autónomo. La ilustración es el intento de salir de esta minoría de edad por medio de la educación haciendo posible la construcción de ciudadanos libres y autónomos, frente a la condición de súbditos. Pero lo que lleva al hombre a permanecer en un estado de minoría de edad, súbdito, es la pereza y la comodidad. El hombre es culpable de su minoría de edad. Prefiere que piensen por él y obedecer

ciegamente sin utilizar para nada su razón y su capacidad crítica que lo formaría como ciudadano independiente y singular. La pereza y la comodidad son condiciones afectivas que nos atan a nuestra condición de vasallos. Esto quiere decir que el proceso de educación e ilustración requieren del esfuerzo de los hombres tras reconocer su estado de esclavitud intelectual. Esta esclavitud es un estado de alienación en el sentido más puro de Marx, existencia inauténtica.

Pues bien, la educación, que es una tarea que no termina nunca¹, es un proceso, sobre todo en sus inicios, de socialización; por el cual se nos van transmitiendo una serie de valores y concepción del mundo y de nosotros mismos, que nos posicionan frente a la sociedad, de forma crítica. Aprendemos los valores que se nos transmiten por imitación. De ahí la gran importancia de la televisión en el proceso de la educación. Más importante, si cabe, y esto es lo terriblemente peligroso, que la escuela o los institutos. La televisión se ha convertido en la transmisora de los valores establecidos por el sistema; y ella misma se rige, como veremos, por las pautas del mercado.

Uno de los objetivos fundamentales de la democracia es garantizar la educación de todo el mundo, en el sentido que hemos señalado anteriormente. Pero la televisión no sigue las reglas del juego de la democracia, aunque aparentemente sí, y aunque los defensores de la televisión que se hace actualmente así lo digan. Por el contrario, la televisión adoctrina, aborrega y embrutece la inteligencia. Por todo ello, la televisión es un serio peligro para la democracia, en la medida que favorece una

¹ *No nos referimos aquí a la necesidad de formación continua en las nuevas tecnologías que nos permitan estar a la altura de un mundo permanentemente cambiante; sino a la adquisición de conocimientos e ideas que enriquezcan nuestra visión del mundo de forma crítica.*

visión plana y unidimensional de la realidad, creando un estado de opinión y unos intereses uniformes entre los ciudadanos, velándoles otras realidades. Es en este último aspecto donde se ejerce la censura encubierta, más peligrosa que la censura directa. Nos encontramos aquí en una situación similar a la descrita por Orwell en su 1984. La realidad es siempre la que se nos muestra, si algo no se muestra, simplemente no existe. Y este es uno de los casos de la televisión actual. Por tanto la televisión no favorece la democracia, sino que, directamente, la anula.

Por otro lado, sus defensores sostienen que la televisión sigue las reglas de la democracia en la medida en que ofrecen lo que el público, o los ciudadanos, dicen ellos, quieren. Esta situación es tremenda y peligrosa y un falseamiento de la democracia. El querer depende de la información; si ésta no existe o es plana, no hay libertad de elección, luego no hay juego democrático. Y ésta es la situación actual. El ejemplo clarísimo lo tenemos en la privatización de la televisión. No hemos ganado ni en variedad ni en calidad, por el contrario, todas las cadenas se han uniformado emitiendo los mismos programas con diferentes nombres. Programas que, por lo demás, se dirigen a las pasiones humanas, en la mayoría de los casos bajas pasiones, en lugar de al intelecto. Los programadores no se rigen por el interés de la educación e información del ciudadano; sino que sus intereses son estrictamente los del mercado. Este es el fenómeno, ni más ni menos, de la guerra de audiencias. La calidad disminuye a la par que aumenta el peligro de lo que se enseña. Esto es un ejemplo claro de lo que la mano del mercado hace con la educación: uniformar y alimentar las bajas pasiones. Por ello mantengo que es un instrumento de la

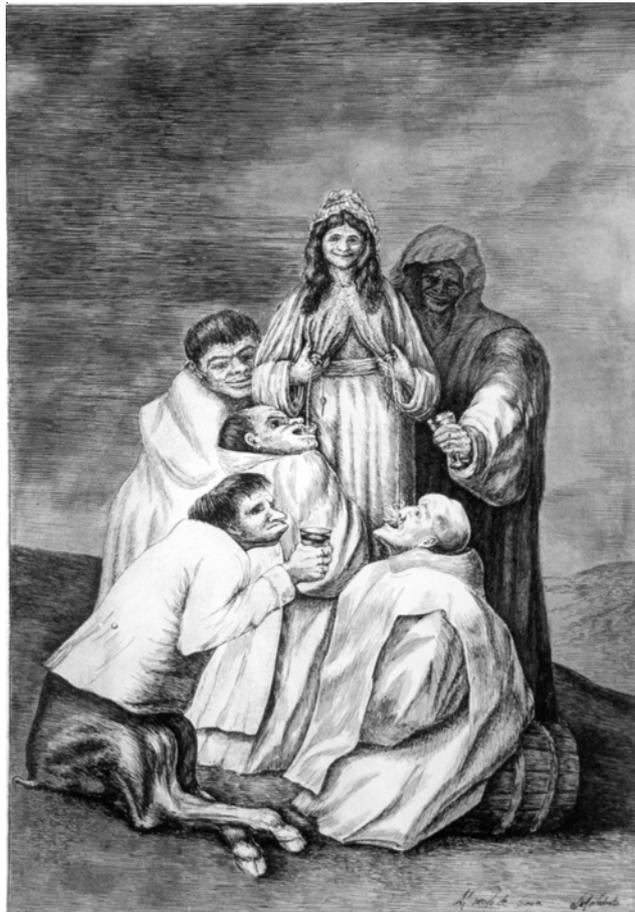
pseudodemocracia. La televisión, sobre todo en su periodo de privatización, se nos ofrece como un instrumento democratizador, cuando en realidad es un instrumento alienante que alimenta nuestra comodidad y pereza. No hay democracia en la oferta televisiva, hay más de lo mismo por todos lados.

En cuanto a la censura encubierta tenemos que señalar que simplemente opera desde la misma programación. Los programas de interés cultural y educativo o las películas de calidad, con un fuerte contenido educativo, formativo y crítico, se emiten en horarios de baja audiencia, cuando se emiten. Esta situación nos lleva a un desconocimiento cada vez más generalizado de distintas realidades por parte del público general. Como decíamos antes, aquello de lo que no se informa no existe.

En cuanto a la información que se nos ofrece de lo que ocurre en el mundo es, a la par, terriblemente pobre y, peligrosamente sesgada. Tomemos como botón de muestra sólo un caso. La información que se nos ofreció inmediatamente después y posteriormente a los atentados de las torres gemelas de Nueva York. Durante más de once horas seguidas, la CNN y, prácticamente todas las televisiones del mundo, que emitían las mismas imágenes que la gran cadena, nos mostraron, una y otra vez, los atentados, sin aportar ninguna reflexión sobre el acontecimiento. Pocas palabras, y las mismas imágenes repitiéndose durante horas interminables hasta el hastío. Posteriormente, la información jugó con los testimonios personales, cargados de sensacionalismo, de los afectados, sin ofrecer ninguna reflexión seria sobre la situación mundial e histórica que precedió al atentado y que pudiese ofrecer una visión crítica de los mismos. Las televisiones de todo el mundo se llenaron de homenajes y rituales religiosos sobre los atentados, ofreciendo

una información dirigida a las pasiones y no a la razón. De esta manera la opinión mundial queda uniformada y el ciudadano permanecía, cómodamente instalado, en su estado de súbdito. Flaco favor a la democracia y la educación.

Popper, en su último escrito, toma muy en serio estas críticas a la televisión y lanza una propuesta en defensa de la democracia que consiste fundamentalmente en la creación de un mecanismo institucional que controle los contenidos y las programaciones televisivas. No voy a comentar aquí la propuesta de Popper; pero sí aprovecho para señalar que esta propuesta es un duro golpe para aquellos que han tomado a Popper, y su teoría de la sociedad abierta, como un adalid del neoliberalismo y el pensamiento único. Popper propone un mecanismo de control por encima del mercado y el establecimiento de las reglas de éste como las reglas de la democracia. Es necesario un control institucional, tampoco político, por encima del mercado y de políticas interesadas. La televisión, en mi opinión, como factor importante en la educación, debe jugar un papel esencial en la ilustración de los ciudadanos; pero mientras el poder hegemónico sea el del mercado, me temo que la democracia seguirá estando en un serio peligro.



Goyesco. Tinta y aguada s/ papel.

LOS OJOS DE LA INDIA

—●—
Antonio Durán

Freud decía que quien tiene proyectos siempre encuentra compañía. Tal vez pensaba en su amiga Lou Salomé atraída por sus últimos trabajos. Y es que el amor nos pone en danza y la danza trae al amor, danzamos para ser amados y el sentir del amor nos hace trenzar las más inverosímiles danzas, no nos da tregua la vida, no nos permite el reposo, danza infatigable el dios Shiva. Bajo sus auspicios realizo el viejo sueño de sumergirme en la India.

1. EL PAÍS DE LOS RAJPUTES

Delhi de madrugada, interminables calles donde se alternan coches y camiones de todas clases con carros tirados por camellos o vacas atravesadas en medio de la calzada.

Un largo recorrido sin dejar de ver gente en sus chiringuitos a los márgenes de la carretera, una escala en el palacete de Samode. Primer asalto de vendedores de recuerdos, nos rodean por todas partes, nos interceptan el paso. Es nuestro primer encuentro directo con la gente.

No tiene mucho que ver este palacio con adornos de escayola. Nuestro autobús prosigue el camino. Hay una norma elemental de tráfico en la India, no sé si estará escrita pero se cumple a rajatabla: el vehículo más pequeño se aparta siempre para el más grande, las carreteras no suelen estar señalizadas. Bueno, ante las vacas todos se apartan. La zona por la que vamos es el país de los rajputes, gente con “sangre de reyes”. Uno de ellos viene frente a nuestro autobús con su carromato tirado por un camello. Nuestro chofer, un sihg con su turbante, también hombre de casta, le lanza algunas imprecaciones pero el camellero no se inmuta, sigue en medio de la estrecha carretera. Al fin ha de apartarse el autobús si quiere seguir su camino. Sin perder la compostura, con la cabeza alta, camellero y camello siguen su marcha.

Otros largos kilómetros por maltrechas carreteras y la gran ciudad de Jaipur se nos brinda con sus palacios y su ruidosa, colorida y olorosa miseria. Es imposible imaginarse este pulular de gente por todas las calles y todos los rincones de la ciudad. Mientras unos van y vienen con sus coches, motos o bicicletas por tiendas y mercados otros, tumbados por las aceras, junto a las ruinas de los viejos palacios o templos, en las plazas y jardines, parecen como instalados en la marginalidad sin quehacer y sin higiene. Por todas partes encontramos gente a la intemperie en la miseria y sonriente, parecen como inmunes a la envidia, la codicia o la agresividad. Te atosigan pidiendo u ofreciéndote sus baratijas pero nunca ves en ellos animosidad.

Me da un poco de rubor la subida al palacio de Amber a lomo de elefante pero pronto veo que no es sólo cosa de turistas extranjeros, también los nativos disfrutan de este real privilegio. El pobre animal, espoleado con unos ganchos de hierro tras

sus orejas, sube pesado y taciturno la rampa que lleva al fuerte amurallado. Al llegar arriba un regalito, una golosina para el animal y otra para el que lo guía.

El palacio es espléndido. El agua como ornamentación y refrigeración discurre por sus jardines y salas, bajorrelieves en mármol con flores y elefantes finamente tallados y celosías con filigranas geométricas del mismo material adornan sin recargo sus zócalos y las separaciones de espacios, sus techos relumbran con incrustaciones de cristal entre mocárabes y lacerías que recuerdan nuestros palacios de la Alhambra. No es extraño que aunque éste sea un siglo posterior, data de 1592, ambos hubieran bebido de las mismas fuentes persas que hacen ese trasvase siempre fecundo de lo oriental y lo occidental. El coronamiento de sus techos le da el toque mogol con los clásicos cimborrios que asemejan los yelmos empleados por los guerreros de Tamerlán.

Como en los demás centros turísticos pulula por sus alrededores todo un enjambre de vendedores de recuerdos y baratijas, de mendigos profesionales, de transportadores de rickshaws, de bicicletas, de viejos coches y motos pitando sin cesar para adelantar, para saludar, para regañar o para lo que sea; el resultado es una fragorosa sinfonía de lo más estimulante.

Hay dos puntos obligados en toda ciudad de la India: la zona de los mercados y los templos.

El comercio es todo un arte. Cualquier tienda que se precie para empezar te invita a té o a bebidas refrescantes. Luego entras al regate. No se molestan si les ofreces la mitad de lo que te piden. Luego se va afinando hasta llegar al acuerdo. En una cooperativa de alfombras nos muestran con orgullo y siguiendo todo un rito su rico repertorio. Vemos también todo

el proceso de elaboración, desde los que hilan con antiguas ruecas hasta los tejedores agachados en sus telares urdiendo sus prodigiosas creaciones. Nos explican que cada familia tiene su modelo que aprenden de niños y fabrican desde tiempo inmemorial. Eso es conservar las tradiciones.

Al atardecer asistimos a una ceremonia en el templo de Krisna. Está en una elevación y él a su vez tiene forma de montaña tallada con primor en mármol blanco. Subimos descalzos como mandan los cánones y a pesar de la lluvia. Fluye la cordialidad cuando nos sentamos con la gente en el suelo del templo. El muchacho que está a mi lado con su novia me pregunta de dónde soy y a renglón seguido me da su tarjeta invitándome a su tienda de artesanía. Un repique melodioso de campanas, todos de pie, y empieza a descorrerse la cortina del retablo. Entre olores de incienso, movimientos de luces, caracolas y otros símbolos en manos del celebrante, aparecen Krisna y su esposa Radha abanicados por dos acólitos. Son sólo unos minutos de auténtica apoteosis. Las estatuas policromadas, de tamaño natural, se muestran serenas y sonrientes de pie sobre los lomos de un tigre. Terminan los repiques, los movimientos de luces y abanicos y los fieles se aglomeran hacia el altar; algunos dan limosnas y todos reciben un puñadito de algo así como bolitas de anís que besan y se lo llevan a la frente y luego a la boca. Una marchosa música de fondo contribuye al clima de simpatía y buen ambiente que rodea al hermoso recinto. Hay cálidas miradas de cercanía, no hay mendigos ni vendedores pero no falta a la salida el negocio religioso. En uno de los frontones del templo el guía nos hace observar unos relieves de mármol. Nos sorprenden las imágenes

de Cristo, S. Juan Bautista, S. Antonio y todo lo más significativo del santoral cristiano. Todos ellos son otros tantos avatares de Vishnú, nos explica. Una religión globalizadora donde las haya.

Andar entre la gente es la única manera de sentir el aliento profundo de este entrañable país. Tras la cena llena de especias en un restaurante local el autobús nos espera para volver al hotel. Algunos preferimos volver andando. Son las diez de la noche y aún sigue bastante movido el tráfico. Hay montones de gente durmiendo en las aceras, en los jardines o en las glorietas de las encrucijadas. Pero también los hay que esperan en las entradas de los cines. Unas vacas comen entre la basura, los conductores de rickshaw nos ofrecen insistentes sus servicios, niños pedigueños nos siguen a todas partes. Una madre con su niño renegrido desnudo entre los brazos nos intercepta el paso, nos agarra, nos lo muestra, nos lo roza por delante como talismán que atrae misericordia. Te bloqueas, te paralizas. También se encuentran grupos de jóvenes bien vestidos que palmean y cantan mientras caminan por la calle. Nos resulta un tanto extraño ver parejas de varones jóvenes o adultos que caminan cogidos de la mano.

De vuelta en el hotel nos encontramos a nuestros compañeros en la fiesta de una boda. El novio vivía en España y estaba encantado de que hubiera españoles allí.

Ya en las habitaciones brindamos con Jerez por la cercanía de las culturas y de las personas. Yo creo que toda esta gente, si bien son más pobres y miserables que los europeos, tienen mucho que enseñarnos en asunto de relaciones humanas.

2. AGRA.

Agra es una ciudad medieval que se columpia colgada de su palacio fortaleza, el Fuerte Rojo, y de su Taj Mahal. El mundo misterioso de sus mercados, sus mezquitas y templos en los que no faltan fieles, bien rezando a Alá, bien a Shiva o a Krisna, contrasta con la zona de hoteles y áreas de servicios para occidentales. Los conductores de rickshaws son la mediación entre estos dos mundos, son los expertos que te pueden conducir al centro de la verdadera vida del país. Los ojos de los niños, aún de los mendigos, tienen un soplo espiritual que les da aire de pequeños dioses. De las mujeres no puedo hablar mucho, pero envueltas en sus saris son de un porte señorial y el alma afluye toda a sus miradas.

3. KHAJURAHO

En Khajuraho el protagonista es el guía, un hindú con coleta, con aires de maharajá, oliendo a especias, sándalo y patchuli. Tras un leve saludo nos muestra con desgana al caer de la tarde el erotismo místico de sus templos. Concentrados en un amplio recinto, estos monumentos son joyas talladas en piedra como obras de orfebrería donde no queda ni un resquicio sin figura o filigrana. En los siglos X y XI, cuando nuestros abuelos construían iglesias románicas, aquí la dinastía Candella construía estos símbolos de la montaña de los mundos en que Shiva se retira a meditar y hace caer sobre su cabeza el río Ganges con todas sus bendiciones. Sólo uno de los templos parece estar en activo a juzgar por las visitas de fieles con ofrendas de flores y el santón en su interior en actitud de meditar.

Tras el paso obligado por las tiendas de artesanía y antigüedades concertadas con el guía, asistimos a un curioso espectáculo de folklore hindú. Es algo así como nuestros tablaos de flamenco para turistas pero es la forma que tenemos más a mano para entrar en contacto con este aspecto siempre importante de su rica tradición. La danzarina se contonea rítmicamente al tiempo que con graciosos gestos de sus manos, acompañados de movimientos expresivos de su cabeza y sus miradas, sugiere un mundo aéreo, encantado, por el que dulcemente te lleva sin que puedas ofrecer la menor resistencia, tal es la convicción que le pone. Luego ellos entran a escena y hacen sus acrobacias y juegos de palos en supuestas danzas guerreras. La música es salmódica y un tanto monocorde, muy agudas las voces de las mujeres. La orquesta ocupa un ángulo del escenario y está compuesta por un instrumento de cuerda bastante elemental, a modo de violín, un instrumento de fuelle que el músico acciona rítmicamente doblando la palma de su mano izquierda mientras tecléa con la derecha las pocas notas que le bastan para su música. Están además los percusionistas con pequeños timbales y diversos instrumentos parecidos a maracas. No puedo juzgar su profesionalidad pero consiguen su efecto. Es un folklore mucho más pausado que el nuestro, nuestras jotas en particular, pero con gestos más expresivos y variados, menos ritualizados. Parece como si intentaran despegarnos de todo lo terreno logrando con sus gestos, movimientos y sonidos introducirnos en el rico mundo de sus mitos y tradiciones.

Hay sin duda un alma de los pueblos que le sale a la gente por los ojos y se muestra en su música, su danza y su arte. Y estos hindúes transparentan largos siglos de naturaleza asumida en armonía, lejos de nuestra naturaleza dominada occidental.

4. BENARÉS.

Benarés o Varanasi es la ciudad sagrada por excelencia. Las cercanas ruinas de Sarnath con los restos del primitivo monasterio budista, el nuevo templo sobre el lugar en que Buda predicó el sermón de las cuatro nobles verdades, el gran árbol descendiente de aquel otro de la ciudad de Gaya bajo cuyas ramas recibió el maestro la iluminación, y finalmente la gran estupa conmemorativa de todo ello constituyen todo un marco mágico que te pone en trance de peregrino. Teresa, la más identificada con todo esto del grupo, da su limosna en el templo y un joven y simpático monje que está sentado junto al altar con otro compañero se levanta y le ata unos hilos amarillos a la muñeca. Otros compañeros del grupo y yo la imitamos y nos hace la misma operación, luego nos marca de rojo en la frente el ojo de la sabiduría. Todo sin más solemnidad y entre sonrisas preguntándonos de dónde somos y despidiéndonos con el talante más simpático del mundo. Salvo el acoso agobiante de los vendedores de baratijas, aquel entorno era un tanto idílico, incluso amenizado por la música de una fiesta en el centro budista cercano.

El contraste lo ofrecen las orillas del Gange en la zona de las abluciones y los crematorios. A través de calles llenas de gente y de basura, tras adentrarnos entre la multitud, llegamos al anochecer a los ghats o escalinatas del río en el momento en que tiene lugar la ceremonia del fuego en honor de Shiva. Cuatro sacerdotes subidos en unas tarimas junto al agua mueven lámparas encendidas con una mano y sucesivamente los símbolos del dios con la otra: el tambor, el hacha, la caracola... mientras una serie de campanas echadas al vuelo

repiquetean produciendo junto al tantan de los timbales un ambiente maravilloso. La gente se lava en el río o junta las manos y se concentra piadosamente.

Me siento en parte perturbador de aquel clima cuando pasamos entre la gente para subir a una barca que nos aleja río adentro hacia la zona de los crematorios. No me despierta apenas interés aquel fétido ambiente de sucias callejas y leña apilada que nos lleva hasta el lugar en que se consumen tres piras y en una cuarta el muerto tapado con un paño blanco espera su turno. En otra ya medio apagada un perro hurga los restos aprovechables sin que se inmuten el grupo de desarrapados que atizan el fuego y nos invitan a ver y alargan la mano pidiendo propina. Nuestro guía, un hindú ferviente, nos hace observar que sólo a los parias les está permitida esta función y que estos, ya se sabe, tratan todo sin el menor respeto. Me asomo un poco subiendo la escalinata que accede al cuadrado con barandas donde se encuentran las piras y enseguida me retiro. En la noche apenas iluminada por el fuego no puedo distinguir los miembros humanos de los leños que arden. Sólo me quedo con la imagen del perro rebañando en la pira ya extinguida. Hay en los alrededores entre la leña apilada grupos sentados por los suelos, algunos con la cabeza rapada, honor que corresponde al familiar más cercano del muerto. Se oye música en una casa cercana. Es una fiesta, nos aclara el guía, no tiene nada que ver con la ceremonia inmediata.

Volvemos a los rickshaws entre callejas llenas de leprosos que nos muestran sus muñones o sus taras y nos piden limosna, niños y niñas que piden o intentan venderte postales o figuritas de sus dioses, mujeres con niños pidiendo chapati... En rincones malolientes toscos altares con imágenes deformes del dios

elefante Ganesha, de la diosa de la destrucción y el nacimiento Durga y el linga símbolo de Siva. Hay un templo especial a este dios a la altura de los crematorios donde un santón medita y la gente hace ofrendas y se pinta de rojo la frente. Tres niños sentados en la alfombra de la entrada de una casa recitan frente a un anciano lecturas del Ramayama. Intento tomar una foto y me rechazan con un no enojados. Antes de llegar a nuestros carros-bicicletas nos cae un chaparrón imponente que hace subir por nuestras ropas el nivel de suciedad que ya arrastrábamos a lo largo de las calles. Nos refugiamos a esperar que escampe siempre acompañados de unos simpáticos chavales que nos van siguiendo con sus postales y sus bisuterías. Tienen caras despiertas e inteligentes y la sonrisa no cae nunca de sus labios. Finalmente llegan hasta nosotros los conductores de los rickshaws y nos sacan entre los charcos y la marabunda de gente hasta el lugar donde había quedado nuestro autobús. Llegamos al hotel empapados no sólo de agua y basura sino de aquel chaparrón de impresiones superpuestas que se habían quedado adheridas a las partes sensibles de nuestra alma.

5. LOS OJOS DE LA INDIA.

Me he asomado a tus ojos
como náufrago en sombras
absorto ante la luz de tu mirada.
Y han subido mis sueños
por la risa agridulce
que acaricia tu cara
Se han soltado mis pies
bajo el son de tu música

y han danzado tu danza.
Mas no llego al misterio
que ocultas bajo el velo
de tu calma.
Te he arrojado como piedra mi palabra
y sentado espero el eco
al borde de tu alma.

Esta gente tiene en los ojos una intensidad peculiar. Es como si miraran desde una mayor profundidad que el común de la gente, como si llevaran en el fondo de su estructura cromosómica todas las marcas de su antiquísima cultura con sus complejísimos juegos de representaciones, con sus acumuladas tradiciones, con sus mitos, sus ritos, sus leyendas; como si su carne estuviera perfectamente moldeada por la magia de los sueños, por el misterio de las representaciones, como si se movieran en ese plano lejano que crean las simbolizaciones del lenguaje. Me apasiona ese ir y venir de lo mental a lo físico, por decirlo de alguna manera, y de lo físico que vuelve a apuntar a ese más allá de la naturaleza aérea o si se quiere espiritual. ¿Por qué hay cuerpos que hablan, que dicen con su sola presencia, que apuntan hacia el mundo mágico de los sueños? La bailarina que danza en Kajuraho es buen ejemplo de esa creación mágica por medio del canto y los gestos de un mundo que nos embelesa y juega con nuestros imprecisos deseos llevándolos de acá para allá por el complejo ámbito de lo que sentimos bello. Hay sensualidad en los movimientos del torso y las caderas y hay unos gestos de brazos, sonrisas y miradas que te van llevando sin sentir al estado armonioso de una conjunción lograda.

Es cierto que a veces también se vuelven opacas las representaciones, este ritmo de la indicación a lo indicado se corta, las palabras también son trampas – dice Octavio Paz. Cuánta gente atrapada en las simbolizaciones. Las representaciones forman costra y dejan de apuntar a sus objetivos, son los fanatismos, dogmatismos y todo tipo de prejuicio que no admite contraprueba, es el embrutecimiento que nos vuelve insensibles a todo lo que está más allá de nuestra piel, es el bloqueo de esas corrientes que nos atraviesan y hacen posible ese acorde de que hablan los poetas entre el tiempo de los hombres y el tiempo de los dioses.

¿No aprenderemos nunca a dejar que la energía corra libremente a través de nuestras chacras sin pretender retener ni el tiempo ni las cosas, no seremos capaces de superar la pereza de los prejuicios y acoger las tradiciones propias y ajenas contrastando con nuestras mejores aspiraciones sus propuestas?

Es el fluir del pensar a la acción, de la acción al pensar
quien deja las marcas que embellecen la carne,
quien moldea los cuerpos que transmiten mensajes,
quien llena los ojos que te miran radiantes
con su carga de historia, su impregnado saber.
Ironías del destino
somos sólo camino.

PENSAR EL SER Y EL «NO» DEL SER DESDE LA INTELIGENCIA-SENTIENTE

Víctor Manuel Tirado San Juan

Occidente despierta a la filosofía arrebatado, impresionado, conmovido y dominado por la imponente aprehensión del Ser. Gran parte de la filosofía metafísica de los S. XIX y XX se ha mostrado añorante de esta soberbia primera aprehensión del Ser -del sentido del Ser-. Sentir el Ser, captar el Ser, comprender el Ser, algo aparentemente tan rudimentario, tan elemental y primario -tan obvio¹ -, y sobre todo, tan propiamente humano, no es, empero, según parece, nada que esté a priori garantizado. De creer a Heidegger más bien parece haber acontecido lo contrario: la progresiva complejización de la ‘razón’ humana, el desarrollo ulterior del pensamiento -tanto en el medioevo cristiano como en la modernidad ilustrada y tecnológica- no han hecho sino oscurecer, velar, ocultar esa experiencia primigenia y esencialmente humana de lo fundamental: el Ser².

¹ M. Heidegger, *Sein und Zeit*, Max Niemeyer, Tübingen, 1986; *Einleitung*, p. 2 y ss.

² Husserl, *Erste Philosophie; zweiter Teil: Theorie der phänomenologischen Reduktion; 1. und 2. Abschnitte*. *Husserliana Bd. VIII*; Martinus Nijhoff, Den Haag, 1957.

Ello habría conllevado una desradicación primordial del hombre, una vida inauténtica, una existencia bajo mínimos perdida en la multiplicidad óptica de lo mundano, una civilización que habría perdido su originario sesgo metafísico. Parece como si aquella primera experiencia del Ser, que los primeros espíritus pensantes griegos tuvieron el privilegio de haber vivido, no fuera ya repetible. Aquel primer despertar al Ser gozaría del mismo candor, de la misma fuerza y autenticidad de que gozan todas las experiencias «principiantes» (arcónticas): como la experiencia que principia el amor o la mayoría de edad del adolescente... Algo que queda 'retenido' como un tesoro muy preciado, pero ya inaccesible, en el gran baúl de la memoria.

Esta moira o ananké que se impone y dicta al hombre sus momentos lúcidos, sus momentos auténticos, y también sus momentos oscuros e inauténticos, justificaría ese 'sentimiento trágico', ese halo de pesimismo que envuelve a cierta humanidad europea postmoderna. El narrador comenzaría quizá así:

«Érase una vez, hace muchos, muchos años que unos hombres osados de los pueblos helénicos verdaderamente sintieron y captaron el Ser. Mas, después, se hizo la oscuridad, los hombres dejaron de ser verdaderos teóricos, auténticos metafísicos. La diafanidad del Ser, a fuerza de tal, se hizo de nuevo imperceptible; la humanidad no fue ya capaz de ponerse en actitud teórica. Europa fue nuevamente raptada por la inmediatez de los intereses prácticos, se enfrascó en tremendas -y «muy útiles»- construcciones lógicas y científicas, quedó enredada en 'lo óptico' de la realidad, perdió en gran medida su dimensión transcendental. Pero he aquí que el destino, el hado, ha vuelto a elegirnos, de nuevo nos concede la dicha de las experiencias fuertes, de la retorsión clarividente que muestra lo diáfano

mismo, lo que hace que haya: el Ser. La gracia del Ser ha vuelto a derramarse sobre nosotros...»

Mas la esencia del hado no es tan ruin que nos hurte en su decurso de manera inapelable la posibilidad de la metafísica. La experiencia metafísica es siempre -y el destino no puede evitarlo- una posibilidad que el hombre puede apropiarse; más aún es una posibilidad permanentemente pro-puesta al hombre. ¿Qué sentido cobra esta experiencia hoy para nosotros?

Qué sea el Ser, o qué nos es dado a nosotros -hombres- aprehender -y por consiguiente decir- del Ser -y de su contra'sentido' el No-ser-; y lo que es también, sin duda, de mucho interés para nosotros, qué papel desempeña el Ser -la experiencia del Ser- y la Nada -la 'experiencia' de la Nada en nuestras vidas, es probablemente la cuestión crucial a que ha de enfrentarse toda metafísica. Yo voy a tratar de abordarla guiado por el afrontamiento que hace el pensador español X. Zubiri de ella, afrontamiento que podríamos caracterizar como el de la perspectiva de la inteligencia sentiente o de la realidad sentida.

El famoso fragmento de Parménides que citábamos al comienzo plantea la cuestión en toda su crudeza.

1.- La 'ciencia', en su sentido más amplio, sólo tiene una vía posible: el Ser. La ciencia busca el conocimiento, la verdad; y sólo el Ser es susceptible de verdad.

2.- La otra vía es sólo una pura apariencia, una pretendida posibilidad, que de hecho no lo es en cuanto que tal (por ello dice, quizá, Parménides, que es «impracticable»), pues la Nada, el No del Ser, si es verdaderamente su no, no es, y no puede, consiguientemente, ofrecer posibilidad ninguna (sólo lo que es en algún sentido ofrece posibilidades para la vida humana.

No puede haber ciencia de la Nada, pues lo que en sentido absoluto no es, tampoco es susceptible de verdad. Parménides va más allá incluso: lo que en verdad es nada no puede ser ni expresado, ni pensado, pues, a la postre, el pensar es lo mismo que el Ser.

Naturalmente que el estupor nos invade inmediatamente, pues ¿no estamos ya de hecho hablando del contra-ser e incluso pensándolo? La proposición: «la nada no es susceptible de verdad alguna» pretende ser ella misma verdadera; o incluso la descripción definida: «lo que no es nada» también la usamos como teniendo una significación y, aparentemente, pues, un referente. Ello hace palpable que de la nada pueden afirmarse verdades, y que, por consiguiente, es de algún modo pensable. Tendremos, pues, que admitir con Aristóteles, que el Ser, la Nada, la Verdad y el Pensar, son expresiones que no se dicen unívocamente, sino análogamente. ¡He aquí el problema! El conocido texto de Platón, que también hemos citado al comienzo, no hace sino apuntar a esta pluralidad de sentidos del Ser. En un sentido del Ser -el sentido fuerte-, el Ser es el correlato inmediato de la verdad; por ello, entre la verdad absoluta -el saber absoluto- y el Ser hay al menos una identidad extensiva. Sin embargo, Platón señala que hay un segundo sentido del Ser que pone de manifiesto una esfera ontológica intermedia entre el Ser y la nada: la de lo propiamente «opinable», el objeto de la doxa. Porque la opinión no puede ser opinión de nada sino de algo. Y puesto que las verdades meramente dóxicas no alcanzan el estatuto de plenamente científicas, su correlato ontológico no puede ser el Ser en el sentido fuerte, pero tampoco su contrario: la nada; por lo que se hace preciso considerar toda una región intermedia entre el Ser y la nada, un

ser que no alcanza nunca lo absoluto del ser, que es siempre relativamente hermoso, relativamente bueno, que si es rojo no es negro, y que por consiguiente puede dejar de serlo, que es, en definitiva, finito, y por ello mismo, cambiante y caduco: en realidad, pues, un Ser en cierto modo degradado, el propio de nuestro actual mundo sensible.

Esta solución dio lugar a una primera utilización metafísica de la metáfora de la luz, que tan cara fue a todo el neoplatonismo y a gran parte de la filosofía cristiana. El Ser en sentido fuerte es como una luminaria que va perdiendo intensidad en relación directamente proporcional a la distancia de su núcleo fontanal. Más allá del alcance de esta luz no hay nada. Y nada significa nada. Naturalmente que la metáfora de la luz, proveniente del ámbito prefilosófico de la vida ordinaria, a duras penas nos permite pensar ese orbe limítrofe de la luz, pues toda luz ilumina un espacio pre-existente que no es una nada, sino justamente eso, un espacio de oscuridad que es.

También la fenomenología de Husserl ha hecho un planteamiento del problema que presenta llamativos paralelismos con el enfoque platónico. La verdadera ciencia (como la dialéctica platónica que encumbra al alma desde el reino de las sombras hasta la intuición de lo que verdaderamente es: hasta el Ser) es algo que hay que ganar penosamente desde esa vida originaria pre-científica (*Lebenswelt*) en que se mueve la actitud natural del hombre ingenuo³. El *homo philosophans* debe apropiarse por un acto de pura libertad la nueva actitud filosófica; una actitud que hace epojé de toda creencia y busca evidencias absolutas sobre las que edificar una vida teórica fundada en la

³ Zubiri, *Sobre la Esencia*, Madrid, 1985, Alianza Editorial & Sociedad de Estudios y Publicaciones: "La trascendentalidad en la filosofía moderna y en la filosofía clásica", pp. 373-382.

verdad. Ese suelo absoluto de ser, indemne a toda duda, cree Husserl encontrarlo en el flujo de la vida de la conciencia transcendentalmente reducida. Lo que ocurre es que aquí ya no se trata tanto de abandonar un mundo corpóreo ontológicamente semidegradado, como una vida responsablemente inauténtica carente de radicalidad; en un sentido, pues, muy socrático.

El planteamiento fenomenológico sitúa el problema del Ser en un horizonte mucho más adecuado para poder resolver, quizá, sus aporías. El Ser es el correlato de las vivencias fundamentales y fundacionales de la vida de la conciencia: las vivencias que dan el Ser en pura presencia (*leibhaftig*). Sobre su base el Ser originario podrá experimentar múltiples variaciones de sentido o modificaciones, como rendimiento de la actividad intencional constituyente de la conciencia. Desde esta perspectiva, ‘el No del ser’, por ejemplo, será un rendimiento de la actividad subjetiva intencional, que modifica la vivencia perceptiva base con el índice del juicio negativo. Lo interesante es que, una vez que la metafísica ha dado el giro moderno hacia la subjetividad, la ontología se aclara desde la vida subjetiva, y ésta toma la forma de una arquitectónica jerárquica de la experiencia, donde las diversas esferas ontológicas pueden encontrar su sentido pertinente -siempre un sentido de raíz antropológica⁴-. En última instancia la ontología queda subordinada a una fenomenología de la vida, la cual pasa a ser, como tan nítidamente lo dirá Ortega: la realidad radical⁵.

⁴ Por ejemplo, actualmente, Michel Henry.

⁵ Cf. Zubiri, *Las fuentes eapirituales de la angustia y la esperanza; apendice a Sobre el sentimiento y la volición*, Alianza Editorial & Sociedad de Estudios y Publicaciones, Madrid, 1992, PP. 393-405.

De hecho, creemos que más que un olvido del Ser, lo que con la modernidad se produce es un intento de buscar el Ser en otra dirección; lo trans-óntico se busca ahora, no ‘más allá’ (μετά+ac.) de los entes mundanos, sino ‘más acá’: en la vida noético-noemática subjetiva. Y es que, efectivamente, el problema del Ser y la Nada es susceptible de un afrontamiento puramente ontológico, pero también lo es de uno antropológico -aunque igualmente transcendental-. Sólo partiendo de este último respecto es posible comprender las reflexiones que la filosofía del S. XX ha hecho sobre la cuestión. Aclarar el sentido del Ser sólo sería posible mediante una analítica existencial del hombre: ese peculiar ente que abre el horizonte del Ser, que comprende el Ser (hermenéutica). Mas si el No-ser no puede ontológicamente ser, es, sin embargo, un factum, un puro dato descriptivo, que juega algún papel -que tiene algún sentido- en la vida humana, aunque sea como una aparente posibilidad que el hombre a veces vislumbra y que entenebrece su vida: una especie de oscuro barrunto del desfondamiento del Ser o del No del Ser, de la negatividad. Barrunto que origina un peculiar ‘temple del ánimo’, tan caro a muchos intelectuales de nuestra época. La Nada sería aquí no sólo algo expresable -y en tal medida pensable-, sino, sobre todo, algo sentido que tiñe algunos momentos de nuestras vidas de angustia, congoja, náusea, hastío...

El ‘realismo transcendental’ o la ‘teoría’ de la ‘inteligencia sentiente’ es una re-edición de la experiencia metafísica que quiere dar cuenta al mismo tiempo tanto de la orientación ontologista de la filosofía antigua como de la antropológica moderna. Por ello es una filosofía de la postmodernidad que, empero, rechaza uno de los postulados básicos de esta co-

riente del pensamiento contemporánea: no se quiere una filosofía postmetafísica, sino que, muy al contrario, aun asumiendo el fin de la modernidad, considera que la filosofía es esencialmente metafísica.

Para Zubiri la esencia del hombre es la inteligencia sentiente. Que la inteligencia es sentiente quiere decir que es medular y originariamente impresiva y no conceptual o concipiente (lógica), que sus contenidos tienen una génesis ajena a ella -son alteridades-, que se la imponen y la afectan. Este carácter impresivo no es puro sentir estímulo, como en el caso de los animales, porque los contenidos que se actualizan en el acto intelectual, lo hacen en la formalidad de realidad -y no en la estímulo-. Los contenidos que se actualizan en el acto intelectual lo hacen como reales, i.e., como siendo en propio -prior- lo que son. Es decir, aunque la realidad es realidad sentida (realidad en la aprehensión), por su propia estructura descriptiva se muestra como no siendo mera realidad-sentido (mera realidad noemática, rendimiento de la actividad noética -intencional- del acto intelectual; o mero desvelamiento del ser como modo de ser del Dasein); sino que es física realidad que está constituyendo desde sí misma la propia realidad del acto. Se manifiesta, pues, como una presencia en la conciencia, como un poder ajeno a ella pero en ella, como algo que 'verdadea' en la inteligencia. La subjetividad no es, pues, origen genético de lo real, sino ámbito donde lo real se actualiza, esto es, se hace verdad: es la verdad real. Así, pues, ontológicamente la inteligencia humana tiene un carácter ulterior, constituido; por mucho que ella tenga la asombrosa virtualidad de poner las condiciones para que lo real -la realidad misma- se actualice como lo que ya es, como real.

Pueden Vds. comprender, que desde este punto de vista, el ‘concepto’ metafísico primordial no es ni siquiera el del Ser, sino el de ‘la’ Realidad; y que, además, la realidad no es definible al margen de la inteligencia sentiente (lo cual no quiere decir en modo alguno que sea un rendimiento de ella, sino que es justamente al contrario): realidad es ‘formalidad’ del ‘de-suyo’, i.e., el peculiar modo de quedar el contenido en el acto intelectual como poseyendo en propio, de suyo sus características (el calor es ‘de suyo’ -por sí mismo- caliente, aunque, además, me caliente).

La inteligencia se constituye, pues, ‘desde’ las cosas, ‘desde’ la realidad; y por ello el hombre nace a sí mismo -a su vida consciente- inexorablemente instaurado en ‘la’ realidad. Toda su vida -el decurso ulterior de su inteligencia- será, pues, un moverse en esta primaria e inexorable formalidad: la formalidad de realidad. Las ficciones, los miedos, las construcciones ideales, y en general cualquier construcción de sentido será el resultado del movimiento de la inteligencia en ‘la’ realidad.

Así, pues, el germinar de la inteligencia, la situación originaria y primordial, que es principio -en el sentido griego de arkhé- de su posterior dinamismo, es una apertura a lo otro real -incluido el cuerpo propio como la alteridad real más íntima-, a la vez que es apertura a su propia realidad (hecho este que funda el carácter personal del hombre, es decir, su naturaleza consciente y libre -‘suelta de’ los dinamismos automáticos y necesarios de lo estrictamente natural-). Pero, insisto en que esta apertura no es el rendimiento de un acto espontáneo de la inteligencia, sino algo que brota en mi intimidad como confluencia de dos realidades previas que se manifiestan en el acto en sus dos polos constitutivos: lo real que queda y su quedar intelectual mismo.

Por ello los actos intelectivos son no-independientes de lo real que ellos inteligen, sin que esto signifique quedar presos en las redes del idealismo. Esto ilustra lo que Parménides y Platón nos decían: el pensar y el Ser -en nuestro caso la realidad- son uno y lo mismo (siempre que por ‘pensamiento’ entendamos esta actualidad primaria y primordial de lo real en la inteligencia, i.e., el acto más originario suyo: la aprehensión primordial de realidad).

De hecho la inteligencia, en este su acto primordial, no puede nunca ‘tocar’ la Nada. La inteligencia en su radicalidad siempre está en Verdad -en realidad-, y no puede no estarlo: o está actualizando realidad o no está en absoluto. La verdad real no tiene su correlativa No-verdad (Unwahrheit). O hay actualidad, y entonces hay verdad -y, consiguientemente, realidad-, o no la hay, y entonces lo que no hay es ‘luz de la realidad’, y lo que entonces quedaría sería ‘realidad a oscuras’ (lo que no equivale a ‘carencia de realidad’). Además, este ‘no haber’ sólo puede ser «dicho» y nunca experimentado o inteligido impresivamente, i.e., originariamente; es decir, con esta proposición negativa la inteligencia no hace sino postular su propia condición ontológica de realidad finita y contingente, esto es, apunta a -postula- cual sería la situación de no haber ninguna inteligencia (ninguna inteligencia finita como la nuestra, lo cual quiere decir, ‘recibida’, no auto-instaurada en la realidad, sino instaurada por algo otro: lo que hace que haya).

Así, pues, no debemos caer en la trampa del lenguaje, pues la negatividad de la inteligencia lógica no se corresponde con este No de la Realidad en el estrato originario de la inteligencia. En este sentido primordial, la negación de la realidad es la negación de la verdad real, esto es, la negación de nuestra

propia realidad humana; y esta negación sólo puede sustentarse en la experiencia de nuestra limitación, y con ella, de la posibilidad de la muerte. Pero sólo de la posibilidad, pues que el hombre es un ser para la muerte, no es, en mi opinión, una evidencia originaria sino una creencia que se afianza con enorme fuerza en el curso progresivo de la vida, esto es, una certeza adquirida. Lo que sí es originario, porque arranca del sentido mismo de la pasividad de la aprehensión primordial -del prius-, es que mi realidad es recibida, no autofundada. De este modo, el temple de ánimo originario no es el de la angustia, el hastío, etc.⁶, sino el de la inquietud: pues lo que es cierto es que no está en mis manos ser o dejar de ser real, mi realidad no pende de mí, sino que está ab initio religada a 'la' Realidad que enigmáticamente me está constituyendo. La inquietud no es el temple de ánimo que surge por barruntar yo la Nada absoluta, algo así como una negatividad ingénita consustancial al Ser (como parecen haberlo pensado de uno u otro modo Hegel, Nietzsche, Sartre...); sino que surge más bien de la aprehensión de la fragilidad ontológica de lo real, y, particularmente, de nuestra propia fragilidad, siendo como somos luminarias donde todo lo real se hace verdad. En definitiva, no se trata de ninguna especie de intuición de la Nada en ningún sentido: ni intelectual, ni sentimental, porque ello es imposible; sino de la aprehensión de la diferencia ontológica: que nada real mundano agota en sí 'la' realidad, que 'la' realidad es un poder que desborda cualquier contenido -con lo que la propia realidad de los contenidos permanece enigmática-.

⁶ *En cambio el espacio geométrico es una cosa sentido, es una irrealidad matemática constricta por el logos sentiente. Mas las irrealidades, conceptuales o ficticias, son irrealidades en la realidad, y por ello tienen su peculiar estructura y son susceptibles de ciencia.*

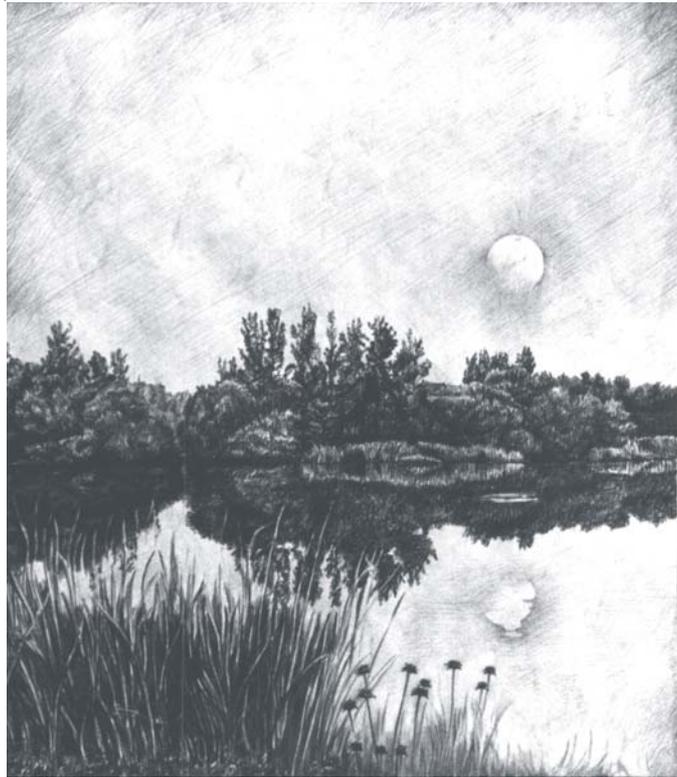
Hemos dicho, pues, que esta originaria nihilidad no es tal, sino mera precariedad réica (de la res, de la cosa). Y hemos dicho que esta precariedad réica se asocia originariamente a la ‘posibilidad’ de la muerte. Pero ‘posibilidad’ es siempre posibilidad para la vida. La vida humana consiste en la conformación de nuestro Yo mediante la apropiación de las posibilidades que la realidad en la que estamos nos va ofreciendo. El hombre es un ex- sistente, porque está en la realidad ‘frente a’ las cosas reales; por ello es un hyperkeímenon y no un hipokeímenon por encima de su propia realidad y la de las cosas, y por ello su ser está por hacer: él tiene que conformar su ser, esa es su constitutiva e inexorable libertad. Pero esta libertad no se ejerce desde la nada, sino desde la propia realidad y en la realidad. La propia realidad determina ‘tendencias’ y sentimientos; es decir, las cosas reales no sólo se presentan al hombre como tales realidades, sino que, por ello mismo le conmueven, le afectan sentimentalmente, y en tal medida le proponen posibilidades diversas de conformación de la propia vida. Justamente a esta re-actualización que las cosas reales cobran en el proyecto vital humano llama Zubiri el sentido que las cosas reales adquieren en la vida humana: la cosa-sentido. Esto quiere decir que la cosa-sentido se apoya en la cosa-real, y que, consiguientemente, la filosofía es metafísica (investigación primera sobre ‘la’ realidad y lo real) antes que hermenéutica (dilucidación del sentido de la realidad para el hombre). Más aún, la proyectividad de la vida humana es la que, apoyándose en la apertura misma de lo real impresivamente inteligido, da origen al despliegue de la inteligencia en logos y en razón. La afirmación supone ya una ruptura de la compacidad originaria de la realidad impresivamente aprehendida, esto es, una

retracción libre de la inteligencia en 'la' realidad dada. Esta retracción constituye ya de uno u otro modo un desligamiento de la estructura primera de lo real, y por ello la constitución de un cierto ámbito irreal, (ya sea perceptual, ficticio o conceptual), desde el que después la inteligencia revertirá a la realidad misma en su articulación originaria en la afirmación. Aquí, pues, ya sí que hay un desdoblamiento entre la realidad primordial y la irrealidad constituida por la inteligencia, hay, pues dualidad y, consiguientemente, posibilidad del error: la falsedad de la afirmación. Lo importante para nosotros es que la única nada que juega un papel en la vida humana es por ello mismo cosa-sentido y no cosa-realidad: la nada es el sentido que nuestra precariedad ontológica cobra en el contexto de nuestra vida.

Según Zubiri, uno de los errores fundamentales que ha arrastrado el pensamiento occidental ha sido, justamente, el de la logificación de la inteligencia, es decir, el no haberse percatado de que la inteligencia es esencial y originariamente impresiva y pre-lógica, que el logos, y, consiguientemente, todo concepto, es ya el rendimiento de una cierta construcción ulterior de la inteligencia sobre la base de un cierto abandono y desconstrucción de la realidad primordialmente aprehendida. Por ello, muchas filosofías se han situado inconscientemente sobre las construcciones lógicas atribuyéndoselas, empero, a la realidad originaria (la realidad sensu estricto) Así, por ejemplo, la escolástica -pero también en gran medida Aristóteles, y desde luego Platón- parten del 'concepto' del Ser como el más originario, primigenio y fundamental; y es un ser en gran medida copulativo. El Ser es el primer transcendental, porque de todo se dice que 'es'. Así, la metafísica será la ciencia del ser y de sus múltiples sentidos: el ser real (extra-animan), el ser irreal

(ens rationis), el ser percibido, el ser concebido, el ser puesto o constituido, el ser desvelado... Pero, ¿no será al revés? ¿no consistirá el hombre en simple apertura a 'la' realidad? En tal caso, el orden transcendental estará constituido por 'la' realidad como el transcendental primero y primordial; por la diferencia ontológica que hace de cada cosa tal cosa real y no otra (la esencia de las cosas); y, puesto que 'la' realidad es enigmáticamente una y la misma en cada cosa real desbordándola, siendo más en cada una de ellas -pues ninguna cosa mundana agota la realidad-, por el mundo: todas las cosas son constitutivamente respectivas, mundanales; están reicamente comunicadas entre sí, 'la' inespecífica realidad las comunica. Vistas así las cosas, el Ser, aun siendo transcendental, no es lo primario en el orden transcendental, sino ulterior y fundado: el Ser de las cosas es la actualidad que ellas cobran el mundo por ser reales. Por ello diferencia claramente el lenguaje usual entre el «generarse o brotar las cosas reales en la realidad», y el «venir al mundo o llegar a ser», en referencia al caso peculiar de los seres humanos: «dar a luz». Una «viene a la luz» cuando nace, porque primeramente ha cobrado realidad. Las cosas, por ser reales, abren desde sí mismas al mundo. Del mismo modo que una luminaria abre un campo de luminosidad en el que ella misma queda albergada, siendo, empero, el campo de luz ulterior a la luminaria; del mismo modo, digo, abre la cosa real un mundo en el que ella misma cobra actualidad como lo que es; y este su ser, por consiguiente, se funda en su realidad y es ulterior a ella. Hay, pues que hablar de realidad-siendo (realitas in essendo) y no de ser-real (esse reale). Y entonces desde 'la' realidad no cabe hablar del 'No' de la realidad sino en el sentido ya explicado. Otros planteamientos de la nihilidad

vinculados al tiempo y al espacio: la nada como fin de la temporalidad y el vacío como espacio sin cosas, no han sido también sino el resultado de sustantivaciones análogas a la del logos, e igualmente ilegítimas. Como consecuencia de esta logificación de la inteligencia el idealismo sustantivó la conciencia. Otros pensadores han sustantivado el espacio (siendo que la espacialidad es una propiedad inseparable de, al menos, algunas cosas reales⁷), o el tiempo (siendo que es un modo del ser: el antes, el ahora y el después de las cosas en el mundo). Evitado este error primordial de la logificación de la inteligencia sólo nos queda la realidad primordial en su doble dimensión de realidad enigmática y poderosa y de realidad esenciada en tal o cual cosa caduca. Ya hemos planteado el problema de la caducidad de lo real y de su sentido para el hombre. En cuanto a 'la' realidad, ¿puede plantearse un problema paralelo? ¿Es también precaria 'la' realidad misma? ¿Podría haber 'la' Nada en vez de 'la' Realidad? ¿Y de dónde, entonces, habría surgido 'la' realidad que de hecho está? La argumentación parmenídea y su prolongación, la tercera vía tomista, nos parecen dar la respuesta adecuada a estas preguntas.



La luna por la tarde. Lápiz s/ papel.
Propiedad particular.

\ \$ 8 @ H



**JOSÉ ANTONIO MERINO
Y FRANCISCO MARTINEZ FRESNEDA,
Manual de Filosofía
franciscana, BAC, Madrid,
2004, XXXIII+332pp.**

Manuel Lázaro Pulido

Hace unos diez años José Antonio Merino, catedrático de Filosofía Medieval en el Pontificio Ateneo Antonianum en Roma, escribía una obra recapitulativa de la historia de la filosofía de la escuela franciscana en la misma editorial que el Manual que presentamos ahora: *Historia de la filosofía franciscana* (BAC, Madrid, 1993). Esta obra de historia de la filosofía abrió el camino para realizar una síntesis a nivel general de la visión que la escuela franciscana tiene sobre las diversas temáticas de su pensamiento teológico y filosófico. Bajo el impulso de la Curia General de los Franciscanos Menores de Roma y el Instituto Teológico Franciscano de Murcia ha visto a la luz esta obra, que junto al *Manual de Teología franciscana* (BAC, Madrid, 2003) suponen un primer esfuerzo de síntesis y sistematización de la Escuela franciscana. Como se indica en la presentación,

«Estos dos manuales son los primogénitos en su género, hasta el presente únicos en cualquier lengua, y, por lo tanto, hacen y crean historia. No era nada fácil el abordar estos volúmenes por las dificultades y límites que ello conlleva y significa. Pero era necesario afrontar este trabajo y presentar un notable servicio cultural al público con la conciencia de que esto es simplemente un punto de partida un estímulo para seguir mejorando lo que ahora se presenta. Todos los comienzos tienen audacias, límites y estímulos, porque abren un camino para seguir avanzando» (XIV).

Con un lenguaje relativamente sencillo para que sea abordado por un estudiante de filosofía o teología, pero sin desdeñar la profundidad, esta obra trata los diversos temas de la filosofía desde un punto de vista sincrónico y diacrónico: se exponen las temáticas a partir de la luz de los grandes maestros franciscanos. Cada capítulo se inicia con una breve y suficiente bibliografía.

El libro consta de siete capítulos, cada uno de los cuales trata los diversos problemas filosóficos seleccionados. Precedidos en paginación romana aparece una «Presentación» de la obra (XI-XII), una «Introducción» (XIII-XXV a cargo de J. A. Merino), una «Biobibliografía de los principales maestros franciscanos» (XXVII-XXX), así como las «Siglas y abreviaturas» utilizadas (XXXI-XXXII) y una presentación de los «Autores» que colaboran en la realización de los diversos capítulos (XXXIII).

El capítulo I (3-37), dedicado a la «Lógica» está redactado por Alejandro Ghisalberti, catedrático de Filosofía Medieval en la Universidad Católica del Sagrado Corazón de Milán, uno de los autores que más y mejor conocen a Ockham. Esta deuda intelectual se deja ver en el capítulo en el que también aparecen de modo significativo R. Bacon, S. Buenaventura y D. Escoto.

Se hecha de menos una referencia más explícita a R. Llull y a R. Grosseteste y en la bibliografía también alguna que otra obra, en especial el magnífico estudio sobre los universales de Alain de Libera (*La querelle des universaux. De Platon á la fin du Moyen Age*, París, Éd. du Seuil, 1996).

El siguiente capítulo aborda la «Teoría del conocimiento» (39-90). Lo hace de la mano de otro medievalista en este caso portugués, Manuel Barbosa da Costa -profesor de la Universidad Católica de Lisboa-. Aunque el autor se fija en los grandes maestros (S. Buenaventura, Escoto y Ockham), se aborda con acierto las temáticas fundamentales de la escuela franciscana (42-47): las distintas posiciones en el problema de los universales, desde el realismo bonaventuriano a la distinción ockhamista. Y en consecuencia, desde la proximidad a la teología al distanciamiento entre filosofía y la teología. Esta diversidad muestra la posición dinámica del franciscanismo.

El tercer capítulo, escrito por el ya mencionado José Antonio Merino, trata de la «Metafísica» (91-144). Su conocimiento de la filosofía moderna (materia que impartió en la Universidad Autónoma de Madrid) se deja notar en la introducción al tema, pero se centra también, y ya vemos que esto es una tónica en todos los capítulos, en la exposición de la metafísica en los tres grandes autores. En la corta conclusión para un largo capítulo, se intenta, por primera vez, realizar una exposición de lo que la escuela franciscana realiza sobre el tema tratado y que concluye en la unidad de la ontología franciscana en la que no se opera la distinción wolffiana entre metafísica general y especial y, en la que se escapa, la crítica heideggeriana sobre la ontoteología: «La tríada relacional entre ser-pensar-querer subyace y sustenta el pensamiento fecundo de la metafísica específica de los maestros franciscanos» (144).

La «Teología Natural» es el sujeto de estudio del capítulo cuarto (145-163). En ella el profesor Vicente Muñiz (profesor de Filosofía del Lenguaje en la Facultad de Teología de San Esteban y antes de la Universidad Pontificia de Salamanca. Como reconoce el autor, se presenta la doctrina franciscana a través de los tres autores ya mencionados, fijándose de modo especial en S. Buenaventura y Escoto debido a que Ockham presenta un carácter más renacentista.

De nuevo Merino aborda con extensión un capítulo (quinto, 165-208) que le es familiar: la «Antropología». A este tema le ha dedicado con anterioridad varias obras (algunas citadas en la bibliografía). Es gratificante que se hable de otros maestros además de los tres grandes, en este caso: Alejandro de Hales y Pedro Olivi. El hecho de haber tratado de un modo sistemático la antropología filosófica con anterioridad se refleja en las conclusiones donde se subraya el carácter de persona del ser humano. Y esto sin caer en el personalismo, cosa que es de agradecer.

El capítulo sexto está consagrado a la «Cosmología» (209-248). De él se encarga otro profesor portugués, también en la Universidad Católica de Lisboa y en la Facultad de Letras de la Universidad de Lisboa. La estructura del tema cambia con respecto a los anteriores, dominados por una introducción la exposición de algunos maestros y la conclusión. Aquí, sin embargo, se realiza una exposición más sistemática de lo que es «la filosofía de la naturaleza». Domina una lectura simbólica y estética más que científica y matemática, un camino de la física a la metafísica, que aparte los problemas que pueda proporcionar en el orden epistemológico, proporciona una lectura más humana de la misma y más próxima a la preocupación ecológica.

El último y largo capítulo, el séptimo, trata una parte de la filosofía práctica: «Ética y economía» (249-327). Orlando Todisco -Catedrático de Historia de la Filosofía en la Facultad de Teología «Seraphicum» en Roma y profesor de la Universidad de Cassino- sigue la exposición sistemática del capítulo anterior. Se presenta la originalidad del pensamiento franciscano voluntarista respecto de la ética tomista, pero se utiliza demasiado un lenguaje escolástico, que si bien es necesario para exponer el pensamiento de la escuela del siglo XIII, quizás no sea el más apropiado para presentar la temática desde el siglo XXI. De igual modo se echa de menos la presencia del debate económico actual en el tema de la riqueza demasiado esencialista.

Finaliza el Manual con un eficaz índice onomástico (329-332).

En definitiva, estamos ante un buen intento de sistematización que muestra una riqueza de pensamiento, una aún fresca de ideas que la hace recomendable a todo aquel que no tenga prejuicios a la hora de leer y reflexionar la filosofía. Pero adolece de una excesiva dependencia del lenguaje de la reflexión de la Historia de la filosofía y de los grandes maestros franciscanos. Conscientes de la dificultad de sistematizar una escuela de pensamiento como la franciscana que se desenvuelve sin dogmas («En la familia franciscana no hay disciplina de escuela», XXV); sin embargo, por poner «peros» a la obra, el mundo y la cosmovisión de esta escuela no está suficientemente explotada desde una lectura actual.

ROBERT LEGROS, EL ADVENIMIENTO DE LA DEMOCRACIA,
TRAD. DE JESÚS MARÍA AYUSO DÍEZ, CAPARRÓS EDITORES,
COLECCIÓN ESPRIT, MADRID, 2003, 356 PÁGS.

Miguel A. Rodríguez

¿Qué significa que la democracia pueda dar origen a una auténtica emancipación humana?. Esta es la pregunta que anima *El advenimiento de la democracia*. Si, tal como escribía Tocqueville, en las sociedades aristocráticas “uno no ve a sus semejantes más que en los miembros de su casta”, la democracia comporta un cambio de raíz, al ser la invención colectiva de un modo de coexistencia fundado en los nuevos principios de *igualdad*, de *autonomía* y de *independencia* de los hombres en cuanto hombres. La democracia modifica el sentido en que el otro es otro, en que el semejante es semejante: en suma, en que el hombre es hombre. Ahora bien, ¿cómo se ha podido pasar de una sociedad aristocrática a una democrática? En otros términos, ¿cómo explicar una transformación tan radical de la experiencia del otro, de uno mismo y de nuestra humanidad, si, como sostiene el relativismo, es mi cultura la que piensa a través de mí cuando creo pensar por mi mismo, si es ella la que orien-

ta mis percepciones cuando creo percibir por mí mismo, si es ella la que fabrica mis deseos y moldea mis gustos? La hipótesis culturalista vendría a ser la nueva versión de la hipótesis cartesiana del genio maligno. ¿Es posible suspender su poderoso hechizo o tendremos que renunciar a la filosofía y ceder al relativismo, se pregunta Robert Legros? Precisamente, lo que la democracia tiene de liberador es que deja en suspenso las pertenencias (a una clase, un sexo, una raza, una nación, una religión, una lengua) con las que nutrimos nuestras identidades. Esta liberación es, según el autor, inseparable de la práctica fenomenológica conocida como suspensión del mundo “natural” o *epoché*, por la que son puestas entre paréntesis las obviedades del mundo cotidiano. La democracia ha de mantener vivas esa fuerza liberadora y esa lucidez vigilante para impedir que dichas pertenencias destruyan la igualdad de condiciones que la define, como sucedería, por ejemplo, “si una sociedad democrática se dejara invadir por el espíritu nacionalista, esto es, si los ciudadanos de una nación sólo vieran a sus semejantes en los miembros de su nación, renegando con ello del sentido democrático de la misma, al dejarla reducida a una «casta».

Las opciones políticas son también, por tanto, opciones filosóficas, aunque a menudo no nos percatemos de dicha implicación. En este libro, el autor contrapone, con una claridad que el lector sin duda apreciará, los rasgos esenciales de la experiencia democrática a los de la experiencia aristocrática del mundo; nos conduce pues hasta las cuestiones primeras, ésas por las que a la filosofía le corresponde interesarse, dado que, como él mismo escribe, “para comprender el sentido de la oposición entre las comprensiones aristocrática y democrática, hay que precisar que una y otra no remiten al mismo concepto

de naturaleza ni a la misma concepción del destino o de la condición humanos, ni a las mismas representaciones del más allá y de lo terrestre, de lo verdadero y de lo falso, de lo real y de lo imaginario”.

Robert LEGROS es profesor de filosofía en la Universidad de Caen, disciplina que enseña también en la Universidad libre de Bruselas. De sus publicaciones, cabe destacar *L'idée d'humanité. Introduction à la phénoménologie* (1990) y varios estudios sobre Hegel, entre ellos *Sur l'antiïudaïsme et le paganisme du jeune Hegel* (1997). *El advenimiento de la democracia* es el primer libro suyo traducido al español.

NORMAS PARA EL ENVÍO DE ORIGINALES

Con el fin de homogenizar los aspectos formales de las colaboraciones que enviéis y para facilitar el posterior trabajo de fotocomposición y maquetación de la revista por parte de la imprenta os pedimos que os ajustéis a las siguientes instrucciones:

1. Mecanografiar a dos espacios todo el trabajo: el texto (con sus citas), así como las notas. *La extensión de los artículos no debe sobrepasar las 10 (diez) páginas, de 30 líneas cada una y 70 caracteres en cada línea. Para las reseñas o comunicaciones varias la extensión será de 3 (tres) páginas como máximo.* También se aceptan ilustraciones y material gráfico, siempre que la copia (autorizada) presente la calidad suficiente como para poder reproducirla. Han de enviarse dos ejemplares en Din-A4 21 x 29,7 cm). Entregar los originales escritos a ordenador (Word 6 para Windows o superior), bien en soporte informático (Diskette, CD'Rom, Disco DVD), bien mandando el archivo por e-mail a nuestra cuenta de correo electrónico. En cualquier caso se han de hacer constar los siguientes datos: autor y nombre del archivo.

2. Dejar una sangría al comienzo de cada párrafo.

3. Escribir en *cursiva* los títulos de libros (incluyendo antologías y correcciones), revistas y periódicos.

4. Colocar entre comillas del tipo «. .» los títulos de artículos y ensayos: es decir el título de cualquier texto no publicado originalmente en forma de libro.

5. Emplear números arábigos sobreescritos para indicar las notas automáticas que se colocarán a pie de página. En las citas colocar los signos de puntuación (comas, puntos, etc.) detrás de las comillas y de los números sobreescritos.

6. Los libros, notas o referencias bibliográficas se ajustarán al siguiente modelo:

MARINA, J.A. *Elogio y refutación del ingenio*. Anagrama, Barcelona, 1992.

Los artículos de revistas se citarán así:

LÓPEZ SÁNCHEZ, J., «Aspectos fundamentales de la educación de la sensibilidad», en *Paideia*, 23 (1993), Pp. 353-371.

7. Indicar la titulación y el lugar de trabajo junto al nombre si se quiere que aparezcan.

El Consejo de Redacción será el encargado del análisis, valoración y selección de los trabajos. Su publicación podrá demorarse en función del material disponible, por lo que rogamos se remitan con tiempo. Cuando se programen números monográficos serán anunciados previamente y, en este caso, tendrán prioridad los materiales remitidos sobre el tema propuesto.

Enviar las colaboraciones al

Consejo de Redacción de la revista

Paradoxa

Asociación de Filósofos Extremeños (AFEx)

Aptdo. 979, 10080 CACERES

**Casa de Cultura de Malpartida de Cáceres.
10910 CÁCERES**

Dirección de correo electrónico

(e-mail): afex-pdoxa@terra.es

BOLETÍN DE INSCRIPCIÓN COMO SOCIO

ASOCIACIÓN DE FILÓSOFOS EXTREMEÑOS

Nombre: Apellidos:
D.N.I. n.º:
Domicilio:
Localidad: Provincia: C. P.:
Teléfono: Fax:
Correo Electrónico:
Profesión:
Centro de Trabajo:

CÓDIGO CUENTA CLIENTE (C.C.C.)

ENTIDAD	OFICINA	D.C.	NÚMERO DE CUENTA
<input type="text"/>	<input type="text"/>	<input type="text"/>	<input type="text"/>

Banco o Caja de Ahorros:
Dirección del Banco:
C. P.: Poblacion:
Titular:
N.I.F.:

Cuota anual socio y suscriptor: SOCIO: 30,05 euros

Ruego a ustedes que hasta nuevo aviso adeuden en mi Cuenta Corriente o Libreta de Ahorros todos los recibos correspondientes a las cuotas como socio de la Asociación de Filósofos Extremeños suscriptor de la Revista.

FIRMA